

# INTRODUCCIÓN

## Planteamiento del problema de investigación

Este trabajo se centra en el estudio de la dramaturgia del uruguayo Dino Armas. Se toma como eje el análisis de los temas y personajes principales en dos de sus obras.

El corpus seleccionado comprende *Rifar el corazón*, escrita en el año 2003, estrenada en el Teatro Antonio Larreta, y *Los raros* elaborada en el año 2009. Esta última fue presentada por el Grupo Teatro Espejos y por el Grupo Tres Picos.

El estudio de los monólogos interiores de Alicia en *Rifar el corazón* y de los sueños de Rosa y de Roberto en *Los raros*, permite comprender las obras a partir de algunos momentos que se consideran claves. Es importante establecer conexiones entre ambas obras, haciendo énfasis, especialmente, en los vínculos entre madres e hijos. Este análisis permite el reconocimiento de temas recurrentes que están presentes en diferentes obras que se mencionan, con el objetivo de brindar una visión global de la dramaturgia de Dino Armas.

El punto de partida de este proyecto de investigación es el escaso material existente, de crítica literaria sobre la obra de este dramaturgo.

## Justificación

Es importante señalar que Dino Armas ha sido recientemente incorporado como autor a ser estudiado en el programa de Literatura correspondiente al primer año de Bachillerato en Educación Secundaria. Es, además, un dramaturgo que puede ser abordado en los programas de cuarto año de Literatura Uruguaya, correspondientes a los profesorados de Idioma Español y Literatura, en el Plan 2008 del Consejo de Formación en Educación.

La producción literaria de Dino Armas comprende numerosas obras escritas desde 1965 a la fecha. La mayoría se han estrenado en diferentes países de Latinoamérica, Estados Unidos (Chicago, Miami, Washington) y Europa. Ha recibido una gran cantidad de premios, entre ellos el Premio Florencio al Mejor Texto de Autor Nacional (1993); mención en los Premios Nacionales de Literatura para Teatro Édito del Ministerio de Educación y Cultura (2002); Morosoli de Plata, Premio a la trayectoria de la Fundación Lolita Rubial (2006); y el Premio

Anual de Literatura 2011 otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura por su obra *Ave Mater*.

En el 2009 se filmó la película *El novio de la muerta* basada en las obras *Sus ojos se cerraron* y *Mujeres solas*. Sin embargo —y pese a la gran difusión escénica a nivel nacional e internacional y a las premiaciones obtenidas— son muy escasos los estudios críticos que analizan sus textos. Una de las pocas publicaciones conocidas es *Teatro I Dino Armas* que agrupa solamente dos de sus obras: *Rifar el corazón* y *¿Y si te canto canciones de amor?*, publicación realizada por Ediciones Botella al mar, en Uruguay en el año 2006. Podemos mencionar, también en Montevideo, la publicación de las obras *Ave Mater* y *Se ruega no enviar coronas* por Estuario Editora en el mes de abril del año 2012. Recientemente, se ha publicado en Madrid, en noviembre de 2014, la obra *Pagar el pato*, que permanecía inédita pese a que se había realizado la puesta en escena en diferentes países, principalmente en Argentina y Estados Unidos.

La lectura de varios textos dramáticos, proporcionados por el autor, despertó la motivación a realizar el estudio y el análisis literario de algunas de sus obras. Este interés surge a partir de la identificación de los temas y de la caracterización de los personajes, especialmente los femeninos, que asumen un rol protagónico en la mayoría de sus obras. A esto se suma la presencia de lo cotidiano y del equilibrio entre el humor y el drama, que logra el autor en sus obras.

La profunda motivación intrínseca se une con la convicción de que cada obra de Dino Armas promueve la reflexión —en los lectores y espectadores— sobre situaciones cotidianas e historias de vida, combinando el drama, la comedia, el realismo, el grotesco, el humor negro. Sus obras reflejan un profundo conocimiento de la sociedad uruguaya. El dramaturgo capta con intuición los personajes populares de la vida cotidiana; tiene la capacidad de darle voz a los seres marginales que se convierten en los antihéroes de sus textos. Son obras que hacen pensar, que movilizan, que conmueven. Sin embargo, según el relevamiento bibliográfico realizado, se constata la escasez de estudios.

Algunas expresiones de Rosana Sosa (2008) resultan útiles para apoyar y fundamentar esta situación planteada: “Ahí estaría la validez de la obra de Dino Armas, un autor que construyendo sobre lo nuestro, cosecha reconocimiento en el exterior aunque su obra se minimiza en nuestro medio”.

## **Estado de la cuestión. Antecedentes y relevamiento bibliográfico**

En nuestro relevamiento bibliográfico nos detenemos en estudios realizados sobre el teatro uruguayo y en algunos trabajos de crítica sobre la obra dramática de Dino Armas.

Fernández (2008) se refiere al teatro hispanoamericano del siglo XX y, en particular, explica que en Uruguay el proceso hacia la democracia facilitó la reincorporación de autores y grupos entre los cuales se encuentra El Galpón, al que considera como uno de los más destacados en Hispanoamérica. Menciona varios dramaturgos uruguayos y algunas de sus obras; nombra, por ejemplo, a Eduardo Sarlós (1938-1998) y Álvaro Ahunchain (1962) señalando que han conseguido un lugar de relieve en el teatro uruguayo reciente. Sin embargo, no se encontraron referencias a Dino Armas (1941) como dramaturgo uruguayo contemporáneo.

Mirza (2007) realiza un relevamiento exhaustivo y sistemático de las producciones teatrales estrenadas en Montevideo en el período comprendido entre 1973 y 1984. También plantea un relevamiento de los espectáculos del período anterior, que corresponde al teatro militante de los sesenta y comienzos de los setenta, así como de los que se presentaron en los años siguientes a la dictadura, hasta los noventa para poder contextualizar el sistema. Reconoce tres fases en el microsistema de la resistencia: la primera se desarrolló desde 1973 a 1978, la segunda fase entre 1979 y 1984 y la tercera surgió a partir de 1985, extendiéndose hasta comienzos de los años noventa; a esta última la denomina la etapa de la posdictadura o de elaboración y desilusión.

Si bien Mirza (2007) analiza muchas puestas en escena de varias obras correspondientes a las fases señaladas, no aparece ningún análisis de las obras de Dino Armas. Solo encontramos referencias a este autor en la bibliografía, en el listado de obras dramáticas correspondientes al período comprendido entre 1960 y 2005. En este caso aparece la mención de la obra *Feliz día, papá* de Dino Armas, localizada en la obra de Walter Rela (ed. 1994) titulada *Teatro uruguayo de hoy*. Observamos la indicación del estreno en 1989, con dirección de Hugo Blandamuro, en el teatro El Tinglado.

Mirza (2007) también realiza una cronología muy completa y extensa de estrenos teatrales presentados en Montevideo entre 1973 y 1984. Aclara que este relevamiento lo realizó a partir de las páginas correspondientes a la sección “espectáculos” que aparecieron en la prensa nacional, especialmente en los diarios *El País*, *El Día* y *El Diario*. Organiza este relevamiento

indicando la fecha del estreno, el autor, el título, el director, el grupo, la sala y la fuente, y se menciona a Dino Armas.

Los aportes encontrados señalan que la obra *Susana's tango* de Dino Armas fue presentada el 20 de julio de 1979, con la dirección de Elena Zuasti, por el grupo Meneses-Laguarda en la sala Alianza. Con respecto a esta obra, Mirza expresa: “*Susana's tango* (Teatro Alianza, 1979) de Dino Armas, se orienta hacia un naturalismo exasperado y violento, pero auténtico y eficaz en su intento de presentar zonas marginales de nuestra sociedad” (Mirza, 2007: 181). La otra referencia alude a la presentación de la misma obra, el 27 de julio de 1984, con la dirección de Hugo Blandamuro. Se nombra también la obra *Los soles amargos* de Dino Armas, presentada el 28 de octubre de 1981, con el director Antoine Baldomir en la sala Carlos Brussa.

Mirza (2007) reconoce algunas transformaciones en el teatro, a partir del estudio de los espectáculos de los años sesenta y de los años de la dictadura, apoyándose especialmente en textos de autores uruguayos. Esos cambios son agrupados tomando en cuenta tres aspectos: a) el lenguaje y la situación de comunicación entre actores y espectadores, b) la concepción del espacio y c) las figuraciones del héroe. En relación al primer aspecto sostiene que era “un lenguaje que exploraba las posibilidades de la alusión, la reticencia o la metáfora, en un juego de sobreentendidos que buscaba eludir la censura y apelaba a un nuevo tipo de comunicación con el público” (Mirza, 2007: 60).

En relación al espacio señala:

... la frecuente aparición en los espectáculos de lugares cerrados, opresores, ominosos, amenazantes [...] Todo lo cual supone la creación de una nueva relación físico- espacial y simbólica entre actores, universo referencial y espectadores, con una acentuada ambigüedad en la relación entre ficción y realidad y un permanente juego de transformaciones metafóricas y simbólicas del espacio físico y del universo referencial. (Mirza, 2007: 60-61)

Con respecto al héroe expresa lo siguiente:

... las nuevas figuraciones del héroe o del personaje proponen con frecuencia a personajes pasivos, que dejan de ser un centro de decisiones y de las acciones de las obras para convertirse en personajes degradados, sometidos, víctimas expiatorias o seres deshumanizados que aparecen en las tres fases del microsistema [...] Una degradación del héroe que ocurre en varios niveles: en el plano de las acciones y roles que se establecen entre los personajes ficcionales pero, también en

el plano físico y corporal de los actores y su presencia concreta frente al público, y, además, por el valor simbólico que la representación adquiriría, remitiendo la ficción al contexto social e histórico de ese momento. (Mirza, 2007: 61)

Consideramos que resulta fundamental este trabajo de Roger Mirza para poder comprender, en primer lugar, el contexto histórico, social y cultural del Uruguay en la época de la dictadura, época en la que vivió Dino Armas. Además, el autor realiza un estudio profundo de la situación del teatro uruguayo en ese período, así como el análisis detallado de varios espectáculos teatrales. Es importante señalar que Dino Armas nació en 1941; sus obras dramáticas fueron escritas a partir de 1965 y continúa escribiendo hasta la fecha. Algunas de sus obras plantean la temática de la dictadura y la migración, como, por ejemplo, *Apenas ayer*, que se estrenó después que se recuperó la democracia en Uruguay. La lectura y el estudio profundo del trabajo de Mirza brindan elementos que, sin duda, pueden ser tenidos en cuenta en este trabajo de investigación.

Legido (1968) en la obra *El teatro uruguayo* se refiere a la literatura dramática de nuestro país tratando de explicar cómo algunos autores abrían el camino para esperar una producción teatral con acentos locales. En este sentido, retoma ideas expresadas en un artículo escrito en 1963 titulado “El tan debatido tema nacional en el teatro nacional”. Si bien Legido presenta una reseña de dramaturgos uruguayos, no se encontraron referencias a Dino Armas.

Rela (1980) en su obra *Teatro uruguayo 1807-1979* se detiene en la época contemporánea y plantea que en la Comedia Nacional —fundada en octubre de 1947— existía la preocupación por reactivar las obras de autores nacionales. Organiza cronológicamente a los autores uruguayos contemporáneos en dos grupos, en el período comprendido entre 1945 y 1979. Frente a la consulta de esta obra, podemos decir que aparecen referencias a Dino Armas. Además, Rela elabora una cronología de estrenos de obras de dramaturgos uruguayos —aclarando que es una nómina parcial— en la que se nombra a Dino Armas y el estreno de su obra *Susana´s tango*, en 1979, en el Teatro Alianza.

Por otra parte, el *Índice crítico del teatro uruguayo* (2009) constituye un proyecto que representa cuatro años de intensa investigación por parte de Graciela Míguez y Abril Trigo. Tiene como objetivo relevar toda la producción teatral uruguaya existente y, además, reseñar críticamente el corpus más representativo posible. Este índice registra un total de 613 autores uruguayos y 2941 obras; aparecen 858 fichas crítico-analíticas individuales.

En este índice aparece Dino Armas con un registro detallado, pero incompleto, de sus obras, desde *Susana´s tango* (acompañada de fecha y lugar de estreno) hasta *Los papeleros*.

También se mencionan las obras: *Queridos cuervos*, *Sus ojos se cerraron* y *Pagar el pato*. Se localizaron cuatro fichas crítico-analíticas basadas en las siguientes obras del autor: *Susana's tango*, cuyo tema es la imposibilidad de redención del mundo del marginado bajo la degradación moral y el alcoholismo; *Los soles amargos*, que trata el delirio amoroso de una mujer, que la conduce a la pérdida total de la realidad y al crimen; *Alicia en el otro país*, sobre la locura como salud e inocencia frente al mundo corrupto de los “cuerdos”. La última ficha crítica refiere a *La lujuria según Ramiro*, cuyo tema central es el hombre-mercancía, codiciado sexualmente. No se encontró ninguna referencia en relación a las obras estudiadas en este trabajo: *Rifar el corazón* y *Los raros*.

Además, se relevó un estudio específico sobre Dino Armas, escrito por Rosana Sosa (2008), titulado *Dino Armas y su intertextualidad tanguera*. En este trabajo se plantea que la dramaturgia de Dino Armas tiene como hilo conductor el tango. Resulta valioso porque brinda información sobre *Rifar el corazón*, y al respecto Rosana Sosa expresa:

El título de la obra de Armas, *Rifar el corazón*, estrenada en el año 2003 con dirección de Gloria Levy, es parte de un verso de *Que vachaché* en que el escepticismo dolorido de Discépolo muestra la vida como un negocio de compra-venta:

*Vender el alma, rifar el corazón*  
*Tirar la poca decencia que te queda*  
(Sosa, 2008: 5).

Se tomó en cuenta, además, otro trabajo de Rosana Sosa quien, por otra parte, presenta una experiencia pedagógica llevada a cabo en el Liceo N.º 35, publicada en la revista *EnlaCES* del Consejo de Educación Secundaria. El objetivo de esta experiencia fue trabajar en el aula la obra *Día libre* y plantear trabajos reflexivos escritos por los estudiantes, a partir de la lectura de la obra.

Se relevó también una serie de críticas breves que proporcionan algunas visiones generales sobre la dramaturgia de Dino Armas, por ejemplo, la crítica del diario *La Nación* realizada por Carlos Pacheco, que se refiere a la obra *Pagar el pato* (2003) y la crítica de *La Raza*, también en el mismo año.

Landó (2003) escribió una crítica relacionada con la puesta en escena de *Rifar el corazón* en *Guía del ocio*; en este sentido, consideramos que resultó útil. Estas referencias críticas serán retomadas en el marco teórico, al plantearse generalizaciones sobre los personajes de las obras que forman parte del corpus seleccionado para esta investigación.

Por otra parte, Silvana Hernández Romillo (2009) realizó un trabajo breve basado en el estudio de la obra *Los raros* desde una perspectiva psicoanalista.

Se tuvieron en cuenta, además, los aportes generales realizados por Álvaro Loureiro en el prólogo a las obras: *¿Y si te canto canciones de amor?* y *Rifar el corazón*.

Por otro lado, se hizo un relevamiento de varias entrevistas realizadas al dramaturgo Dino Armas, de las que se extraen aquellos datos más significativos. Por ejemplo se seleccionaron las entrevistas realizadas por Álvaro Loureiro y por el grupo integrado por Lorena Espósito, Nicolás Paciello y Alejandro Fleitas (grupo que representa a mdvteatro.com) en setiembre de 2006. Se agrega la entrevista realizada por el diario *Clarín* de Buenos Aires. La información que se aporta es la del escritor en relación al proceso de escritura y a la creación de sus personajes.

Sosa (2008) explica que en las obras de Dino Armas están representadas todas las clases sociales, pero mayoritariamente la clase baja. Se refiere —en forma breve pero precisa— a los personajes de la obra *Sus ojos se cerraron* cuando expresa:

El dramaturgo contemporáneo crea un submundo de infieles, chismosas, ladronuelos y algún desorientado inocente, esas almas defectuosas pero queribles le permiten al autor desafiar lo socialmente correcto; en este caso, desacraliza el ritual fúnebre —casi sagrado— y al hacerlo está desacralizando las convenciones linderas con la hipocresía que mueven nuestros actos. (Sosa, 2008: 4)

Se destaca que el mundo de las obras de Dino Armas constituye un espejo de la periferia urbana y, en ese medio, el dramaturgo es capaz de darle voz a esos seres marginales que encarnan los personajes de sus obras, combinando sus historias de vida con el humor negro y el grotesco. Por eso caracteriza a los personajes, en forma genérica, como antihéroes condenados a un mundo de carencias, cuando expresa: “Sus personajes no son héroes épicos, ni trágicos: son los antihéroes urbanos que deambulan por nuestras calles, marcados por las carencias” (Sosa, 2007: 36).

Estas apreciaciones generales sobre los personajes de Dino Armas coinciden con algunas críticas de prensa. Por ejemplo, Carlos Pacheco (2003) también insiste en la marginalidad de esos seres que pertenecen a un mundo cotidiano, cuando se refiere, concretamente, a la obra *Pagar el pato*. Destaca las conductas que caracterizan a los personajes que pertenecen a los estratos más bajos y, en ellos, el poder, el dominio y la capacidad de aprovecharse de la miseria de los otros. Esto se relaciona con otra crítica publicada por *La Raza* (2003) que

señala que tanto Omar como Roma —personajes de *Pagar el pato*— son seres desfigurados por la miseria y aclara que la pareja funciona en una extraña simbiosis.

Loureiro (2006) reflexiona sobre la manera en la que los personajes marginales de Dino Armas luchan por sobrevivir y soportan la dura realidad que se les presenta. El crítico teatral expresa: “En la vida cotidiana, el disfraz del humor, la pincelada absurda o grotesca, constituyen, a menudo, la única manera de sobrellevar una realidad insoportable. Así le sucede a algunos de los personajes que concibe Dino Armas” (Loureiro, 2006: 9).

En conclusión, de este acopio bibliográfico de datos se deduce que se han encontrado escasos estudios críticos basados en el análisis de las obras de Dino Armas. Se relevaron algunos trabajos relacionados con *Rifar el corazón* y *Los raros*, pero no se encontró ningún estudio basado en los temas recurrentes, la caracterización de los personajes principales y las conexiones que se pueden establecer entre las obras citadas, especialmente, referido a los vínculos entre madres e hijos.

## MARCO TEÓRICO

### Conceptos de teatro y drama. Diferencias entre el texto dramático y el texto espectacular

La importancia del teatro, como arte imprescindible, es planteada por Roger Mirza cuando expresa:

... el teatro como el arte, es vital para la continuidad y cohesión de toda sociedad, porque interviene de modo decisivo en la constante reelaboración del tejido de relaciones sociales que configuran su identidad y sin los cuales caería en la desorganización y la disolución. De allí su condición imprescindible y su poder renovador, de allí también la necesidad de los espacios de creación y de reflexión sobre el teatro como arte. (Mirza, 2009: 12-13)

En este sentido, el dramaturgo cumple una función fundamental que es explicitada por Nel Diago:

El dramaturgo abandona su condición de cronista oficial para dar voz a los individuos de su sociedad [...] El teatro como expresión de los conflictos personales en un ámbito social recobra así el equilibrio inicial de lo público y lo privado, la evidencia de que la atención a uno solo de estos polos supone una mutilación del drama y de sus destinatarios. (Diago, 2009: 42)

Esa voz que el dramaturgo le otorga a los seres de la sociedad y el planteo de los conflictos personales constituyen características fundamentales de la dramaturgia de Dino Armas. Por lo general, los personajes creados por este autor están marcados por el determinismo, la angustia, el pesimismo, la incomunicación y la violencia. Esto lo podemos observar en la obra *Rifar el corazón*, en la cual el reencuentro de dos hermanas —Marta y Silvana— permite reconocer las huellas del amor y del dolor en sus historias de vida. Los vínculos entre madres e hijos se presentan en muchas obras de Dino Armas, entre ellas *Rifar el corazón* y *Los raros* —obras que forman parte del corpus seleccionado para este trabajo de investigación— y están surcados por un mundo de secretos que, paulatinamente, se va develando por parte del dramaturgo. Conocer estos secretos es fundamental para el lector y el espectador, en la medida que le permiten comprender, por ejemplo, las razones de la incomunicación y la problemática familiar en las obras mencionadas. También se puede entender los motivos de la enfermedad de Alicia en *Rifar el corazón* y la importancia de los sueños de Rosa y de Roberto en *Los raros*.

En relación al concepto del término “drama” podemos tomar en cuenta las afirmaciones planteadas por diversos autores. Por ejemplo, Antonio García Berrío y Javier Huerta Calvo (1999) aclaran que “drama” se emplea de modo generalizador para la obra teatral en un sentido amplio, dado su significado de acción, pero en sentido particular “designa un género determinado que tiene, como la tragedia, un conflicto efectivo y doloroso”, ambientado, sin embargo, “en el mundo de la realidad, con personajes menos grandiosos que los héroes trágicos y más cercanos a la humanidad corriente” (1999: 217).

Por otra parte el teórico español García Barrientos (2003) se refiere al carácter esencial de su representación en el escenario cuando expresa:

El drama se define por la relación que contraen las otras dos categorías: es la fábula escenificada, es decir, el argumento dispuesto para ser teatralmente representado, la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa. (García Barrientos, 2003: 30)

Podemos incorporar, además, la postura de Jorge Dubatti, que se refiere al concepto de texto dramático planteado en la actualidad:

Hoy sostenemos que un texto dramático no es solo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” sino todo texto dotado de virtualidad escénica o en un proceso de escenificación, eso ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el espectral. (Dubatti, 2008: 10)

Tomando en cuenta este aporte, es importante destacar que la obra *Rifar el corazón* constituye un texto dramático —escrito por Dino Armas en el 2003— que ha sufrido variaciones y adaptaciones en las diferentes puestas en escena que llevaron a cabo varios directores de teatro y grupos de actores en diferentes países. En este caso, el punto de partida de la representación es el texto que el dramaturgo escribió en soledad y en forma previa a la representación teatral. Sin embargo, es diferente la forma en que se realizó la escritura del texto dramático *Los raros*. En esta oportunidad, el dramaturgo mantuvo varias reuniones con los actores y les pidió que improvisaran tomando como punto de partida algunas ideas generales que él tenía. Durante la actuación improvisada de los actores, el autor tomaba apuntes; recién después surgió la escritura del texto dramático *Los raros*, es decir, se recorrió un camino inverso al que se había realizado con otras obras dramáticas, entre ellas, *Rifar el corazón*.

Podemos señalar, además, que Jorge Dubatti (2009) rescata el convivio como aspecto fundamental del teatro, que permite diferenciarlo del cine, la televisión y el periodismo, cuando expresa:

Si cine, televisión y periodismo dialogan con públicos masivos y capitalizan la intermediación técnica como lenguaje, el teatro apuesta hacia otra dirección: el rescate del convivio —la reunión sin intermediación técnica—, el encuentro de persona a persona a escala humana. (Dubatti, 2009: 29)

Junto a estas apreciaciones de Dubatti podemos incorporar los aportes de Roger Mirza que se refiere a la fugacidad del teatro como arte y manifiesta la necesidad de apoyarse en otros elementos, además de los textos dramáticos. Mirza expresa:

... el teatro es un arte “vivo” y por lo tanto efímero, que se desarrolla en el eje temporal sin posibilidad de pausa ni de repetición. Por eso todo estudio sobre ese arte performático, como hecho social y público, debe apoyarse —además de en los textos dramáticos— en huellas, registros textuales, sonoros e iconográficos que tienen sus limitaciones técnicas y solo dan cuenta de aspectos parciales del espectáculo. Pero, también debe recurrirse a la memoria individual de quienes han participado en él, con sus variadas instancias de puesta en común, junto con los comentarios y las críticas en los medios de comunicación. (Mirza, 2007: 19-20)

En esta línea, consideramos que si bien este trabajo de investigación se basa en el estudio de las obras dramáticas *Rifar el corazón* y *Los raros* de Dino Armas, desde el punto de vista literario se consideró importante, además, realizar algunas entrevistas a actrices, directores de teatro y críticos teatrales, con el objetivo de rescatar algunos testimonios de las puestas en escena realizadas sobre las obras mencionadas. A esto se suma las entrevistas realizadas al escritor y un relevamiento de fichas técnicas, fotos y programas que —desde nuestro punto de vista— podrían enriquecer el trabajo de aula y complementar el análisis literario, si se usaran como recursos didácticos. Consideramos que, además de tener en cuenta los textos dramáticos, estos elementos mencionados podrían ser esas huellas, esos registros textuales y testimonios, a los que Mirza se refiere.

Por otra parte, tomamos en cuenta las diferencias entre el texto dramático y el texto espectacular que plantea Mirza:

Se vuelve esencial, por lo tanto, distinguir entre el texto espectacular que pertenece a las artes escénicas dentro de una determinada tradición y el texto dramático integrado por el texto dialógico constituido por los parlamentos y diálogos de los

personajes, que Ingarden llama “texto principal” (1971, 532), y las acotaciones o didascalias, que incluyen las acotaciones “verticales” como el número de actos y escenas y los nombres de los personajes (Diez, 1975, 53), además de las indicaciones escénicas y las que se refieren a los movimientos y modos de enunciación de los actores. (Mirza, 2007: 24)

Según Mirza, la puesta en escena de un texto dramático determina la intervención de una serie de mediadores, que pueden agruparse teniendo en cuenta aquellos que participan previamente a la puesta en escena y aquellos que intervienen en la escenificación. Esto contribuye a comprender que la representación posee un carácter colectivo.

No podemos perder de vista que el teatro genera un tipo de comunicación especial entre emisores y receptores, es decir, los parlamentos de los actores pretenden producir un determinado efecto en el espectador. En este sentido, Mirza expresa:

Es indudable, por lo tanto, que el teatro establece un modo particular de comunicación entre actores y espectadores. El actor regula su representación en función de las reacciones de los espectadores, y no busca solamente transmitir un determinado discurso y comunicar su sentido, sino también actuar sobre el espectador, producir en él efectos emocionales, intelectuales y estéticos. (Mirza, 2007: 27)

### **Temas y personajes dramáticos: algunos aportes teóricos**

Se considera necesario establecer precisiones en los conceptos de “temas” y “personajes dramáticos” desde el punto de vista teórico, debido a que este trabajo se centra en el estudio de ellos, en dos obras dramáticas de Dino Armas.

En este sentido, María Victoria Ayuso de Vicente y otros (1990) plantean, en su obra *Diccionario de términos literarios*, una referencia al concepto de “tema” señalado por Cesare Segre (1985) cuando expresa: “aquellos elementos estereotipados que sostienen un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores” (1990: 370).

En relación a este aspecto, tomamos en cuenta, también, los aportes de Patrice Pavis (1998) cuando expresa:

Los temas son los elementos del contenido (las ideas fuertes, las imágenes, los *leitmotiv*, aquello de lo que hablamos). Los motivos son conceptos abstractos y universales [...], mientras que los temas son motivos concretizados e individualizados [...] Dado que el tema es un esquema más o menos consciente y

obsesivo del texto, al crítico le corresponde encontrar estas estructuras temáticas, pero también decidir a través de qué temas la obra es más fácilmente explicable o productiva. (Pavis, 1998: 468)

En este sentido, podemos decir que los temas principales en la obra *Rifar el corazón* son la enfermedad, la incomunicación y la problemática en los vínculos familiares. El personaje de Alicia es quien padece una enfermedad cuyas causas son ignoradas por parte del lector y el espectador. Lo cierto es que Alicia necesita de los cuidados que Marta —su madre— le brinda diariamente porque no puede valerse por sí misma. La obra, entonces, gira en torno al tema de esa enfermedad. Sin embargo, el reencuentro entre Marta y Silvana deja traslucir la incomunicación y los problemas familiares, temas que tienen una relación directa con el noviazgo de Alicia y su primo Ruben.

La obra se desarrolla en el último día en el que Marta y Silvana están juntas, y la incomunicación que las envuelve, paulatinamente deja paso a un diálogo sincero a través del cual las hermanas logran revelar sus secretos más íntimos antes de la separación definitiva. Pero, la falta de comunicación también está presente, por un lado, en los vínculos entre Marta y su marido —el que finalmente la abandonó— y, por otro lado, en la relación entre Silvana y su hijo Ruben.

Sin embargo, hay otros temas que se entrelazan con los temas principales, como por ejemplo el amor, el exilio y la soledad. Con respecto al primero, podemos señalar que los tres personajes plantean diferentes perspectivas en relación al amor: por un lado, Alicia presenta su historia de amor vivida con su primo Ruben; sus sentimientos y sus emociones son captados a través de los monólogos interiores del personaje femenino y consideramos que estos constituyen el hilo conductor de la obra. Las perspectivas de Marta y de Silvana —al igual que sus historias de vida— son diferentes, pero resultan claves para comprender las razones que las empujaron a la incomunicación y a los problemas generados en los vínculos familiares. Podemos señalar que Marta trasluce su disgusto, su malestar y su rencor frente a la relación de noviazgo entre Alicia y Ruben; este rechazo se fundamenta en la creencia de Marta de que no es posible mantener un noviazgo entre primos hermanos. Por otro lado, encontramos la perspectiva de Silvana —madre de Ruben— que reconoce que esa relación existió y no la cuestiona, aunque informa que su hijo se ha ido a vivir a Nueva York.

El tema del exilio se relaciona con la decisión de Silvana de abandonar el país para ir a vivir, en forma definitiva, a Nueva York junto con su hijo Ruben. Las razones de ese exilio voluntario son comprendidas durante el transcurso de la obra y están relacionadas con los

secretos que Silvana esconde y siente la necesidad de revelar a su hermana, en ese día tan particular del reencuentro y de la separación definitiva. No podemos dejar de reconocer que el momento de escritura de la obra coincide con una realidad social que enfrentó el país, durante el año 2002, cuando muchos uruguayos optaron por el exilio en búsqueda de trabajo y con la esperanza de lograr una mejor situación económica en el exterior.

Por último, la soledad envuelve a los tres personajes femeninos. Por un lado, Alicia está sola y enferma porque Ruben se ha ido. Marta también se siente sola; ha sido abandonada por su marido y cuida, en forma abnegada y con resignación, a su hija, con la secreta esperanza de que Alicia muera antes, porque, de lo contrario, nadie más podría cuidarla. Silvana también está sola y se va a vivir a Nueva York, aunque es consciente de que en el exterior se sentirá más sola, al vivir con un hijo que le resulta totalmente indiferente.

Podemos señalar que en la obra *Los raros* los temas principales son la incomunicación y la problemática en el vínculo entre una madre y su hijo. En este sentido, Rosa está obsesionada con sus concursos de belleza y ejerce la manipulación emocional para que su hijo no la abandone. Por otro lado, Roberto desea evadirse de la realidad y de su madre. Ambos personajes carecen de la capacidad para comunicarse porque cada uno vive en su propio mundo. Esta dificultad para dialogar los conduce, inexorablemente, a tener problemas en su relacionamiento que, a veces, está teñido de violencia verbal y física.

Sin embargo, el dramaturgo presenta en esta obra, también, el tema de los sueños. Podemos decir que cada uno de los personajes busca evadirse de la realidad a través del sueño; buscan alejarse de un presente que les resulta asfixiante. Pero, aunque busquen una salida, los dos personajes —madre e hijo— se necesitan. En ese aislamiento voluntario de Rosa y de Roberto —con respecto al mundo exterior y dentro de la propia casa— los personajes encuentran salidas diferentes en el desenlace de la obra. En definitiva, aunque viven juntos, una gran soledad los embarga y, aunque luchan, no pueden —o no quieren— comunicarse.

En relación a los “personajes dramáticos” podemos señalar que, en general, partimos del concepto que plantea García Barrientos cuando expresa:

... la distinción entre una persona escénica, el actor real, una persona diegética, el personaje ficticio o “papel” y lo que definimos con propiedad como personaje dramático: la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es un actor representando un papel. (García Barrientos, 2003: 154-155)

En este sentido, García Barrientos reconoce que el personaje dramático se diferencia del personaje narrativo porque este último es solo ficticio y está hecho de palabras; en cambio el personaje dramático es la suma de un actor y un papel.

Podemos mencionar, también, a Patrice Pavis (1998) quien hace una referencia a los *dramatis personae*, es decir, a aquellos personajes o máscaras del drama. Pavis señala que los personajes aparecen en una lista al comienzo de una obra dramática.

Si tomamos en cuenta lo que plantea este autor, podemos decir que en la obra *Rifar el corazón* los *dramatis personae* son Marta, Alicia y Silvana, mientras que en la obra *Los raros* la lista inicial de personajes está integrada por Rosa y Roberto.

García Barrientos (2003) reconoce tres grados de representación del personaje en una obra dramática. En primer lugar se refiere a “los ausentes del aquí y ahora” de la acción dramática, personajes meramente “aludidos, correspondientes a los espacios que llamamos autónomos” (2003: 162).

Podemos establecer una relación entre este concepto teórico y los personajes de las obras estudiadas. En este sentido es importante señalar, en forma anticipada, que en las dos obras elegidas —al igual que en la mayoría de las obras escritas por Dino Armas— reconocemos personajes “ausentes”. En la obra *Los raros*, por ejemplo Leo, el veterinario Martínez Salvo y su amante, la madre de Rosa y Sandro, son personajes que se mencionan y que el público no puede ver en el escenario, pero que, de algún modo, inciden en las historias de vida de los personajes principales.

En *Rifar el corazón* también podemos encontrar personajes ausentes, por ejemplo: el padre de Marta y Silvana, la madre de ambas, Ruben, las vecinas del barrio —a las que el dramaturgo llama “la Gorda Beba” y Alejandrina Gómez—, los maridos de Marta y de Silvana, Isidoro Martínez y la directora de la escuela “la Chancha Colorada”.

En segundo lugar, García Barrientos menciona a los personajes que están presentes en la obra pero nunca se hacen visibles en el escenario; de este modo, el espectador puede sentir su presencia pero no los ve. A ellos el autor los denomina “personajes latentes, es decir, más ocultos que ausentes y que corresponden a los espacios contiguos” (2003: 162).

Si tomamos en cuenta las obras estudiadas, podemos adelantar que no encontramos ningún personaje latente en *Rifar el corazón* y tampoco en *Los raros*. Sin embargo, podemos brindar un ejemplo a través de la mención de otra obra de Dino Armas titulada *Lucas o El contrato*. En este caso, Lucas —el hijo enfermo de Rosario— es un personaje que está presente y, al mismo tiempo, oculto en la habitación de arriba, por lo cual no es visible en el escenario para

el público. En esa habitación, su madre lo tiene relegado debido a su enfermedad —Rosario manifiesta que no lo quiere— y allí se producen los encuentros sexuales entre Lucas y Sandra. Sin embargo, los lectores y espectadores deben imaginar cómo es Lucas —un adolescente de veintitrés años— pero nunca se hace visible para el público; por este motivo, Lucas es un personaje latente.

En tercer lugar, García Barrientos define los personajes “patentes” cuando expresa: “... están presentes y son visibles a la vez que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor” (2003: 162). En la obra *Rifar el corazón* los personajes patentes son Marta, Alicia y Silvana; en la obra *Los raros* son Rosa y Roberto.

Por otra parte, García Barrientos (2003) explica que el proceso caracterizador de un personaje se basa en las dimensiones: psicológica, física, moral y social; de este modo se abren diferentes posibilidades de combinación en cada personaje. El autor agrega que el actor y el director también intervienen en la caracterización del personaje durante la representación de la obra, completando o modificando el trabajo del autor. Del mismo modo, el espectador o el lector del texto también participan en ese proceso y esto implica la posibilidad de incorporar rasgos en el personaje que, quizás, no estaban previstos en el texto original.

En relación al grado de caracterización, García Barrientos (2003) plantea la diferencia entre “caracteres simples” y “caracteres complejos” (“planos” y “redondos” según la terminología usada por Forster). García Barrientos expresa:

... el carácter simple se define por la pobreza y uniformidad de sus atributos. Pocos rasgos y referidos al mismo aspecto, que dibujan un personaje monofacético; el complejo, por la riqueza y heterogeneidad de atributos: muchos rasgos relativos a diversas dimensiones, que definen un personaje polifacético [...] la coexistencia de atributos contradictorios. (García Barrientos, 2003: 169)

De este modo, podríamos comprender también las denominaciones de “unidimensional” y de “pluridimensional” que prefiere Spang. Sin duda, podemos profundizar más en el concepto planteado por García Barrientos cuando, refiriéndose a los personajes dramáticos, expresa:

Los caracteres complejos o redondos, incluso en máximo grado de complejidad, no llegan a desintegrarse, a perder su unidad o contorno definido gracias a que los atributos, por numerosos y contradictorios que sean, se presentan jerárquicamente organizados. Algunos resaltados en primer, segundo, tercer plano, etc., hasta llegar a los que ocupan el fondo sobre el que se destacan los rasgos dominantes. (García Barrientos, 2003: 169)

Teniendo en cuenta estos aportes teóricos podríamos decir que los personajes de Marta, Silvana y Alicia, en la obra *Rifar el corazón*, son caracteres complejos al igual que los personajes de Rosa y de Roberto en la obra *Los raros*.

Podríamos tomar como ejemplos los personajes de Marta y de Rosa para desarrollar las ideas teóricas planteadas por García Barrientos. En primer lugar, Marta —en su rol de madre de Alicia— constituye un carácter complejo y esto se trasluce, también, en el vínculo con su hermana Silvana. El personaje de Marta posee una gran riqueza desde el punto de vista psicológico; es una madre que sufre pero que, al mismo tiempo, acepta con resignación los golpes que le ha dado la vida; cuidar a su hija enferma cada vez le demanda más tiempo.

La complejidad del personaje se sugiere, por ejemplo, en los sentimientos contradictorios que posee. Por un lado, cuida a su hija y diariamente la lava, la peina, le da de comer, mira la televisión con ella; podríamos decir que la quiere porque es su hija. Por otro lado, manifiesta su deseo de que muera antes que ella y cada día se enfrenta a la duda de darle las pastillas que la dejarían dormir para siempre. Marta sabe que esa “muñeca vieja que tarda mucho en morir” no podría valerse por sí misma para sobrevivir y si su madre faltase no tendría a nadie que la cuidara. Creemos que son sentimientos contradictorios que enfrenta el personaje porque, por un lado cuida y protege a su hija, pero, por otro lado, preferiría que muriese.

Marta también es un personaje polifacético, es decir, por un lado la embarga un profundo rencor por el noviazgo de su hija con Ruben, su primo hermano. Por otro lado, siente la necesidad de reprocharle a su hermana porque cree que no entiende sus creencias arraigadas y porque, como madre y como tía, no fue capaz de evitar esa relación. Niega el noviazgo de su hija con Ruben, a pesar de que encuentra las cartas que Alicia le escribía a su novio. Por otra parte, se presenta como un personaje capaz de revelar sus secretos a su hermana. Marta se casó enamorada de su marido, —el que luego la abandonó— y es la misma mujer que, frente a la incomunicación con su esposo, decidió tener un amante —un estudiante de Artigas llamado Isidoro Martínez— de la misma edad que Alicia.

El vínculo de Marta con su hermana se ha caracterizado por la incomunicación, sin embargo, ese día del reencuentro con Silvana, Marta es capaz de recordar con ternura —mirando las fotos— algunas experiencias vividas durante la niñez, en el ámbito de la escuela. Recuerda la figura idealizada de su padre y a su madre ya fallecida. Es un personaje que en medio de su determinismo, de su angustia y de su dolor, es capaz de sentir una gran fortaleza, que la lleva a soportar la dura carga de la enfermedad de su hija y de tener la esperanza —aunque sea pequeña— de que en el futuro todo pueda cambiar.

En la obra *Los raros*, consideramos que Rosa —al igual que Roberto— es un carácter complejo. En su rol de madre, mantiene un vínculo con su hijo que se caracteriza por la obsesión y la manipulación. Pese a que quiere a Roberto —a su manera— trata, por todos los medios, de evitar que su hijo la abandone. La relación con Roberto es totalmente conflictiva. Rosa busca evadirse de su realidad presente y se refugia en el pasado, en el mundo de los concursos de belleza y en la evocación de un recital de Sandro, al que asistió como premio por haber logrado el título de Miss. Ahora bien, en su locura, Rosa cree que esas experiencias no pertenecen al pasado, es decir, para ella no son recuerdos, porque las vive como si esa etapa de esplendor se desarrollara en el presente, en el momento actual. Rosa está tan perdida en el tiempo que no es capaz de darse cuenta de que su hijo Roberto agoniza a su lado, porque está absorta mirando la televisión y creyendo ser una participante más del concurso de belleza, recreando en su mente la certeza de obtener —nuevamente— el título de Miss.

Por último, podemos señalar que García Barrientos distingue tres tipos de caracteres según los cambios de caracterización de los personajes: fijo, variable y múltiple. Desarrolla estos conceptos de la siguiente manera:

Se trata pues, respectivamente, de un personaje que mantiene siempre el mismo carácter, que es él mismo, del principio al fin de la acción dramática; o que, en el transcurso de ella, cambia de carácter, se convierte en otro, asume dos o más caracteres sucesivamente; o bien, como caso muy particular, que soporta varios, o mejor, varias caracterizaciones diferentes, que es otro y otros simultáneamente. (García Barrientos, 2003: 170)

Finalmente, García Barrientos se refiere a las técnicas de caracterización de los personajes dramáticos y expresa lo siguiente:

Siguiendo la clasificación de Spang opondremos las técnicas de caracterización explícitas a las implícitas, las verbales a las extraverbales y las reflexivas a las transitivas y distinguiremos, entre las últimas, las que se producen en presencia y en ausencia —antes o después de la primera aparición— del personaje caracterizado. (García Barrientos, 2003: 173)

Explica, además, que todas estas técnicas, en definitiva, se interrelacionan y se entrecruzan para lograr la caracterización de un personaje de una obra dramática.

## VIDA Y OBRA DE DINO ARMAS<sup>1</sup>

Matías Armas Lago nació en Montevideo, Uruguay, el 20 de noviembre de 1941. Es conocido en el mundo teatral como Dino Armas, apodo que le puso su padre por un jugador de fútbol italiano. Un dato curioso es que su fecha real de nacimiento es el 15 de octubre de 1941; sin embargo, sus padres lo inscribieron recién el 20 de noviembre en las oficinas de Identificación Civil. Nació en el Cerro, barrio al que recuerda con mucho cariño en todas sus entrevistas.

### Recuerdos de su barrio

Sobre su barrio dice el escritor: "... el Cerro siempre es muy protagonista en mis obras o en mis personajes [...] Estuve allí hasta los veinte años". Recuerda que el Cerro era fantástico, las casas permanecían abiertas y él podía caminar por la Fortaleza. También recuerda, con mucho afecto, la Biblioteca de la Federación Autónoma de la Carne, que dirigía Francisco Gulli, a la que acudía siempre en busca de libros para leer. En esa biblioteca hay una butaca en la que se colocó el nombre del escritor, para rendirle homenaje, el Día del Patrimonio, en el año 2009.

### Influencia del Cerro en su formación

Dino Armas expresa: "El Cerro me formó. Había cultura por todos lados". En su época, cuando él era niño, no había televisión, por lo tanto, su tiempo lo dedicaba a la lectura y a ver películas en el cine. Estudió dibujo y pintura en la Casa de la Amistad; esta casa se caracterizaba por tener templo, cancha de básquetbol y biblioteca. Allí el dramaturgo aprendió inglés, idioma que enseñaba la esposa del pastor. Sonríe al recordar la gracia que le causaba la

---

<sup>1</sup> La biografía de Dino Armas fue elaborada con:

a) Los aportes provenientes de diversas fuentes consultadas: entrevistas realizadas al escritor por la profesora Lourdes Martínez Puig el 6 de setiembre y el 28 de noviembre de 2013; revisión, organización y selección de materiales proporcionados por el dramaturgo, entre los cuales se encontraron muchas fotos inéditas correspondientes a diferentes momentos de la vida del escritor.

b) Lectura y selección de varias entrevistas realizadas: entrevista en La Commedia a Dino Armas, realizada por *mvdt teatro.com* (Lorena Espósito, Nicolás Paciello, Alejandro Fleitas); transcripción y comentarios realizados por Nicolás Paciello, setiembre de 2006. Entrevista a Graciela Balletti realizada por el diario *El País* de Montevideo, el 11 de agosto de 2011. Entrevista realizada a Dino Armas por Álvaro Loureiro, con motivo de su viaje a Estados Unidos (s/f). Entrevista del diario *Clarín* de Buenos Aires, s/f, (disponibles en [dinoarmas.tripod.com](http://dinoarmas.tripod.com)).

c) Entrevista radial realizada a Dino Armas por Gustavo Martínez, para el programa "Los archivos de la memoria" en setiembre de 2013.

palabra *handkerchief* (pañuelo en inglés). Fue a la Liga de Jóvenes y recuerda que una de las actividades era buscar artículos en revistas que le llamaran la atención; él seleccionó un artículo sobre el *Titanic*.

### **Padres del escritor**

Sus padres fueron Nicanda Lago Méndez y Matías Armas; su hermana es Hilda Mercedes Armas. A su padre se refiere diciendo: “Mi padre trabajaba en el puerto, en el cable submarino. Era socialista y ateo. Era fuerte y estaba ausente durante meses por razones de trabajo”. Recuerda, también, en forma insistente, el asma de su infancia y el permanecer en cama muchos días, encerrado, sin poder salir a jugar con otros niños. Al referirse a sí mismo y a la imagen que brindaba a la gente de su entorno, expresa: “todos me verían como un niño diferente, un adolescente distinto al que le gustaba el cine, la pintura, un niño que leía mucho...”.

### **Visión de su madre**

El escritor destaca la actitud sobreprotectora de su madre y la recuerda de la siguiente manera:

... una mujer nerviosa, que nos llevaba de la mano, a mi hermana y a mí, a la escuela, y nos iba a buscar; que solo era ama de casa y cuya única fuga de eso serían las novelas de Corín Tellado que leía y las revistas femeninas de cuentos; una de ellas se llamaba *Cuéntame*. Muy delgada, sin maquillaje. Iba al cementerio con su perro para llevarles flores a los familiares muertos. La que pidió que no la enterraran en tierra. La que tenía estampitas y hacía promesas cuando teníamos exámenes o estábamos enfermos.

Gonzalo, un trabajador de la agencia bancaria vecina a la casa de Dino Armas en el Cerro, recuerda de este modo a Nicanda Lago: “aún recuerdo el nombre de tu vieja y también, en tardes de lluvia, su pequeña estampa llevándonos una bandeja de tortas fritas ‘para invitar a los muchachos del banco que me prestan el teléfono’, como decía en tono tan jovial”.

Nicanda Lago murió el 20 de julio de 2006, cuando tenía 87 años.

## **Las mascotas de Dino Armas en diferentes etapas de su vida**

Durante su niñez y su adolescencia, Dino Armas se caracterizó por tener muchos animales domésticos en su casa del Cerro: muchas gallinas y patos; nunca tuvo pájaros. La mayoría de sus mascotas fueron perros y gatos. Sus gatas se llamaban Brigittes I, II, III y IV. Los nombres de los perros fueron: La Negra y su hijo el Negro, el Cero (llamado así por su cola que imitaba a ese número), Ramón (porque a su padre le recordaba a un compañero de trabajo), el Chopi (por su pequeño tamaño) e Hijitus (porque el dibujo estaba de moda).

## **Presencia de los animales domésticos en sus obras dramáticas**

Es importante señalar que los animales domésticos aparecen en muchas de las obras dramáticas de Dino Armas. Por ejemplo: los gatos que se escuchan durante la visita de Roma al Hospital Vilardebó; el caballo Garufa y los perros que viven junto a Roma en la obra *Pagar el pato*. Además se nombra el perro Pirincho, de Teresa y su familia, en la obra *Queridos cuervos*. Otro ejemplo es el loro (adorno) que le trae Zacarías Martirené a Pachi, de Angra dos Reis, en la obra *¿Y si te canto canciones de amor?* Se mencionan, también, los animales que embalsama Roberto en la obra *Los raros* y la perra Gilda que constituye su último trabajo. Pero Gilda es, además, el nombre de una queridísima mascota que tuvo Dino Armas en su etapa adulta, en la vida real. Y es a ella a quien el escritor le dedica la obra *Los raros*.

## **Imagen de su abuela Mercedes**

El cuento *Doña Mercedes* es considerado, por el escritor, como totalmente autobiográfico. Algunos fragmentos del mismo nos permiten conocer la imagen que Dino Armas tenía de su abuela cuando era niño:

... Mi abuela era doña Mercedes, la curandera del Cerro. Buena, tanto como para curar un empacho, como para hacer volver a un marido infiel. La fila de clientes era larguísima y competía con la que tenía el doctor Ostría en la esquina de la misma cuadra. Los dos se conocían y respetaban: uno curaba el cuerpo y la otra, el alma. Aquellas mujeres, sentadas sin hablarse, en silencio respetuoso —apretando algunas a sus bebés, otras las ropas del amado o de la traidora o sino fotos—, esperaban pacientes la palabra y el roce de la mano en la cabeza, de aquella mujer que santiguaba a esas criollas...

Las visitas del escritor a su abuela los domingos, el gusto por el cine, su problema de bronquitis asmática, la importancia de la lectura de libros y revistas, también son narradas en este cuento:

... Mis visitas de los domingos eran más interesadas. Sabía que ella me iba a dar plata para las matinés del Apolo, del Selecto o del Edén... Del batón, siempre negro, siempre el mismo, salían aquellas monedas que me permitían estar toda la tarde viendo las cintas de “convoy” o las últimas de Sandrini. De a poco mi bronquitis asmática se fue haciendo más fuerte. La tos y el dolor profundo de pecho hacían que no pudiese correr, que faltara mucho a la escuela y que mi cita dominguera con el cine fuese cambiada por la lectura de libros y de revistas...

Y por último, la creencia y la confianza del niño en el poder de la receta de su abuela y la cura definitiva del asma, también se narran al final del cuento:

... Entonces ella, la abuela y la curandera, juntas por primera vez, determinaron el remedio: tenía que salivar en la boca de un pez vivo y volverlo a tirar a las aguas de la bahía. Así, yo le iba a pasar el asma al pez y este se lo iba a llevar lejos, al fondo del mar.

Mi padre consiguió una chalana prestada y junto a un amigo, los dos remando con fuerza, me llevaron al medio de la bahía, muy cerca de la Isla de las Ratas. No sé si esperamos una hora o un minuto hasta que se pudo sacar a un pez.

Mi padre tomó entre sus manos a aquel pez que se movía más que la chalana y yo junté mucha saliva, tanta como podía, porque sabía que el remedio de mi abuela iba a ser eficaz. Después lo arrojó al agua y el pez se hundió veloz en las aguas grises.

Volvimos a la costa en medio de relámpagos y con las primeras gotas de lluvia mojándonos la ropa. En la Piedra Redonda estaba esperándonos mi madre, con un saco para taparme.

Esa noche dormí sin toser, el pecho abierto al aire fresco de la tormenta. Y la receta de mi abuela canaria dio resultado. Lo que no habían podido las inyecciones y las pastillas, lo pudo doña Mercedes.

Crecí y el asma quedó atrás.

## **Su vinculación con el teatro**

Es importante señalar la vinculación del escritor con el teatro desde muy joven, y las razones que incidieron para dedicarse a la actividad teatral. Dino Armas expresa: “Yo quería ser alguien y la única manera de ser alguien, en el Cerro, era el teatro. Encontré ese caminito”.

El escritor considera que para él, en su caso particular, su dedicación al teatro le dio la oportunidad de “ser alguien”.

## **Acercamiento al teatro en la etapa de su adolescencia**

Dino Armas explica cómo se acercó al teatro en la etapa de la adolescencia y destaca a aquellas personas que lo impulsaron. Expresa:

... yo, adolescente, me vinculé a un grupo de teatro en el Club Rampla Juniors. Yo era un chiquilín asmático..., ahí en el Cerro se jugaba al fútbol, entonces tenía pocas..., las posibilidades de contacto con otros adolescentes eran esas, en el teatro, no a nivel de mis compañeros de la calle que jugaban al fútbol, porque no me dejaban porque era... el asma, todo eso. Entonces me acerqué al teatro. Y dos viejos notables que se llamaban Francisco Gulli y Francisco Noble, que hacíamos sainetes, ellos a su vez habían sido alumnos de los Podestá, entonces yo mamé todas esas cosas de tipo de teatro naturalista, y que yo hago grotesco, y todo ese tipo de cosas yo pienso que sale de ahí, ¿no?

## **Decisión de escribir**

El escritor se refiere, también, a su decisión de escribir. En 1965 apareció en el diario un llamado a Concurso de Obras de Teatro convocado por El Tinglado. Dino Armas recuerda que, hasta ese momento, solamente había escrito las composiciones de la escuela, pero ninguna obra dramática; sin embargo, sí había leído mucho teatro y había hecho teatro. Escribió su primera obra, titulada *En otro y último ardiente verano*, muy influenciado por Tennessee Williams. En el concurso de El Tinglado fueron elegidos tres primeros premios, entre ellos la obra mencionada. La misma, con el título *¿Conoce usted al Doctor Freud?*, fue finalista en el Concurso Tirso de Molina. Finalmente, con el título *Los soles amargos*, obtuvo el primer premio en el Concurso SUA (Sociedad Uruguaya de Actores).

## **Carrera teatral como director y actor**

De su carrera teatral menciona que fue durante muchos años director de obras dramáticas propias y ajenas y que, además, fue actor, pero supo retirarse a tiempo porque se consideraba a sí mismo como “mal actor”. Por eso aclara que cuando escribe trata de que los personajes secundarios tengan algún parlamento importante que les permita lucirse.

## **Sus estudios**

... Hicimos el liceo, todo perfecto, entonces como yo sabía dibujar bien, dijeron “te anotamos en Arquitectura”. Entonces en Arquitectura yo salvé Historia del Arte, salvé Literatura, salvé Dibujo, pero llegaba Matemática y no, no había caso, y era de los estudiantes vagos, también. Entonces llegó un momento en que ya era grande, que tenía que elegir una carrera para poder trabajar, entonces, ¿qué hay?, ¿cuál era la carrera más corta que había?: Magisterio. Entonces me anoté en Magisterio.

Dino Armas, al hablar sobre los estudios realizados en Magisterio, aclara que a él realmente lo que le interesaba era dedicarse al teatro, pero que sus padres insistieron en que se recibiera de maestro y por eso reconoce honestamente, según su opinión, que fue “un maestro sin vocación”:

Mirá, yo fui un maestro sin vocación, ahora lo puedo decir perfectamente. Yo empecé mi carrera, la que eligieron mis padres, no la que elegí yo, porque en aquella época cuando uno era..., cuando yo era chico te metían la carrera [...]. Fijate que mi padre trabajaba en el puerto, mi madre ama de casa que leía novelas de Corín Tellado, abuelos de las Islas Canarias, entonces querían que esta generación, los hijos, no pasaran lo que ellos pasaron y que estudiaran.

## **Su experiencia como maestro**

Dino Armas expresa que fue “un maestro sin vocación” pero que, justamente por eso, se exigía el doble y su esfuerzo era mayor porque sentía la responsabilidad de cumplir con su labor docente. Al referirse a su experiencia como maestro y como director de escuela, cargo que desempeñó hasta finalizar su carrera y jubilarse, expresa:

... Pero mi experiencia en Cerro Norte fue la mejor, te diré lejos; yo estuve nueve años allí trabajando como maestro y como director, terminé mi carrera como director de escuela y, entonces ahí, en ese medio marginal —donde todo todo es hostil, donde lo único seguro para los alumnos y para los padres era la escuela, lo único estable que tenían esos niños era ese grupo de maestros que se renovaba año a año, o el plato de comida que le daba la escuela—, ahí entendí lo que es ser maestro, la función social. Ahí encontré que eso era lo que me gustaba.

### **Experiencias de vida durante la dictadura uruguaya**

Aclara que trabajó como maestro durante treinta años y en doble horario. Explica que se desempeñó en el ámbito público y privado porque le adjudicaron la letra C, en el certificado de Fe Democrática exigido durante la época de la dictadura uruguaya.

En sus recuerdos sobre esa época que le tocó vivir a nuestro país, Dino Armas se refiere a:

... lo que sintió un ciudadano de a pie, un maestro sin cargo efectivo todavía, y que además hacía teatro. A las listas que llegaban a escuelas y colegios donde aparecían los nombres de aquellos a los que no se les permitía trabajar. De las categorías A, B y C.

Agrega:

... Y cómo tuve que ir a la Jefatura para notificarme de la mía (la C) y que eso me lo había dado el teatro porque yo pertenecía al Grupo 68 —creado junto a Aguilera, Blandamuro y otros más— y al no tener salas, hacíamos teatro, por ejemplo, en el Instituto Cultural Chino, donde hicimos *Los fusiles de la Madre Carrar* de Brecht (allí el Dino actor hacía el personaje del cura) y recuerdo que en el hall del instituto se vendía el *Libro rojo de Mao*. También hicimos recitales en la calle, muchos a favor del diario *El Popular*. Salí en el diario *La Mañana* al lado del féretro de Líber Arce. Bueno, todo eso estaba en el expediente que me mostraron y que tuve que firmar. Y luego el miedo que sentía en la calle, en el trabajo; el irme de la enseñanza pública antes de que me echaran. Y trabajé en el *Queen School* que daba cobijo a todos los maestros con problemas.

## **Referencias a la dictadura uruguaya en la obra *Apenas ayer***

Dino Armas explica que no escribió sobre la dictadura uruguaya sino hasta después que retornó la democracia al país. *Apenas ayer* fue la primera obra sobre la dictadura que se estrenó después de la época del proceso, durante un nuevo gobierno democrático en Uruguay. Del mismo modo, las maestras, como personajes, aparecieron en sus obras recién después que se jubiló, porque pudo así tomar distancia de esas mujeres que habían sido sus compañeras de trabajo. El escritor reflexiona sobre su escritura dramática y en este sentido expresa que:

... para mí es sanador el escribir, [...] porque sentís que sacás para afuera todos los problemas, ¿no?, para mí es más que una terapia. [...] Mi terapia es escribir y ahí en cada obra, [...] yo pongo un poquito de mí o de mi historia familiar, o de mi barrio, de mis amigos, o de lo que siento o de los miedos que tengo.

## **La dimensión humana del escritor**

Hugo Ponce conoce a Dino Armas desde 1979. La dimensión humana del escritor y su forma de ser, como persona en la vida cotidiana, puede comprenderse a la luz del siguiente testimonio:

Dino es una gran persona porque cuando encuentra el ámbito se da, se brinda. Es un tipo sincero, que te va de frente. Le duele la hipocresía y la mentira, porque no es ni hipócrita, ni mentiroso. Siempre habla desde su franqueza, no tiene dobleces. Si hay algo que no le gusta, te lo dice, a veces con una sinceridad brutal, porque él siempre dice lo que siente.

Él, en el medio, es reconocido como un tipo que no tiene dos caras. Es muy apreciado en el medio teatral, pero es muy inseguro. Muchas veces duda de su valor creativo; es una inseguridad permanente desde el punto de vista profesional y personal. Él vende una imagen; a veces, tiene esa cosa de encantamiento con la gente. Es un tipo encantador pero es natural, no es fingido. Acá tiene a todo el barrio seducido, es un seductor.

Es muy sensible. Con su perrita Gilda tenía como una especie de locura. La perrita que encontramos en San Francisco de Asís. La tenían allí porque estaba perdida en 18 de julio, aturdida por el tránsito. Dino y yo íbamos a verla todos los días y a la semana la llevamos para casa, pero ya tenía la enfermedad de la “joven edad”; solamente podía sobrevivir si se la mantenía con suero. Dino fue todos los días a la veterinaria en febrero, para cuidarla, y al final logró sobrevivir. Cuando Dino tuvo

problemas cardíacos (lo operaron del corazón), Gilda se escondía debajo de su cama mientras lo atendían. Gilda murió después de doce años.

Dino es ansioso, te transmite la ansiedad. Es desinteresado en lo material, pero no es pragmático. No sabe ni lo que es pagar una cuenta. Yo soy su contracara, “su cable a tierra”.

Dino era un excelente docente. Tenía un discurso con los gurises chicos, que los chiquilines deliraban con él.

### **Testimonio de Graciela Balletti**

Graciela Balletti, famosa directora de teatro y actriz, en una entrevista realizada para el diario *El País*, el 11 de agosto de 2011, al referirse a Dino Armas expresa:

Conozco a Dino hace casi treinta años y, felizmente a esta altura de la vida, ya he podido montar varios de sus textos. Primero fue *Pagar el pato*, en 2002, con la cual tuvimos grandes satisfacciones, entre ellas haberla representado en una universidad de Chicago. Luego hice una segunda versión de esa misma obra con otro elenco, en 2008, y después *Sus ojos se cerraron*, también en 2008. En 2009, tuve el placer de darle vida al personaje de Rosa en *Los raros*.

### **Testimonio de Álvaro Loureiro**

En Dino Armas (2006) *Teatro I. Rifar el corazón. ¿Y si te canto canciones de amor?*, el crítico teatral Álvaro Loureiro brinda su opinión con respecto al dramaturgo cuando expresa:

Dino Armas puede ser definido como un profundo conocedor del teatro por fuera y por dentro, con una poderosa intuición para captar personajes populares y, a través de ellos, derribar las paredes del costumbrismo e ingresar en los terrenos más amplios del grotresco, el absurdo o la poesía.

Consultado el autor, en relación a cómo surgen los personajes de sus obras, Dino Armas expresa: “Nacen de la observación de mi entorno laboral y familiar. Nacen de algún hecho que me duela, que me sobresalte, que me llame la atención. Nacen de mi vida, de la mía y de la de los demás”. Explica también que piensa en la gente que conoce, en personas que integran su familia, en sus amigos y cuando escribe le adjudica a sus personajes ese físico, esa voz, esa cara.

Por último, consideramos relevante aportar que Dino Armas se casó, el 15 de octubre de 2013, a los 72 años de edad, después de 34 años de convivencia con su pareja.

## **Algunas obras representativas de la dramaturgia de Dino Armas**

- ✓ 2014: *Lucas o El contrato*
- ✓ 2011: *Ave Mater*
- ✓ 2009: *La curva de la felicidad*
- ✓ 2009: *Nelson Pino y las mujeres del tango*
- ✓ 2009: *Los raros*
- ✓ 2008: *Red Velvet*
- ✓ 2007: *Trampas para divorciadas*
- ✓ 2007: *Pentágono*
- ✓ 2007: *Dos en la carretera*
- ✓ 2006: *Para servirte mejor*
- ✓ 2006: *Cuentos al atardecer*
- ✓ 2004: *El clú de la Ivonne*
- ✓ 2004: *Todos los juegos, el juego*
- ✓ 2003: *Pagar el pato (Tango para dos)*
- ✓ 2003: *Rifar el corazón*
- ✓ 2001: *¿Y si te canto canciones de amor?*
- ✓ 2000: *Extraños por la calle*
- ✓ 1999: *Día libre*
- ✓ 1999: *Cosmópolis*
- ✓ 1997: *Dios salve a la señora*
- ✓ 1997: *Atrás del Mercosur*
- ✓ 1996: *Manos a la obra*
- ✓ 1996: *La vida es una milonga*
- ✓ 1995: *Apenas ayer*
- ✓ 1992: *Gente como nosotros*
- ✓ 1992: *Se ruega no enviar coronas*
- ✓ 1992: *Petunias salvajes*
- ✓ 1992: *Sus ojos se cerraron*
- ✓ 1990: *Montevideo, reír y llorar te veo*
- ✓ 1990: *La canción del soltero*
- ✓ 1990: *Queridos cuervos*

- ✓ 1990: *Votar es un placer*
- ✓ 1989: *Feliz día, papá*
- ✓ 1988: *Pentágono*
- ✓ 1985: *Alias el Manco*
- ✓ 1983: *De las pequeñas cosas*
- ✓ 1983: *Todos los juegos, el juego*
- ✓ 1981: *Los soles amargos*
- ✓ 1980: *Juana de siempre*
- ✓ 1979: *Susana's tango*
- ✓ 1974: *Carlitos del Mar*
- ✓ 1965: *En otro y último verano*
- ✓ *Presente señorita*
- ✓ *Betty de New York*
- ✓ *Joselito y yo*

## Algunas menciones y premios obtenidos por el dramaturgo Dino Armas

- 2014: *Lucas o El contrato*. Primera Mención Concurso Dramaturgia AGADU-COFONTE. Jurado integrado por: Hugo Blandamuro, Víctor Manuel Leites y Gabriela Gómez.
- 2011: *Ave Mater*. Primer Premio en Concurso Anual de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), categoría: drama. Teatro Inédito. Jurado integrado por: Walter Reyno, Franklyn Rodríguez, Roger Mirza, Yamandú Fumero y Carlos Manuel Varela.
- 2009: *Esos dos*. Mención en Concurso de IMM. Jurado integrado por: Natalia Ciarelli, Mariana Percovich y Luis Vidal.
- *La curva de la felicidad*. Mención en Concurso Centro Cultural de España. Jurado: Álvaro Loureiro, Enrique Mraak y Alberto Rivero.
- 2008: *Red Velvet*. Concurso a Dos Voces. Centro Cultural de España.
- 2007: *Dos en la carretera*. Nominado a Mejor Autor, Premio Florencio.
- 2006: *Cuentos al atardecer*. Premio Morosoli de Plata otorgado por la Fundación Lolita Rubial.
- 2006: Morosoli de Plata. Premio a la trayectoria.
- 2002: *¿Y si te canto canciones de amor?* Premio Anual de Literatura del MEC. Mención en los Premios Nacionales de Literatura para Teatro Édito del MEC.
- 2001: *¿Y si te canto canciones de amor?* Nominado Mejor Autor, Premio Florencio.
- 1995: *Apenas ayer*. Mención Concurso Editorial Monte Sexto y Café Sorocabana. Seleccionado como Mejor Autor Nacional del Año por la página teatral del diario *El País* de Montevideo. Seleccionado Mejor Autor del Año por la revista *Sábado show*.
- 1994: *La vida es una milonga*. Primer premio en concurso organizado por Casa de Comedia.
- 1993: *Se ruega no enviar coronas*. Premio Mejor Autor Nacional seleccionado por la página teatral del diario *El País* de Montevideo. Premio Florencio al Mejor Texto de Autor Nacional.
- 1992: *Gente como nosotros*. Teatro El Tinglado.
- 1992: *Se ruega no enviar coronas*. Primer Premio Concurso Cincuenta años de la Sociedad Uruguaya de Autores (SUA), año 1991. Premio Ministerio de Educación y Cultura.

- 1988: *Feliz día, papá*. Primer Premio Municipal.
- 1981: *Los soles amargos*. Premio Mejor Autor en Concurso SUA.
- 1980: *Juana de siempre*. Premio al Mejor Autor en el Segundo Festival Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud.
- 1974: *Carlitos del mar*. Premio al Mejor Autor del VII Festival Infantil.

## **MADRES E HIJOS EN *RIFAR EL CORAZÓN*.**

### **LAS HUELLAS DEL AMOR Y DEL DOLOR**

#### **¿Cómo surge la obra *Rifar el corazón*?**

Dino Armas nos explica, en una entrevista, cuál fue el punto de partida del proceso de creación de esta obra dramática. Recuerda que lo operaron del corazón y que después estuvo tres o cuatro años sin escribir. Luego de esa experiencia de vida decidió escribir una obra que tratara del desarraigo, de las personas que, por motivos económicos, se veían obligadas a emigrar del país. En base a esta idea, el dramaturgo escribió *Rifar el corazón*, en el año 2003. Sin embargo, después de finalizar su obra, se dio cuenta de que había escrito sobre lo que le pasaba a él, sobre todo lo que genera un enfermo en el ámbito familiar; de este modo, el tema inicial de la migración, del exilio, quedó en un plano más secundario.

Dino Armas expresa:

... llegó un momento en que me obligué yo mismo a escribir, entonces me hice un esquemita, que hago siempre [...] y me fui a Atlántida, que es donde siempre veraneo, y me propuse empezar a escribir una obra que iba a tratar sobre el desarraigo de la gente que se va por problemas económicos [...] Entonces, cuando la obra estuvo terminada trataba sobre el enfermo en la familia, sobre lo que provoca un enfermo dentro del seno familiar y el tema que empecé del desarraigo quedó como tema secundario, pero muy secundario, de una de las dos hermanas que se va a Nueva York porque el hijo le hace vender todo acá. Pero trató al final de lo que me pasaba a mí.

#### **Explicación del título de la obra**

Podemos señalar que, sin duda, el título *Rifar el corazón* logra despertar interés en el lector y el espectador. Nos preguntamos: ¿quién sería capaz de renunciar al mundo de los afectos? ¿Por qué alguien podría tomar la decisión de rifar su corazón? Lo cierto es que esta expresión fue tomada del tango *Qué vachaché* de Enrique Santos Discépolo. Este tango está presente a lo largo de la obra e incluso el dramaturgo señala que, en determinado momento, se escuchan algunos versos: “rifar el corazón/ tirar la poca decencia que te queda”.

En este reencuentro de dos hermanas que han decidido mantener un diálogo sincero en el último día que les queda para estar juntas, una de ellas ha decidido “rifar el corazón”. Será

necesario avanzar en la lectura de la obra para descubrir cuáles son las razones que la han impulsado a tomar esa decisión.

## **Estructura**

La obra se desarrolla en un solo día y se estructura en cuatro cuadros diferentes titulados: El desayuno, El almuerzo, La merienda y La cena. Observamos una marcada insistencia, por parte del dramaturgo, en el ritual de las comidas, que incluso es enfatizado por medio de las didascalias. Una estructura similar utilizará el autor en la obra *Los raros* escrita en el año 2009.

En *Rifar el corazón* se presentan tres personajes principales: Marta, Silvana y Alicia. Por medio de los cuatro cuadros, el dramaturgo profundiza en los vínculos entre esas dos hermanas que hace tiempo que no se ven y que, en el día del reencuentro, asumen que están a punto de separarse definitivamente.

Alicia es la hija enferma que la madre siente como una carga de la cual no se puede desprender. Durante el transcurso de la obra, el mundo de los secretos —que envuelve a cada uno de los personajes femeninos— comienza a develarse. El dramaturgo abre una ventana para que el lector/ espectador pueda mirar el mundo interior de cada uno de los personajes; de este modo, logra presentar sus historias de vida.

## **Temas y personajes**

### ***La enfermedad***

Podemos señalar que el tema principal de la obra *Rifar el corazón* es la enfermedad. En este caso Alicia, hija de Marta, es la que está enferma y no puede valerse por sí misma. Necesita de los cuidados de su madre en forma permanente. El dramaturgo no explicita exactamente qué tipo de enfermedad tiene, pero está sugerida a través de las palabras de Marta quien aclara, además, cuándo surgió, aunque las causas de la misma no son explicadas. La madre expresa: “Digo yo... allá, en esa Irlanda, ¿también habrá bobas como mi Alicia? [...], era como vos y como yo. Fue así hasta los quince, casi los dieciséis años. Y una noche esa Alicia —que era como vos y yo— se acostó y en la mañana del otro día yo me encontré con esta otra Alicia”.

Silvana, en cambio, sin estar muy convencida de lo que su sobrina padece, expresa: “No soy médico. Pero es como un retardo, ¿no?”.

Alicia se convierte en un testigo paciente y pasivo que escucha los diálogos que mantienen su madre y su tía; dos hermanas —marcadas por historias de vida diferentes— que al fin se reencuentran en ese día, por última vez.

El dramaturgo, con gran habilidad, presenta los monólogos interiores de Alicia a través de los cuales el personaje expresa sus sentimientos y emociones. Logra crear, a través de ellos, un hilo conductor en la obra, y al mismo tiempo, nos permite conocer la historia de vida del personaje.

### ***La incomunicación***

Este tema se puede observar en el hecho de que Marta y Silvana —pese a vivir en la misma ciudad (Montevideo)— hace mucho tiempo que no se ven.

Cada una tiene una historia de vida diferente. Marta se casó por amor y sufre, con resignación, la enfermedad de su hija. Vive en forma humilde; su posición económica es diferente a la de su hermana; nunca tuvo empleadas, siempre se encargó de hacer ella misma todas las tareas de la casa, a diferencia de Silvana. En un fragmento del cuadro primero, Marta expresa: “A veces pienso que toda mi vida cociné para otros. Para mi marido hasta que se fue, para mi madre hasta que murió y ahora para Alicia...”.

En cambio Silvana confiesa que se casó sin amor, para tener una buena posición económica y poder salir de la casa de sus padres. Se fue a vivir a Carrasco, siempre tuvo empleadas y no sabe cocinar, por eso expresa: “Yo soy incapaz de hacer un huevo frito”.

En definitiva, la relación entre las hermanas se ha caracterizado por la falta de comunicación y por la escasez de las visitas a través del tiempo. Marta tiene la capacidad de recordar que solo visitó cinco veces a su hermana en Carrasco. Recuerda exactamente las razones de esas visitas: la primera vez cuando su hermana se mudó y la invitó a conocer la casa. En dos oportunidades, el motivo de la visita fue la enfermedad de Silvana y el no saber exactamente cuál era la causa de la misma. La tercera visita se concretó cuando Ruben cumplió los quince años. Por última vez, Marta visitó a Silvana, en Carrasco, cuando falleció su cuñado. Pese al vínculo familiar que las une, Marta y Silvana se han visto muy pocas veces a lo largo de su vida y, sin embargo, viven en la misma ciudad.

La incomunicación también se visualiza en la relación entre Marta y su marido, aquel hombre con el que, prácticamente, no hablaba y que terminó por abandonarla porque no podía soportar más que lo llamaran “el padre de la boba Alicia”.

La falta de comunicación está presente, también, en la relación entre Silvana y su hijo Ruben. Vivían en la misma casa de Carrasco, pero no se veían. Madre e hijo comían solos, en diferentes horarios. No hablaban y, de hecho, Ruben hablaba más con los sirvientes que con su propia madre.

### ***El amor***

Este tema surge a través de la historia de Alicia, que es presentada desde distintos puntos de vista. Por un lado, Alicia es la que presenta la visión de su propia historia de amor a través de los monólogos interiores, que son claves para poder comprender la obra. Por otro lado, aparece la visión de Marta, su madre, que rechaza ese noviazgo de su hija con Ruben, porque sus creencias, muy arraigadas, le impiden aceptar una relación de pareja entre primos hermanos. Surge, también, el punto de vista de la tía Silvana, madre de Ruben, que reconoce el noviazgo de ambos y el interés de Ruben, que pese a estar en Nueva York siempre pregunta por Alicia en sus cartas.

El amor está presente, también, en la vida de Marta, en su reconocimiento de que se casó por amor y después, cuando vivió una aventura amorosa con el joven estudiante de Artigas.

### ***Los problemas en los vínculos familiares***

Este tema está presente en las diferentes perspectivas que tienen las dos hermanas sobre la relación amorosa que surgió entre Alicia y Ruben. El rencor de Marta y la no aceptación del noviazgo la llevaron a distanciarse más de su hermana, porque sentía que ella no la apoyaba, y también responsabilizaba a su sobrino Ruben de lo que le había sucedido a Alicia.

### ***Los secretos***

Este tema está presente en cada uno de los personajes y durante el reencuentro, ese mundo de secretos se va develando y se entrelaza con aquellos aspectos cotidianos que viven los personajes.

## ***El exilio***

Una de las hermanas, Silvana, es la que decide irse del país porque su hijo la ha obligado a vender todas sus posesiones después de la muerte de su marido. Es el último día en el que Silvana puede conversar con su hermana con total franqueza, antes de ir a vivir a Nueva York en forma definitiva. Pero, curiosamente, aunque todavía no se ha ido, ya siente la nostalgia al evocar el olor a pinos, el olor a mar y siente la incertidumbre de no saber dónde va a morir.

## ***La soledad***

El dramaturgo presenta las historias de vida de los personajes, con sus luces y sus sombras. Gradualmente, como lectores y espectadores, nos vamos interiorizando del mundo de secretos de Marta, de Alicia y de Silvana. Somos testigos de sus experiencias de vida y de su gran soledad. Comprendemos, sin juzgar, las diferentes miradas que brindan acerca de todo aquello que la vida les ha deparado.

## **La didascalía<sup>2</sup> inicial**

Al comienzo de la obra, el dramaturgo plantea algunas aclaraciones referidas a la ambientación, al mobiliario y a la ubicación de los personajes. En forma breve, describe el espacio escénico: “Un espacio blanco o negro. Sin paredes, puertas o ventanas”. La ambientación es caracterizada como “muy realista”. El autor enumera algunos elementos de la escenografía, por ejemplo: “una mesa, tres sillas, algunas plantas y muchas cajas de todos los tamaños, algunas abiertas y otras cerradas”.

Como lectores y espectadores podemos preguntarnos por el destino que tendrán esas cajas; sin embargo, a medida que avanzamos en la lectura de la obra, descubriremos que están relacionadas con el exilio de Silvana y la necesidad de dejar en la casa de su hermana algunos objetos personales, que poseen un valor afectivo porque representan el mundo de sus recuerdos y de su infancia.

El dramaturgo se detiene a describir el lugar y la postura de cada uno de los personajes femeninos: Silvana está sentada junto a la mesa, mirando hacia adelante; ha dejado su cartera

---

<sup>2</sup> El término “didascalía” del griego “enseñanza” se refiere a las instrucciones dadas por el autor para la representación de la obra. Se considera un concepto más amplio que el de acotaciones porque, aunque las incluye, también se refiere a otros elementos del texto teatral.

al lado de una caja abierta. Alicia, en cambio, se encuentra sentada en otra silla, separada de Silvana. El autor aclara: “tal vez de espaldas al público”. Ese “tal vez” deja cierta libertad al director y a los actores para la representación de la obra.

La música está presente, en forma constante, en las obras dramáticas de Dino Armas y, generalmente, se incluyen tangos. Sin embargo, aquí indica un tema musical que tararea una voz infantil femenina. Se especifica el objetivo de esa música: “sirve para unir la obra”. Pero, además, marca un contraste entre la imagen de Alicia en el pasado —cuando estaba sana— y la imagen actual, marcada por una enfermedad que domina su tiempo presente. Por último, el autor nombra a Marta, que entra con una bandeja para servir el té.

### **El desayuno. Ideas principales del primer cuadro de la obra**

Lo cotidiano irrumpe en el diálogo que mantienen Marta y Silvana, por ejemplo, conversan acerca de las plantas. Marta explica que las ha entrado para evitar las heladas, los caracoles y el “mal de ojos” de la vecina, en clara alusión al personaje de “la Gorda Beba”.

El diálogo entre las hermanas gira en torno a las costumbres que cada una de ellas tiene, por ejemplo, el hábito de Silvana de tomar té importado con limón y la costumbre de Marta de tomar mate amargo, al igual que su madre. La agilidad en el diálogo y algunas notas de humor —presentes en los parlamentos espontáneos de Marta— caracterizan el primer cuadro de la obra.

Marta vive en un mundo de rutina permanente y —al igual que el personaje de Teresa en *Queridos cuervos*— está condenada a realizar todos los días las mismas tareas. La enfermedad de Alicia se introduce en la obra casi por azar, en forma accidental, cuando Silvana trata de alcanzar un frasquito pensando que es sacarina. Marta lo evita en forma brusca, porque se trata del remedio de Alicia y expresa: “Es un remedio. Uno que tengo para Alicia. No sé cómo lo dejé acá”.

Lo cotidiano está presente también en la preocupación de Silvana por mantener la silueta y su confesión de no ponerle azúcar al té, desde hace muchos años, surge a través de la revelación de un secreto: “El azúcar se te va a las caderas”. Frente a este planteo surge rápidamente la imitación y la sonrisa de Marta, que acompañan sus palabras con tono de humor: “Y la amargura a algunos se le va a la cabeza”. El delicado equilibrio entre el drama y la comedia, y las notas de humor que acompañan a veces a los personajes, constituye una característica de la dramaturgia de Dino Armas.

Durante el diálogo aparece, además, el tema de la televisión. En su vida rutinaria, Marta se sienta, junto con Alicia, todas las tardes frente al televisor. Observamos una actitud crítica frente a los programas a través del uso de la ironía, cuando expresa: “Parece mentira pero uno aprende tanto con esos programas. Te actualizás totalmente”. También los responsabiliza del uso de las malas palabras por parte de los televidentes. Podemos preguntarnos: ¿es, tal vez, Marta un personaje portavoz de lo que piensa el autor? La crítica y la ironía dejan traslucir la discrepancia con los programas de televisión que no transmiten ninguna enseñanza, ¿es esta, quizás, la posición del autor Dino Armas? Cabe señalar que este tema de la importancia de la televisión —como forma de evasión de la realidad— también se plantea en la obra *Queridos cuervos*. El dramaturgo, metafóricamente, se refiere a la gente que trabaja en la televisión por medio del uso de la imagen de los cuervos.

En *Rifar el corazón*, Marta rechaza la compasión de la gente, y la de su hermana, frente a la enfermedad de Alicia. Fundamenta esta postura con un tono seguro y una actitud realista cuando expresa: “Alicia es así y punto. Ella está bien. Yo estoy bien. Y el mundo sigue adelante. Y mañana todo puede cambiar”.

En las palabras del personaje se trasluce un anhelo, una esperanza de cambio, de que Alicia tal vez pueda mejorar; cabe señalar que estas mismas palabras volverán a surgir en el final de la obra. Marta asume la enfermedad de su hija con resignación y la describe como “más quieta, más callada, algo más vieja”, si la compara con las otras muchachas del barrio.

Durante el diálogo que mantienen Marta y Silvana surgen los recuerdos de la niñez, cuando ambas vivían en esa casa. Marta está interesada en lograr que su hermana —que vive en Carrasco— recuerde a las vecinas, y la pone al tanto de las novedades, de los hechos que han ocurrido en el barrio.

El dramaturgo, a través de la enumeración de las visitas que aparecen en el parlamento de Marta, sugiere que las hermanas han pasado separadas la mayor parte de sus vidas, viéndose tan solo cinco veces por motivos puntuales. De este modo, el autor va creando un clima intimista y enfatiza el tema de la incomunicación, que se resquebraja en torno a una botella de vino. Esas dos hermanas que se reencuentran tienen tantas cosas para decirse pero solo poseen un día para poder hablar, antes de que Silvana se vaya a vivir para siempre a Nueva York.

Marta reafirma las pocas veces que se vieron con su hermana cuando expresa: “Hace bastante de todo eso, ¿no?”. Se capta la ternura que, por momentos, impregna el diálogo entre ellas. Surge el mundo de los recuerdos y se destaca la capacidad de Marta de recordar cada detalle. Se entrelazan los recuerdos de la madre ya fallecida con los recuerdos del padre, cuya

imagen aparece idealizada. Las historias de vida de los personajes femeninos principales se construyen con los fragmentos de información que el dramaturgo proporciona.

El reproche de Marta surge al recordar que Silvana no estuvo presente durante la muerte de su madre, cuando expresa: “Hasta último momento, la pobre, preguntó por vos... Pero claro, vos no estabas por acá. El mismo día que murió ella, llegó una postal tuya desde Venecia”.

Marta evoca al padre y recuerda cómo le gustaba contar historias de suspenso que él mismo inventaba en las noches de lluvia. Pese a que esas historias le inspiraban miedo en la etapa de la niñez, Marta reconoce su hábito de repetir las mismas historias a su hija Alicia.

En ese mundo de recuerdos surge la idealización de la figura del padre que es comparado con un mago, que habitualmente traía diferentes mercaderías del puerto. Silvana expresa: “... cada vez que él volvía era como tener, de vuelta, a un mago en casa... esperando a que él, con sus grandes manos, mostrara los tesoros escondidos dentro de aquel morral”.

Se enumera los objetos que el padre traía, especialmente las telas y los olores, los nombres raros de los barcos, y se alude a la pérdida de ese mundo mágico ocasionada por la muerte del padre. Marta expresa: “Cuando murió papá se nos acabó ese mundo mágico...”. Frente a esto Silvana agrega: “Todo cambió cuando murió él, ¿no? El mundo y nosotras. Mamá se puso tan seria”.

Mientras Marta se retira a la cocina con la taza de té (hace mutis llevando todos los elementos que hay sobre la mesa), Silvana se acerca a su sobrina Alicia. Hay un intento de Silvana de dialogar con ella. En este momento los parlamentos de Silvana y de Marta se alternan, corren en forma paralela, aunque en dos espacios diferentes.

Las palabras de Silvana reflejan ternura hacia su sobrina enferma; se menciona al único hijo que tiene, a Ruben, un personaje que se nombrará en varias oportunidades pero que estará ausente en el escenario. Podemos señalar que el mundo de los afectos está presente, en forma constante, en toda la obra, por ejemplo:

- ✓ El afecto que une a Marta y a Silvana como hermanas, pese a las problemáticas en los vínculos familiares y a la falta de comunicación.
- ✓ El afecto hacia Alicia, pese a su enfermedad.

Se reafirma la belleza de Alicia y el alejamiento de Ruben porque se ha ido a vivir a Nueva York. Surge la interrogante que le plantea Silvana a su sobrina Alicia y que será clave para que se desarrolle el primer monólogo interior del personaje. Silvana pregunta: “Vos te acordás de tu primo Ruben?”. Las expresiones: “Que seguís linda como entonces. Como cuando él...”

queda inconclusa porque el parlamento de Silvana es interrumpido por el ingreso de Marta. Se crea expectativa en el lector/espectador que, quizás, intuye la existencia de un secreto que en algún momento de la obra se podrá revelar. Sin embargo, por ahora, el dramaturgo utiliza la técnica del retardo, es decir, demora deliberadamente la revelación de ese secreto para despertar más interés.

La irrupción de Marta —que no ha dejado de hablar de “la Gorda Beba”, desde el espacio de la cocina, y de otros temas intrascendentes— contrasta, notoriamente, con ese clima intimista, casi confesional, que el dramaturgo ha logrado crear a través de ese acercamiento de Silvana hacia Alicia.

### ***Primer monólogo de Alicia***

Consideramos importante señalar que Patrice Pavis (1998) plantea el siguiente concepto de monólogo en el marco del texto dramático:

El monólogo es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo [...] El monólogo se distingue del diálogo por la ausencia de intercambio verbal y por la longitud mayor de un parlamento puede ser desgajado del contexto conflictual y el dialógico [...] En tanto que “proyección de la forma exclamativa” (Todorov, 1967, pág. 277), el monólogo se comunica directamente con el conjunto de la sociedad: en el teatro, la totalidad del escenario aparece como el interlocutor discursivo del monologante. En definitiva, el monólogo se dirige directamente al espectador, interpelado como cómplice... (Pavis, 1998: 297-298)

Teniendo en cuenta la tipología, Pavis agrupa los monólogos tomando en cuenta dos criterios diferentes: según la función dramática y según la forma literaria. Atendiendo al primer criterio, el autor distingue el monólogo técnico, el monólogo lírico y el monólogo de reflexión o de decisión. Si tenemos en cuenta el segundo criterio, es decir, según la forma literaria, Pavis diferencia el aparte, la estancia, la dialéctica del razonamiento, el diálogo solitario y el monólogo interior. Nos interesa, especialmente, detenernos en este último, porque en la obra *Rifar el corazón* encontramos monólogos interiores, en el caso del personaje Alicia. En este sentido, podemos decir que lo que caracteriza al monólogo interior es que el personaje plantea, “mezclados y sin ninguna preocupación lógica o de censura, los fragmentos de frases que le pasan por la cabeza. El desorden emocional o cognitivo de la conciencia es el principal efecto buscado” (Pavis, 1998: 298).

Si tomamos en cuenta este concepto teórico planteado por Pavis podemos señalar que el primer monólogo interior de Alicia se ubica en el cuadro primero, “El desayuno”, y está precedido por la siguiente didascalia:

La luz baja lentamente sobre las dos. Sube tema musical cantado por la voz infantil femenina. Convulsión de Alicia. Las otras mujeres quietas. La luz tiñe con color irreal solo la figura de Alicia. Marta y Silvana repiten todos los movimientos anteriores desde que Marta hizo mutis en la cocina y Silvana se acercó a Alicia. Se escuchan grabados los parlamentos de Silvana: “Alicia... ¿te acordás de mí?” y el que sigue de Marta: “lo que me quedó por contarte de la Gorda Beba...”. Los parlamentos que siguen se pasan distorsionados. Alicia, de cara al público, dice su monólogo interior de una manera “normal”.

El descenso lento de la luz mientras sube el canto interpretado por la voz de una niña — que se reitera insistentemente a lo largo de toda la obra—, indicados por el dramaturgo en una nueva didascalia, crean el clima perfecto de irrealidad y preparan el primer monólogo interior de Alicia, en el momento en el que el personaje femenino tiene una convulsión.

El dramaturgo indica la quietud en la que han quedado Marta y Silvana; se repiten los movimientos escénicos realizados con anterioridad cuando Marta fue hacia la cocina y Silvana decidió acercarse a su sobrina Alicia. El autor expresa: “La luz tiñe con color irreal solo la figura de Alicia” y esto nos permite comprender que, en medio de su enfermedad y pese a que el personaje dice su monólogo de una manera “normal”, todo lo que Alicia expresa forma parte de ese mundo de irrealidad y de recuerdos evocados en el que ella vive. Las últimas palabras de Marta y de Silvana dichas en forma alternada, y especialmente las palabras de su tía: “Alicia... ¿te acordás de mí?”, despiertan en la adolescente enferma la necesidad de dar una respuesta:

ALICIA: ...me acuerdo sí, tía. Claro que me acuerdo de vos. Me acuerdo de tu perfume. El olor de tu ropa. El mismo olor que tenía la ropa de mi primo. Y el mismo que tenía en su piel. Mi primo... ¿Cómo tengo que decirle, tía? Mi primo Ruben. ¿Ruben el amigo? ¿O mi amante Ruben? El primero, el único y el último. Por supuesto que me acuerdo de Ruben, tía Silvana. Su voz diciéndome que me quería, que no tuviera miedo, que no importaba que fuéramos primos hermanos, que no me iba a doler... Y el calor de esa tarde de verano que no me dejaba respirar, tía. Y el de las manos de él que no me dejaba respirar. Y el sudor en el pecho que le corría como una agüita caliente y que seguía hasta mojarle el estómago y que se perdía en aquellos vellos tan oscuros. Tantos..., y entre esos

vellos oscuros y mojados aquella cosa palpitante..., caliente..., que él me hizo que tocara y después le sintiera el gusto. Un gusto salado, tía. No podía respirar. El miedo, el calor, las ganas y el desear se me juntaron y yo respiré con él, transpiré con él, jadeé con él... Después el placer y el dolor. La sangre y el buscar en los ojos de él algo. Y los tenía cerrados, tía. El esperar una palabra, no sabía cuál, de aquella boca cerrada, tía Silvana. Y más tarde el miedo a que se me notara. El tener que mentir y el disimular..., de verdad tía, ¿soy linda? No, no quiero que me toquen. Nadie. Porque después me viene ese dolor. El que se me sube por todo el cuerpo y que después se me mete en la cabeza y no me deja ha... blar. Y..., no me deja que yo..., mire..., y no me deja mover, tí... a, *(ha ido subiendo en su voz y en sus movimientos)*. Y no me deja salir. Salir de acá. De esta casa. De esta silla. De este cuerpo. De este cuerpo. De este cuerpo, tíaaaa... *(Durante este monólogo interior de Alicia, las otras mujeres, como sombras, en la semipenumbra han ido colocando los elementos para el almuerzo. Tema musical que une la obra y que se va modificando)*.

Así comienza el primer monólogo interior de Alicia: "...me acuerdo sí, tía. Claro que me acuerdo de vos". La interrogante de Silvana —que se ha acercado con ternura hacia su sobrina y que ha intentado, infructuosamente, de darle una galletita— recibe una respuesta. Pero es una respuesta que solo el público escucha; Silvana no puede escuchar a su sobrina y su madre tampoco. Para el lector/espectador los monólogos de Alicia resultan claves porque permiten comprender la historia y fundamentalmente ese mundo de secretos que Marta, en medio de sus rencores, intenta guardar. La reiteración de la expresión "me acuerdo" no deja ningún lugar a dudas de que, pese a estar enferma, Alicia es capaz de recordar todo.

En primer lugar los recuerdos llegan acompañados de sensaciones olfativas; lo que recuerda Alicia es el perfume y el olor de la ropa de su tía, pero, en realidad estos olores constituyen un trampolín que la llevan a evocar la figura de su primo Ruben, al igual que el olor de su ropa y de su piel. El parentesco entre Alicia y Ruben se explicita desde el primer momento; sin embargo, las interrogantes "¿Ruben el amigo? ¿O mi amante Ruben?" dejan traslucir que, pese a ser primos, ha surgido entre ellos una relación de pareja que es cuestionada por Marta.

Antes de la evocación de su primera relación sexual, Alicia anticipa que Ruben fue "el primero, el único y el último". Es la revelación de un secreto que permite comprender al lector/espectador que, más allá de que Ruben fuese su primo y su amante, también fue el único hombre que Alicia conoció. Después de esa relación "prohibida" —según las creencias

de Marta— Alicia enfermó y el dramaturgo no explica cuál fue la causa de la enfermedad de Alicia. En el monólogo interior algunos recuerdos surgen en forma desordenada, sin lógica; es el pensamiento de Alicia que fluye al evocar las palabras de Ruben diciéndole que la quería, sin importar que fueran primos, al recordar sus caricias que no la dejaban respirar, su sudor..., recuerdos que quedan enmarcados en una imprecisión temporal: “y el calor de esa tarde de verano”.

Todas las emociones experimentadas por Alicia en su primera relación quedan resumidas en una enumeración en la que se mezclan “el miedo, el calor, las ganas, el desear”. El uso de los verbos en pretérito perfecto simple —respiré, transpiré, jadeé— sugieren acciones que han concluido ya, que no tienen continuidad, sin embargo Alicia no puede o no quiere olvidar. El sintagma preposicional “con él” se reitera en tres oportunidades y enfatiza la idea de que todas esas experiencias fueron vividas con su único amor, su primo Ruben. Pero, Alicia también es capaz de recordar las emociones que la embargaron con posterioridad a su primera relación sexual, la combinación de “el placer y el dolor” que se une al secreto deseo —y quizás a la necesidad— de encontrar algo en la mirada de él y de escuchar alguna palabra, sin saber exactamente cuál; deseos que no se cumplen y chocan con los ojos cerrados y la boca, también cerrada, de Ruben.

El miedo de Alicia vuelve a surgir, pero esta vez alude a otro tipo de temor. Sus palabras: “Y más tarde el miedo a que se me notara. El tener que mentir y el disimular..., de verdad tía, ¿soy linda?”, sugieren el transcurso del tiempo y el temor de ser descubierta por su madre que rechaza, en forma tajante, una relación entre primos. Por otro lado, sugiere la posibilidad de un embarazo, idea que será retomada después por el dramaturgo, en forma ambigua, a través de la alusión a un aborto. Las mentiras se combinan con la necesidad de disimular para que la relación secreta de Alicia con su primo Ruben continúe y, principalmente, para ocultar el embarazo no deseado. Al invocar nuevamente a su tía —aunque esta no pueda escucharla— Alicia interroga sobre su belleza, buscando una respuesta y una confirmación de lo que su tía le dijo antes. El desorden emocional, que caracteriza este monólogo interior del personaje, lleva a que Alicia al final se desespere y desee que no la toquen, como forma de evitar el dolor. Es un dolor que Alicia rechaza porque no la deja hablar ni moverse. Es como si Alicia, después de evocar su pasada relación afectiva, volviese al presente, un presente marcado por la imposibilidad de moverse, de salir. Se sugiere desesperación a través de sus movimientos y del aumento de su voz. La inmovilidad de Alicia —que caracteriza su enfermedad— se une al deseo de querer salir de su casa, de su silla, de su cuerpo. Se siente prisionera, atrapada y, al

final del monólogo, las palabras del personaje sugieren un deseo de evasión, de liberarse de ese cuerpo e incluso la idea es reiterada cuando expresa: “Salir de acá. [...] De este cuerpo. De este cuerpo. De este cuerpo, tíaaaaa”. La quietud y la inmovilidad del personaje en el presente contrastan con el pasado en el que Alicia “iba y venía como un torbellino, la que reía fuerte, la que soñaba”, una comparación que sugiere la vivacidad, la agilidad de sus movimientos y la alegría de su risa.

El primer monólogo interior de Alicia finaliza con una didascalia a través de la cual el dramaturgo indica los movimientos escénicos de Marta y Silvana: “las otras mujeres como sombras, en la semipenumbra, han ido colocando los elementos para el almuerzo”. La comparación con sombras sugiere que las siluetas de estos personajes femeninos, que preparan la mesa para almorzar, apenas son visibles para el espectador en la penumbra, que contrasta con la luz irreal que ilumina la figura de Alicia mientras dice su monólogo. El primer cuadro finaliza con el tema musical cantado por la voz infantil que recuerda cómo era Alicia antes, en clara antítesis con el presente.

### **El almuerzo. Ideas principales del segundo cuadro**

El dramaturgo plantea una didascalia a través de la cual indica que Marta y Silvana están terminando de almorzar; Alicia, en cambio, se encuentra en otro espacio frente al televisor. Esta postura recuerda la actitud del personaje de la abuela enferma, también sentada frente al televisor en la obra *Queridos cuervos*.

Los personajes femeninos se encuentran, en este cuadro, unidos por un mundo de afectos y de recuerdos. Mientras beben vino, surge el recuerdo de la madre. Si bien Marta aprendió a cocinar mirándola cocinar a ella, hay algo que las diferencia: la madre siempre cantaba mientras cocinaba, en cambio Marta no lo hace; cocina con la boca apretada.

La incomunicación que caracterizaba a los personajes comienza a resquebrajarse alrededor de una botella de vino y el mundo de los secretos comienza a revelarse. Silvana y Marta son conscientes de que es el último día en el que estarán juntas; por este motivo, en esta despedida los secretos salen a la luz. Marta expresa:

Entonces este es el día que nos queda. El único en el que podemos decirnos todo.  
Donde nos podemos contar hasta lo que nos pueda dar vergüenza. Me gustaría tanto poder ser como cuando éramos jóvenes. Cuando yo sabía todo lo tuyo y vos lo mío. ¿Te acordás?

### *Los secretos de Marta*

Surge un secreto íntimo de Marta cuando le explica a su hermana que tuvo un amante joven, llamado Isidoro, mientras vivía con Aníbal, su marido. Isidoro era un estudiante de Artigas al cual Marta le alquilaba un cuarto y le hacía la comida. Lo describe: era joven, lindo y sano, “casi de la misma edad que Alicia”.

Marta aclara que su marido no supo nunca que ella tenía un amante. Sin embargo nosotros, como lectores/espectadores, podemos formarnos una imagen de Aníbal y de la relación matrimonial a partir del parlamento de Marta.

El tema de la incomunicación está presente en la vida matrimonial de Marta. Ella y Aníbal casi no se hablaban, era como vivir con un extraño. El cambio de Aníbal se produjo a partir de la enfermedad de Alicia, a tal punto que no pudo soportar que su hija fuera diferente. No quería verla, no quería oír sus aullidos, le molestaban su olor y sus frecuentes ataques. Marta resume la forma en que se sentía Aníbal a través de la siguiente expresión: “Y lo que más le dolió fue que lo señalaran en el barrio como el padre de la boba Alicia”.

La decisión de Marta de alquilar un cuarto a Isidoro surge a partir de la necesidad de obtener dinero, porque la enfermedad de Alicia acarreaba muchos gastos y el dinero nunca alcanzaba. Su marido volvía a su casa cada vez más tarde; salía sin dar explicaciones hasta que, finalmente, la abandonó. La reiteración del adjetivo “sola” en su parlamento, enfatiza el tema de la soledad de Marta, para que el lector/espectador comprenda cómo se siente cuando expresa:

Y yo me quedaba acá sola. Con toda la culpa por lo de Alicia. Sola y encerrada en una casa enorme como es esta. Sola con la radio y la televisión en una casa donde nunca había visitas y las pocas llamadas de teléfono eran las que hacías vos, tu hijo o las que recibía Isidoro desde Artigas.

La expresión “con toda la culpa por lo de Alicia” nos permite reflexionar y nos lleva a preguntarnos ¿a qué culpa se refiere el personaje? ¿Por qué siente culpa por lo que le pasó a Alicia? La ambigüedad que caracteriza esta expresión es la misma que observamos en los parlamentos de Alicia en el último cuadro de la obra.

El peso de las responsabilidades recae sobre Marta que, a veces, siente el deseo de huir, de abandonarlo todo, de dejar a Alicia atrás. Sin embargo, sabe que no puede hacerlo y por eso se queda; todo su mundo y toda su vida gira en torno al cuidado de su hija. Esto, quizás, permita comprender su relación con Isidoro por la gran soledad que la envuelve. Marta

expresa: “Lo mío con Isidoro se fue dando casi sin querer [...] Y cuando se dio, lo viví, Silvana, lo viví con alma y vida [...] Para no tener que salir, yo también, corriendo de mi casa que me pesaba como un muerto”.

La comparación, tomada de la vida cotidiana, “mi casa que me pesaba como un muerto” sugiere esa angustia, ese sentimiento de sentirse atrapada en su propia casa por tener que cuidar todo el día, y todos los días, a su hija enferma. Hubiera deseado abandonar todo al igual que lo hizo su marido, pero Marta no puede hacerlo.

Después de revelar sus secretos, Marta confiesa que ella fue la que decidió la ruptura con Isidoro cuando su marido la abandonó. La caracterización del personaje femenino, planteada por Dino Armas, se comprende más a la luz del siguiente parlamento: “¿Sabés lo que pienso, Silvana? Que toda mi vida la he vivido siempre pidiendo disculpas. Hasta para no querer”.

### *Los secretos de Silvana*

Este personaje fue presentado por el dramaturgo con una historia de vida muy diferente a la de su hermana Marta. Desde el comienzo parecía tenerlo todo, sin embargo, se plantea la oposición entre el mundo del ser y el mundo del parecer.

Silvana le revela a su hermana que se casó solamente por conveniencia, para poder salir de la casa de sus padres. Fue un matrimonio sin amor, no obstante, a diferencia de Marta, jamás engañó a su marido.

Junto a este secreto surge otro que está relacionado con su hijo Ruben. Silvana y su hijo no tienen una buena comunicación, comen solos, cada uno en diferentes horarios. El drama de Silvana y su soledad son comprendidos a través de sus propias palabras: “El padre no se dio cuenta nunca que yo no los quería, pero el hijo sí lo supo desde siempre”.

Pese a que Silvana vive en Carrasco, a su buena posición económica, a esa imagen de felicidad que irradiaba el matrimonio —según el comentario de su propia hermana—, Silvana siente el odio de su hijo y su manipulación con el dinero. La máscara de Silvana cae al revelar su mundo de secretos y mostrar su verdadero ser cuando expresa, refiriéndose a su hijo:

Ahora me hace ir a Nueva York, sabiendo que yo no quería. Hizo abrir la sucesión. Y como le pareció poca la plata que le tocaba, me hizo malvender todo [...] Y yo lo hice. Vendí todo [...] A mí, me quedaban solo dos caminos. Pedirte un lugar para vivir aquí o irme con Ruben... Y antes de vivir de agregada prefiero ser sirvienta de mi hijo.

El exilio voluntario de Silvana, de alguna manera, es producto de la manipulación económica que ejerce su hijo Ruben sobre ella. Por lo tanto, Silvana se va a vivir a Nueva York porque está convencida de que no tiene otra salida.

Los dos personajes femeninos, Marta y Silvana, sufren sus propios tormentos y las dos los asumen con resignación. Marta asume la enfermedad de su hija Alicia. Silvana, en cambio, asume la manipulación económica del hijo, el exilio y el vivir como sirvienta de Ruben el resto de su vida. Pero también, Alicia vive su propio tormento y lo expresa a través de sus monólogos interiores.

### *Segundo monólogo de Alicia*

Este monólogo surge al final del cuadro segundo y está precedido, al igual que el primero, por una didascalia:

Hacen mutis. La luz va bajando y queda la irreal del televisor. Mientras Alicia hace su monólogo interior, Silvana y Marta entran y salen sacando los elementos del almuerzo, cambian el mantel y preparan la merienda. Alicia dice su texto vista a través de una transparencia, o rompiendo toda lógica, parada y moviéndose.

Al finalizar el almuerzo —después del diálogo que sostienen Marta y Silvana en el que cada una devela sus secretos— las dos hermanas se retiran. El dramaturgo crea un clima de irrealidad, nuevamente, con la luz que proviene del televisor y que ilumina la figura de Alicia. Cabe aclarar que, en este sentido, el autor brinda diferentes posibilidades para la puesta en escena; deja en libertad al director y al grupo de actores para que puedan decidir de qué manera Alicia será vista por el público. Una de las posibilidades es que el público pueda verla a través de una transparencia mientras dice su segundo monólogo interior. Otra forma posible es que esté parada y moviéndose durante la representación. Además, se indica las acciones de Marta y Silvana, que retiran de la mesa todos los elementos referidos al almuerzo, dejando todo pronto para la merienda.

ALICIA: ...la nieve, sí. Calles llenas de nieve. Nieve blanca del mismo color del coco rallado del abuelo. Nieve del puerto de Nueva York... El abuelo estuvo en muchos puertos nevados..., tal vez estuvo en Nueva York. Mamá..., ¿el abuelo te contó si estuvo en Nueva York? Ruben está ahí... ¿me lo dijo él? ¿O no? ¿Me lo escribió en una carta? ¿En un papel azul o en una postal como las del abuelo? ¿Fue la tía Silvana la que me lo contó..., o lo dijeron ustedes en la conversación de hoy? ¿No será un sueño como los otros? ¿Cómo esos que tengo en la cabeza y que hacen

fuerza para reventar? Lo dijo la televisión. No, no..., lo inventé yo. Es otro invento mío. Sí, sí. Ahora, ahora mismo estoy inventando que voy encima de ese barco que muestran en la pantalla..., y saludo a alguien del puerto..., y la muchacha de la tele hace lo mismo que yo..., mi mano y la de ella se levantan, saludan..., las dos manos se mueven de aquí para allá, de aquí para allá..., y sonrío con su sonrisa, y mis ojos grandes —los ojos de Ruben— se vuelven celestes, verdes, grises... Pero no. Tienen que ser marrones. Marrones y grandes. Si no, él no me va a conocer. Ahora estoy toda yo en blanco y negro. Ahora bailo. Ahora camino. Ahora corro... ¿Qué hago en ese camino en medio de la nieve, Ruben? No me gusta esa calle. No me puedo mover, mamá. Hay una mancha negra en la nieve, tía. Una mancha que se va agrandando y que me va a tocar..., no; yo quiero la nieve de coco rallado del abuelo. ¿Por qué no viene nadie? No quiero esa nieve casi negra. Quiero la de Nueva York. La blanca. ¿Por qué no venís, mamá, y apagás la tele? ¿O solo la cambiás? O bajás el volumen. La música se me mete en la cabeza. Las palabras me aturden. Mamá..., mamá. *(Alicia vuelve a ocupar el lugar que tenía cuando el desayuno. Entran Marta y Silvana. Un momento quietas. Después en silencio Marta va hacia Alicia).*

En este segundo monólogo, Alicia presenta fragmentos y frases que pasan por su mente sin ninguna lógica. Por este motivo, lo que captamos, como lectores/espectadores, es un desorden emocional y cognitivo que surge del fluir de la conciencia del personaje femenino. Alicia evoca la nieve en forma repentina. Al comienzo no comprendemos a qué se refiere. Solo presenta imágenes de calles que están llenas de nieve, una nieve blanca que enseguida asocia con el coco rallado del abuelo. Recordamos, de inmediato, el diálogo entre Marta y Silvana en el que surgía la imagen idealizada del padre que trabajaba en el puerto. Seguramente Alicia escuchó y ahora recuerda un fragmento de ese diálogo, en el cual Marta evoca aquella bolsa enorme llena de coco rallado que las hermanas, en su niñez, comieron a puñados. La idealización del abuelo por parte de Alicia —un abuelo que ella no conoció— coincide con la figura paterna ideal que evocan las dos hermanas en su reencuentro, aquel “mago” que llegaba dejando su morral sobre la mesa y que luego mostraba, según Silvana, “los tesoros escondidos”. Esta metáfora es desarrollada cuando Silvana explica que su padre traía “pañuelos de encaje para mí, abanicos para vos, manteles para mamá. Y las telas..., aquellas telas tan suaves, tan coloridas..., que después iban a ser mis polleras y tus blusas que llamaban la atención de todos...”.

Lo cierto es que Alicia, en su monólogo, recuerda el coco rallado del abuelo, que mencionó su madre, porque lo asocia con la blancura de la nieve del puerto de Nueva York. Ese dato espacial es importante porque Alicia sabe —porque lo escuchó— que Ruben, su único amor, vive allí. Ahora bien, en su conciencia Alicia superpone las imágenes de los viajes del abuelo —que quizá pudo haber estado en Nueva York— con las imágenes de Ruben. Su tía y su madre han estado conversando sobre ellos. Pero esos fragmentos de información y esas imágenes se superponen en la mente de Alicia sin ninguna lógica.

El desorden emocional se acentúa en las interrogantes que dejan traslucir la inseguridad, las dudas de Alicia que rodean una sola certeza: ella sabe que Ruben está en Nueva York, pero no recuerda cómo se enteró de esa noticia. Las dudas que la embargan se reflejan en el hecho de que no sabe si fue el abuelo que se lo dijo o si fue Ruben en una carta o la tía Silvana o si lo escuchó en una conversación o en la televisión. Es un cúmulo de preguntas que surgen en forma encadenada y que no reciben respuesta, porque ni su tía ni su madre son capaces de escuchar los monólogos de Alicia.

La pregunta “¿No será un sueño como los otros?” sugiere esa posibilidad de soñar que el personaje no ha perdido; sugiere las fronteras difusas entre el “mundo real” del personaje y la irrealidad de su mundo onírico. Alicia alude a otros sueños que aparecen en su mente “que hacen fuerza por reventar”, por aflorar a la superficie, ¿deseos reprimidos que el personaje quiere cumplir, tal vez?

El tema de los sueños, como forma de evasión de la realidad de un presente que se vuelve insoportable, constituye un tema recurrente en la dramaturgia de Dino Armas, que incluso surgirá con más fuerza y será más desarrollado en la obra *Los raros*, escrita con posterioridad.

Sin embargo, Alicia en su monólogo afirma que todas esas imágenes son producto de su imaginación; alude a su capacidad de inventar cuando expresa: “Lo inventé yo. Es otro invento mío”. Estas palabras revelan la toma de conciencia de Alicia de que muchos de sus pensamientos —que aparecen desconectados de toda lógica— no forman parte de su mundo de recuerdos sino de los deseos y de los sueños que, en el fondo, ella desearía cumplir. Consideramos que esta idea es clave para comprender los últimos parlamentos de Alicia en el cuarto cuadro de la obra.

El recóndito deseo de encontrarse una vez más con Ruben, en Nueva York, surge a través de la imagen de un barco que la transporta y la lleva hasta un puerto lejano en el que su primo, tal vez, la espera. Imágenes vistas en la televisión —frente a la cual su madre la deja

por largas horas— se mezclan con los sueños que pueblan su mente y que ella desearía —pero no puede— cumplir.

Saludar con su mano —al igual que lo hace la muchacha de la tele—, sonreír y mirar con sus grandes ojos que cambian de color, sin saber por qué, son las imágenes que Alicia evoca. Sin embargo, lo importante para ella es que, para que Ruben la pueda reconocer y esperar, sus ojos tienen que ser “marrones y grandes”, iguales a como eran cuando estaban juntos.

La felicidad de un encuentro largamente esperado —aunque sea imaginario— la lleva a liberarse de ese cuerpo y de su enfermedad. Alicia expresa: “Ahora estoy toda yo en blanco y negro”. Es una imagen de sí misma en la que predomina, simbólicamente, la antítesis del blanco y del negro, que sugiere, quizás, la inocencia perdida, la tristeza y el dolor que la embargan por el alejamiento de su amante. Las oraciones breves sugieren esa alegría del encuentro añorado con Ruben: “Ahora bailo. Ahora camino. Ahora corro”. El tiempo presente de los verbos se acentúa con la reiteración del adverbio “ahora”, que actualiza las acciones que sugieren movimiento, en antítesis con la total inmovilidad que caracteriza la enfermedad de Alicia. Sin embargo, ella se ve a sí misma sola en medio de la nieve y no comprende por qué se encuentra allí. Retorna la idea de la imposibilidad de moverse y sus vocativos cambian; a veces se dirige a Ruben, otras veces a su madre y también a su tía.

En su segundo monólogo, Alicia cree ver una mancha negra en la nieve, una mancha que se va agrandando y que intenta tocarla. Se enfatiza el contraste entre la blancura de la nieve y el color negro de esa mancha. Como lectores/espectadores podemos preguntarnos: esa mancha ¿representa simbólicamente un sentimiento de culpa por la relación “prohibida” con su primo Ruben? ¿La blancura de la nieve constituye una referencia a la inocencia de Alicia? ¿Es una forma del dramaturgo de aludir simbólicamente a la inocencia y a la virginidad perdidas que son evocadas en el primer monólogo?

El deseo de Alicia de encontrarse con el único hombre que amó ahora se superpone con el deseo de una nieve igual al coco rallado del abuelo. Lo que predomina es la soledad del personaje; ella se ha transportado mentalmente hacia el puerto de Nueva York pero nadie ha venido a buscarla y no entiende por qué. Las imágenes y los fragmentos de sus pensamientos se mezclan en un juego antitético entre lo que Alicia quiere y lo que no quiere cuando expresa: “Yo quiero la nieve de coco rallado del abuelo [...] No quiero esa nieve casi negra. Quiero la de Nueva York. La blanca”. Estos pensamientos de Alicia se entrecruzan con la soledad que siente y los reclamos que sugieren las preguntas que no tienen respuesta: “¿Por qué no viene nadie? [...] ¿Por qué no venís, mamá, y apagás la tele?”. El personaje femenino

siente la necesidad de atención por parte de su madre, Marta, que la ha dejado sola frente al televisor, mientras dialoga con su hermana después del almuerzo.

Al final del monólogo, Alicia reclama a su madre que cambie de canal o que baje el volumen de la televisión porque se siente aturdida. Llama insistentemente pero su madre no la puede escuchar.

El segundo cuadro finaliza con una didascalia, a través de la cual el dramaturgo indica que Alicia vuelve a ocupar el mismo lugar que ocupaba durante el desayuno. El autor se detiene a describir la entrada de Marta y de Silvana, principalmente su quietud inicial, para centrarse, luego, en el momento en que Marta se dirige hacia Alicia y así dar paso al cuadro tercero.

### **La merienda. Ideas principales del cuadro tercero**

Al comienzo de este cuadro se observa la inquietud de Alicia. Marta la cambia y le da una pastilla para que duerma. Luego revisa una caja dejada por su hermana; saca fotos, postales, recortes y cartas.

Mientras las hermanas toman mate escuchan el tango *Qué vachaché* de Enrique Santos Discépolo. De la letra de este tango surge el título de la obra *Rifar el corazón*. Podemos señalar que el tango es una presencia constante en las obras de Dino Armas. En este caso se citan dos versos: “Rifar el corazón/Tirar la poca decencia que te queda”.

Las hermanas evocan otros momentos de la etapa de su niñez. Recuerdan las postales que traía el padre de sus viajes. Recuerdan la escuela, y en particular, la representación del poema *La higuera* de Juana de Ibarbourou; mencionan algunos personajes, como por ejemplo la directora, “la Chancha Colorada” y “la Gorda Alejandrina Gómez”. Silvana y Marta se compenetran tanto con los recuerdos que recitan el poema, tomadas de la mano como si fueran dos niñas grandes. Rodean a Alicia, como si ella fuera la higuera. Son recuerdos cargados de emoción y de afectos que reaparecen al mirar las fotos.

### ***Tercer monólogo de Alicia***

ALICIA: Ruben mío. Te escribo en mi cuarto. Hago esta carta en mi cama. Al lado mío tengo el osito que me regalaste ayer. Te dije que le iba a poner un nombre lindo. Ya lo tengo elegido. Le puse Michi. ¿Te gusta? Y si no te gusta me da igual. Porque ahora el oso es mío. Vos me lo regalaste para mí. Así que puedo hacer con él lo que yo quiero... Duerme conmigo. Es tan calentito. Ahora cuando termine la carta le voy a dar muchos besitos. Besos en el hocico, en los ojos, en las

orejotas..., y en la panza. ¿Estás celoso? Bobo. Más que bobo. Si yo te quiero más a vos que a mil osos juntos. Y más todavía que a ese cantante que vos sabés y que no me dejás nombrar. Te quiero más que a mis amigos, más que a mi madre y más que al abuelo, que ya está muerto, pero al que quiero como si lo hubiera conocido. Te lo voy a poner con letras muy grandes. Te extraño, te quiero, te precisa tu Alicia. Posdata. Soy tuya. Sin vos no sé si puedo vivir. Sin vos yo me mato o me dejo morir. Te quiero. Te adoro. Antes de dormir te escribo otra carta o te llamo por teléfono. Saludos de Michi y míos. Alicia. (*La luz baja sobre ella. Por un momento sube el tema musical*).

Este tercer monólogo de Alicia surge al final del cuadro tercero. Suaves y delicadas brisas de ternura envuelven este monólogo que es presentado a través de una carta escrita a Ruben.

La carta, como recurso teatral que permite transmitir la afectividad del personaje en forma directa a los lectores y al público, es un recurso utilizado, habitualmente, por el dramaturgo Dino Armas. Recordemos, por ejemplo, las cartas de Eduardo en la obra *Apenas ayer*, una obra en la que se presentan las historias de vida de los personajes atravesadas por la dictadura y la migración. A través de esa carta el personaje es capaz de transmitir los sentimientos que un uruguayo experimenta cuando —obligado por las circunstancias históricas de la dictadura militar— decide vivir en España, lejos de su familia, como única salida posible para salvar su vida porque es perseguido por sus ideas políticas. Recordemos, también, las cartas de Leo en la obra *Los raros*, llenas de afecto y de promesas hacia su hermano Roberto, la única esperanza que este tiene para poder huir de una realidad asfixiante que lo agobia. Las cartas como recurso dramático están presentes además en *¿Y si te canto canciones de amor?*, y en *Día libre*.

En el tercer cuadro de *Rifar el corazón* el clima de tensión dramática ha alcanzado su grado máximo durante el enfrentamiento entre Marta y Silvana que, en medio de su discusión, presentan diferentes visiones de la relación afectiva que unía a Ruben y Alicia. El detonante de esa discusión es el hallazgo de las cartas que Alicia le escribía a Ruben cuando eran novios. El rencor de Marta, guardado durante tantos años, aflora teñido de incompreensión. Marta se niega a sí misma la posibilidad de aceptar el noviazgo de su hija con su primo y —en medio de su ceguera frente a una realidad que se torna evidente— esa negativa se trasluce, una y otra vez, en las palabras que le dirige a su hermana: “Novios nunca fueron [...] Bien sabés que desde un principio yo me opuse a ese disparate”.

Es Marta la que reprocha a su hermana el no haber impedido que esa relación se concretara y que hubiese permitido que Ruben y Alicia salieran y se encontraran a escondidas, sin su permiso. Marta reclama a su hermana el no haberla comprendido, el no haber entendido que una relación de pareja entre primos hermanos no era posible a los ojos de la sociedad. Las creencias muy arraigadas —que no le permiten a Marta comprender ni ver el amor que su hija siente hacia su primo— se sugieren cuando expresa: “Ruben y Alicia son primos hermanos. La misma sangre. Las taras de la familia se contagian”.

Sin embargo, la perspectiva de Silvana —madre de Ruben— frente a esa historia de amor es diferente. Ella parece comprender y aceptar más esa relación de noviazgo que surgió, pero sus palabras —que interrumpen los parlamentos de su hermana— no logran convencerla. Silvana expresa: “Marta, ellos salieron, se vieron [...] Nunca te entendí [...] Pero mi hijo la quería. [...], no digas disparates. Es de atrasados el pensar así”.

En definitiva, como lectores/espectadores, sentimos que las dos hermanas hablan pero, en este momento, no logran comunicarse. Porque cada una de ellas se encierra en su propio mundo de dolor, en su propio rencor, y no pueden —o no quieren— abrir su corazón para que sea posible una verdadera comunicación que les permita sanar las profundas heridas del pasado, que aún permanecen abiertas a pesar del tiempo transcurrido, principalmente en Marta. Somos testigos silenciosos de ese enfrentamiento, pero no juzgamos, porque —al igual que en la vida— los personajes femeninos brindan miradas distintas sobre un mismo hecho ocurrido, en este caso, el noviazgo de Alicia y Ruben.

Un río subterráneo de emociones recorre toda la obra *Rifar el corazón* —está presente en lo que se dice y en lo que no se dice— pero quizás es en el tercer monólogo de Alicia donde los sentimientos se asoman más a la superficie y se muestran en forma más clara y auténtica.

Marta abre una de las cartas de su hija y comienza a leer, en voz alta, un fragmento; a partir de ese momento el dramaturgo crea el clima propicio para que el sentimiento del amor invada todo el escenario:

Ruben mío: Otra carta. Es la segunda del día que te escribo. ¿No te cansaré? No me alcanza con verte, con hablarte por teléfono, con acostarme contigo a las escondidas y a las apuradas. Quiero escribirte. Contarte todo lo que siento para que me conozcas bien. Me muero por estar contigo...

Sin embargo, todavía no se escucha la voz de la adolescente. Es solamente la voz de Marta que está leyendo, por primera vez, una de las cartas de amor de su hija. El dramaturgo, muy hábilmente, usa la técnica del retardo y antes del monólogo introduce una nueva didascalia:

En algún momento Marta ha ido bajando la voz. En contraste, Alicia va subiendo la suya. Por un momento las dos dicen juntas el texto. Luego seguirá Alicia sola. Durante esto, Marta arruga la carta y la tira a un tacho junto con las otras y las prende fuego. La luz baja sobre Silvana y Marta que, como en un rito, retiran los elementos de la merienda y preparan los de la cena. Alicia iluminada por el fuego de las cartas. Tema musical que acompañará la carta de la adolescente.

Dino Armas indica el descenso de la voz de Marta mientras sube la voz de Alicia hasta que, en un momento, ambas voces se confunden y se superponen leyendo la carta.

La rabia contenida de Marta, el dolor que siente —porque aquella Alicia que salía con Ruben, que reía y que soñaba se ha transformado en “una muñeca grande. Una muñeca vieja a la que hay que lavar, peinar, cortar las uñas, vestir”—, la llevan a culpar a Ruben de esa transformación. Marta está segura de que él es el responsable de que Alicia esté así, porque un noviazgo entre primos, desde su punto de vista, no podía ser posible.

A la luz del enfrentamiento entre las hermanas es que comprendemos las acciones de Marta que el dramaturgo describe en la didascalia: “Marta arruga la carta y la tira a un tacho junto con las otras y las prende fuego”. Quemar las cartas que Alicia le escribió a Ruben es una forma de negar el noviazgo que existió entre ellos.

Un clima de irrealidad surge, en esta oportunidad, a través del fuego que ilumina a Alicia; es el fuego en el que se queman las cartas, como si nunca hubiesen existido. Con la combinación de esta luz y de un tema musical, el lector/espectador es convocado para escuchar el tercer monólogo de Alicia.

¿Qué siente una adolescente al enamorarse por primera vez? La carta de Alicia brinda una respuesta posible. Es un barco cargado de sentimientos y emociones que navega en un océano de incomprensión, de prohibiciones y de cuestionamientos. Su propia madre ha sido la barrera contra la cual la adolescente ha chocado, no sin antes rebelarse.

Alicia comienza con una invocación usada en cartas anteriores: “Ruben mío”. Surge la necesidad de contarle todo al hombre que ella ama, desde qué lugar le escribe y dónde se encuentra: “Te escribo en mi cuarto. Hago esta carta en mi cama”. De este modo, el lector/espectador se asoma por la ventana para ver el mundo interior de Alicia y descubre sus emociones.

Ternura e ingenuidad se mezclan y envuelven al personaje que tiene a su lado un osito que Ruben le ha regalado. Alicia evoca un tiempo pasado en el que la pareja vivía feliz. El recuerdo del oso que tiene a su lado —impregnado de afectividad por el uso del diminutivo

“osito”— convierte ese pasado lejano en un tiempo más cercano en el que prevalece la necesidad de recuperar ese paraíso perdido, idea que se sugiere a través de la expresión “tengo el osito que me regalaste ayer”. Si bien el tiempo ha transcurrido, el adverbio “ayer” permite que los recuerdos, a través de este monólogo, se vuelvan más cercanos. Ese oso, que se llama Michi, tiene un valor afectivo para Alicia porque Ruben se lo ha regalado. La idea de pertenencia se enfatiza a través de sus palabras “... el oso es mío. Vos me lo regalaste para mí”, como si intentara, a través de un juego imaginario, iniciar una pelea con Ruben.

La misma Alicia, adolescente aún —que en el primer monólogo interior evocaba su primera relación sexual— es la que duerme con el oso que le regalaron porque “es tan calentito”. Con un gesto teñido de ingenuidad, el frágil personaje logra despertar más ternura en el lector/espectador cuando le anticipa a Ruben que, al finalizar su carta, se dedicará a darle besos al oso que la acompaña, una forma, quizás ingenua, de querer despertar celos en el hombre que ama: “Besos en el hocico, en los ojos, en las orejotas..., y en la panza. ¿Estás celoso?”. Es un punto de partida que le permite expresar, en forma explícita, el gran amor que siente por Ruben, el primer amor y el único. La dimensión de ese sentimiento es comparada, hiperbólicamente, con la de “mil osos juntos”. Sin embargo, Alicia todavía no se siente conforme con sus palabras por eso, en un nuevo intento, expresa: “Te quiero más que a mis amigos, más que a mi madre y más que al abuelo, que ya está muerto, pero al que quiero como si lo hubiera conocido”. De todos los amores que esta adolescente ha experimentado el que alcanza el grado máximo es Ruben.

Profunda tristeza causa la mención del abuelo ya fallecido al que Alicia reconoce haber querido pese a que no tuvo oportunidad de conocerlo. El lector/espectador asocia estas palabras con el segundo monólogo cuando, en medio del desorden emocional que sentía, Alicia evocaba la nieve blanca que se parecía al coco rallado del abuelo y reclamaba esa nieve junto con la de Nueva York porque allí vivía Ruben.

En un afán de síntesis, capaz de integrar todos los sentimientos juntos que experimenta, Alicia expresa: “Te extraño, te quiero, te precisa tu Alicia”. La necesidad de verlo se une con esa capacidad de sentir que lo extraña y lo quiere. Como si anticipara lo que sucederá después con su vida, Alicia expresa: “Sin vos no sé si puedo vivir. Sin vos yo me mato o me dejo morir”. Al igual que un alma romántica, la adolescente expresa no solo lo que es capaz de sentir en el momento presente de la carta sino lo que podría pasar, en el futuro, si Ruben se alejara de ella. Alicia ya anticipa que no podría vivir sin él y que la consecuencia de una separación no deseada sería la muerte o dejarse morir.

En esta carta Alicia se ha presentado tal como era en el pasado cuando decidió amar a Ruben. Sin embargo, en el mundo presente de la obra, Alicia está enferma, inmóvil, no puede valerse por sí misma y necesita de los cuidados permanentes de su madre porque se ha convertido en “una muñeca vieja que tarda mucho en morir”.

En síntesis, podemos decir que el personaje de Alicia se presenta a través de varias imágenes que surgen, en forma complementaria, durante el transcurso de la obra: la imagen de Alicia que presenta Marta, la que describe su tía Silvana, la imagen que presenta de sí misma la propia Alicia a través de sus monólogos y por último, la figura de Alicia en el pasado, que era como un torbellino, en antítesis con la figura de Alicia en el momento presente de la obra.

El descenso de la luz y el tema musical que sube —después de acompañar la lectura de toda la carta— son claras indicaciones que el dramaturgo brinda para finalizar el tercer cuadro.

### ***Intertextualidad con El zoo de cristal de Tennessee Williams***

Por momentos, Alicia nos recuerda al personaje de Laura en la obra *El zoo de cristal* de Tennessee Williams. En esta obra hay un momento en el que Laura, dirigiéndose a su madre, expresa: “Soy una... ¡tullida!”; por lo tanto, Laura está enferma al igual que Alicia. Sin embargo, su madre Amanda parece no querer asumirlo, se enoja cuando su hija pronuncia esa palabra y expresa: “No eres una tullida, solo tienes un leve defecto”. Nos recuerda las palabras de Marta en *Rifar el corazón* cuando, en el diálogo con su hermana, el personaje expresa: “Mi hija es igual a las otras muchachas. Tal vez un poco más quieta. Un poco más callada. Algo más vieja que ellas”.

Ambos personajes —Alicia y Laura— se caracterizan por la fragilidad y la ingenuidad para acercarse al amor. Laura se refugia en el zoo de cristal, esa colección de animalitos que son los más diminutos del mundo; la fragilidad del cristal y la fragilidad de Laura. También Alicia en *Rifar el corazón* es una adolescente muy frágil que se enferma después de separarse de Ruben; su fragilidad aparece sugerida en cada uno de sus monólogos interiores.

La ingenuidad y la inocencia caracterizan a Laura y Alicia. Son seres ingenuos, inocentes, que se pierden cuando viven los avatares del mundo de los sentimientos y de las emociones. La ingenuidad de Alicia puede traslucirse, por ejemplo, en la carta que corresponde al tercer monólogo del personaje en la obra *Rifar el corazón*. En cambio, la ingenuidad de Laura en *El zoo de cristal* se encuentra en su paralizante timidez, en la debilidad de su voz y en ese

quedarse sin aliento ante la presencia de Jim O'Connor —ese joven que Laura conoció en el colegio y que la llamó Blues Roses—, porque se ha enamorado de él. Por lo tanto, el sentimiento del primer amor es algo que también tienen en común Alicia y Laura.

Tan frágil e inocente es Laura que desfallece ante la presencia de Jim; ni siquiera puede sentarse a la mesa a cenar con Amanda, Tom y Jim. Por ese motivo permanece sola en el sofá, porque siente que no puede acercarse a él.

La fragilidad y la inocencia de Alicia en *Rifar el corazón* llevan al personaje a pensar que no podrá vivir sin Ruben y que morirá; así lo expresa en su carta y cuando la pareja se separa, Alicia se enferma. Sin embargo, las causas de la enfermedad de Alicia y de la ruptura amorosa con Ruben quedan rodeadas de ambigüedad porque el dramaturgo nunca las explica.

En síntesis, podemos reconocer cierta intertextualidad entre la obra *Rifar el corazón* de Dino Armas y *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams, un dramaturgo a quien el autor uruguayo admira y reconoce su influencia en su producción literaria.

## **La cena. Ideas principales del cuarto cuadro**

### ***El desenlace: la despedida***

El cuarto cuadro comienza con una didascalía. El dramaturgo indica los dos tazones de café con leche que están sobre la mesa anunciando la cena de las dos hermanas. Se describe la posición de Marta —que se encuentra junto a su hija— y sus acciones. La imagen de Alicia —visualizada como si fuese una muñeca— aparece nuevamente. Recordemos que Marta había manifestado su preocupación frente a esa “muñeca vieja” que debería morir antes que ella porque no puede vivir sola, ni tampoco valerse por sí misma.

La descripción de los cuidados de Marta, aquellos que realiza diariamente, es planteada por el dramaturgo cuando expresa: “irá lavándole las manos, brazos, cara y cuello con un líquido del que se sienta realmente el olor”. El dramaturgo se detiene en Silvana, en su silencio y su acción de mirar, desde su lugar, a su hermana y a su sobrina.

Consideramos importante señalar que, al comienzo de la obra, era Marta la que hablaba todo el tiempo y Silvana apenas decía algunas palabras; esto lo observamos, principalmente, en el cuadro primero. Sin embargo, en el final de la obra es Silvana quien habla más; sus parlamentos son extensos en claro contraste con la actitud de su hermana que permanece en silencio.

Surge el mundo de los recuerdos relacionados con experiencias vividas durante la niñez y asociado, en esta oportunidad, a sensaciones olfativas; recuerdos de la madre llevándoles el café con leche en unos tazones como los que Marta tiene: “el mismo olor de cuando, vos y yo, éramos chicas”.

Los parlamentos de Silvana se alternan con los monólogos de Alicia que, guiándose por los gestos de su madre, anuncia al público que Marta no va a contestar. Alicia expresa: “No va a decir nada, tía. Se va a seguir tragando las palabras” y menciona, como al pasar, el sufrimiento que le causará Marta cuando peine su cabello, haciéndola “temblar de dolor” con las cien cepilladas, idea que se reitera en el final de la obra.

Podríamos decir que la vida futura de Silvana la deja atrapada en un mundo en el que ella no quisiera vivir. Aún no se ha ido y ya sabe que extrañará el olor del mar, el olor de los pinos y de los eucaliptus. ¿Por qué Silvana se va a vivir a Nueva York? ¿Existe alguna otra salida posible? Silvana vendió todo a pedido de su hijo y ese puede ser uno de los motivos que explica su exilio; en su país no le queda nada desde el punto de vista económico. Este personaje femenino, que parecía tenerlo todo, ahora no tiene nada y decide no vivir de agregada en la casa de su hermana, aunque es consciente de que será una sirvienta en la casa de su propio hijo.

Las sensaciones olfativas que despiertan nostalgia y la soledad de Silvana en un lugar extraño, se sugieren a través de las siguientes palabras:

Ah, los olores, Marta. ¿Dónde voy a encontrar los míos en Nueva York? No voy a tener más el de los eucaliptus, ni el de los pinos de todas las mañanas. Y el olor del mar... Ese, tan particular, que es de acá y nada más que de acá. ¿Qué olores voy a sentir, Marta, cuando viva allá? Cuando esté sola, encerrada en ese apartamento de un barrio de Nueva York del que nunca puedo aprender el nombre...

Es como si en el fondo Silvana no deseara irse, aunque asume, de igual modo, su renuncia al mundo de los afectos.

La nostalgia anticipada y los temores están presentes en los parlamentos de Silvana: miedo a viajar en avión, temor hacia la persona que se siente a su lado, miedo de llegar al aeropuerto y de que su hijo no esté esperándola como le prometió. Todos sus temores se combinan con la desconfianza que siente hacia Ruben; esta idea aparece sugerida cuando expresa: “Miedo a que sea otra mentira de él, una nueva trampa”. Como lectores/espectadores recordamos — porque el propio personaje lo manifestó— que Ruben miraba con odio a su madre porque sabía que ella nunca lo quiso, ni a él ni a su padre.

El drama de Silvana se acentúa cuando reflexiona ante el tema de la muerte y la incertidumbre que siente porque no sabe en qué lugar morirá.

Mientras su tía reflexiona —dirigiéndose hacia Marta que no le responde— Alicia expresa:

Ya no te va a contestar más, tía. Ya no va a decir nada. Ninguna palabra. Se va a morder los labios fuerte hasta que le queden blancos y los dientes le abran una lastimadura por donde le va a asomar la sangre. Para no contestar, tía, me va a clavar las uñas hasta arañarme hondo. Para no decirte nada, tía Silvana, va a temblar de la misma forma que cuando la encontré semidesnuda con aquel estudiante tan joven como yo. Para no escucharte, tía, va a apretar las manos hasta convertirlas en puños como cuando supo que me acostaba con mi primo... Y cuando vos te vayas, tía, va a romper, va a pegar, va a sacudir, para tratar —de nuevo— de sacarme la vida que tenía..., hasta dejarme —otra vez— envuelta en sangre. Una sangre tan oscura y espesa, tía. Una sangre casi negra que se abría y corría por el piso blanco de mi cuarto. Un piso blanco como la nieve. ¿No sentís su aliento, tía? No lo sentís, tía Silvana?

En este monólogo, Alicia reafirma la idea de que su madre se niega a hablar. Frente a la ausencia de las palabras de Marta, Alicia describe sus gestos, sus actitudes, que dejan traslucir su decisión de guardar silencio ante la partida inminente de su hermana. Sus dientes y sus labios apretados hasta hacerlos sangrar, el clavar las uñas en su hija, su temblor, el apretar sus manos hasta convertirlas en puños cerrados, son algunos indicios que Alicia interpreta como una decisión de su madre de refugiarse en su silencio, de cerrarse al diálogo con su hermana que ha decidido irse, para siempre, a vivir en otro país.

Al mencionar el temblor, Alicia evoca una imagen de la relación de su madre con el estudiante de Artigas; es una información que ya el lector/espectador conoce porque Marta había revelado su secreto, acerca del joven amante, en el diálogo con su hermana. Aunque Alicia usa los vocativos “tía” y “tía Silvana” lo cierto es que no puede ser escuchada.

En este monólogo interior de Alicia se yuxtaponen diferentes imágenes que carecen de lógica y que resultan ambiguas. Por ejemplo, Alicia se refiere a los puños apretados de su madre y los relaciona con el momento en que Marta se enteró de su noviazgo con Ruben, una relación a la que su madre siempre se opuso porque eran primos hermanos.

La yuxtaposición de perífrasis verbales “va a romper, va a pegar, va a sacudir” sugiere —imaginariamente por parte de Alicia— el enojo y la agresividad de Marta que se desahogará después que su hermana se vaya. Sin embargo, en su monólogo Alicia asocia esa reacción

posible de su madre con la intención de “sacarme la vida que tenía..., hasta dejarme —otra vez— envuelta en sangre”. Esta expresión sugiere el aborto de Alicia, la pérdida de ese embarazo que surgió a partir del noviazgo que la adolescente mantenía con su primo Ruben. Parece que Alicia —en su mente— responsabilizara a su madre de la pérdida de esa vida que ella tenía en su vientre. El desorden emocional, que caracteriza los monólogos interiores del personaje femenino, genera ambigüedad a la hora de interpretar sus palabras.

Creemos que resulta difícil imaginar que un personaje con gran fortaleza interior, como Marta, preocupada siempre por los cuidados permanentes de su hija, pueda ser capaz de una reacción violenta contra ella. Por otro lado, recordamos que en el cuadro tercero, durante el enfrentamiento entre las hermanas, Marta, en tono de reproche, expresó: “¿Alicia le contó del embarazo no buscado? ¿Discutieron el precio del aborto? Pero algo bueno hay que reconocerle a tu hijo, se hizo cargo de la deuda. Consiguió la plata. A lo mejor lo pagó con plata tuya...”.

Desde la perspectiva de Marta, Ruben se responsabilizó del pago del aborto de Alicia, es decir, decidieron no tener ese hijo, fruto de la relación que ellos mantenían. Las interrogantes de Marta y sus afirmaciones están colmadas de rencor y de dolor, porque ella cree que, a partir de ese aborto, surgió la enfermedad de Alicia.

Por lo tanto, creemos que todos los personajes brindan diferentes puntos de vista acerca de una misma historia. La imagen de la sangre, símbolo de dolor, de sufrimiento, surge en forma reiterada en este momento y en monólogos anteriores. Los adjetivos “oscura y espesa” describen la sangre de Alicia que —en su mente— “corría por el piso blanco de mi cuarto”. La imagen antitética entre el color de la sangre “casi negra” y el color blanco del piso vuelve a surgir. La blancura, comparada con la nieve, nos recuerda las imágenes utilizadas por el personaje en el segundo monólogo: “Nieve blanca del mismo color del coco rallado del abuelo [...], una mancha negra en la nieve [...], una mancha que se va agrandando y que me va a tocar...”. Imágenes que retornan una y otra vez en la mente de Alicia, que siente la necesidad de expresar sus sentimientos y sus emociones a través de sus monólogos interiores. Ni la madre, ni la tía, la puedan escuchar, solo el público se deja envolver en ese clima confesional, tan íntimo de Alicia, que presenta una mirada diferente de su historia para que el lector y el espectador la puedan comprender más.

En uno de sus parlamentos, Silvana reconoce la fortaleza de su hermana que contrasta con la debilidad de ella. Recuerda, a través de una enumeración, los pocos objetos personales que permanecen aún en su casa de Carrasco, aquella que está a punto de abandonar: “un bolso de

viaje, una toalla de mano, un jabón usado y una frazada vieja para poder tirarme y tratar de dormir sin soñar”.

La fugacidad de la vida y la muerte son temas sobre los que Silvana reflexiona en este momento en que es consciente de su partida inminente. Pero el diálogo franco con su hermana también le ha permitido hacer un balance de su propia vida y se ha dado cuenta de que en realidad no vivió, sino que dejó pasar la vida. Tuvo un matrimonio sin amor sustentado en comodidades materiales; tuvo un hijo y un esposo a los que no quiso; sufre la falta de cariño y la manipulación económica de Ruben. Silvana expresa: “Dentro de unas pocas horas me voy y..., pasamos un día entero recordando cosas y [...], recién me doy cuenta que yo solamente estuve recordando tus cosas. No las mías. No mis recuerdos”.

Podemos observar una antítesis entre las experiencias de vida de Marta y las de Silvana. Porque Marta quiso, la quisieron, sintió dolor, vivió; en definitiva de eso se trata la vida. En cambio Silvana reconoce que no tuvo nada antes y no tiene nada ahora. Silvana es la que continúa hablando, como si no pudiera detenerse; mientras tanto Marta permanece en silencio. Silvana expresa: “No tengo nada ahora, no tuve nada antes. Lo material que tuve se lo llevé en un rollo a mi hijo, que me es totalmente indiferente. Pero ¿y lo otro?, ¿lo demás?, ¿lo que no se puede poner dentro de un rollo de dólares?”.

Podemos relacionar estas últimas palabras dichas por Silvana con la letra del tango *Qué vachaché* de Enrique Santos Discépolo, tango que es mencionado en la obra y que da origen al título de la misma. Los primeros versos expresan lo siguiente:

Lo que hace falta es empacar mucha moneda,  
Vender el alma, rifar el corazón,  
Tirar la poca decencia que te queda...  
Plata, plata, plata y plata otra vez...  
Así es posible que morfés todos los días,  
Tengas amigos, casa, nombre... y lo que quieras vos.

Quizás, esto es lo que hace Silvana en realidad. Vendió todo a bajo precio, a pedido de su hijo, pero al empacar mucha moneda, al llevar el rollo de dólares a su hijo a Nueva York, en realidad vende el alma, rifa el corazón, porque renuncia al mundo de los afectos, a todo aquello que no se puede comprar con dinero. Va a vivir con su hijo pero es consciente, anticipadamente, de que vivirá en soledad. Por eso, en esa reflexión y ese balance que hace de su propia vida, Silvana se pregunta por aquello que no puede llevarse en un rollo de dólares. Nos parece que, de todos modos, el personaje asume que eligió vivir sin amor, y ahora elige

de nuevo y decide ir a vivir a Nueva York para siempre, aunque parecería que, en el fondo, no es eso lo que quisiera hacer.

Frente a una llamada telefónica, Silvana hace mutis mientras que Marta sigue con la tarea de lavar a su hija. Conocemos la frialdad de las manos de Marta y la ausencia de sus caricias a través de las palabras de Alicia. Se sugiere la eutanasia nuevamente, esa duda que atormenta a Marta, que por un lado desea que su hija duerma para siempre para que no sufra más y que, por otro lado, no se anima a darle las pastillas. En su último parlamento Alicia expresa: “Tus manos frías de siempre, mamá. Las de las pocas caricias. Las mismas que todos los días dudan en darme más pastillas”.

Silvana está a punto de marcharse. Decide llevarse unas fotos que representan los recuerdos de su infancia y de sus seres queridos. Ha elegido una foto de sus padres, una foto de Alicia y una foto de Marta, aquella foto de la escuela en la que recitaron el poema *La higuera* y están con Alejandrina Gómez.

Las oraciones entrecortadas de Silvana son acompañadas por el silencio de Marta. La despedida y las acciones de los personajes son descritas por el dramaturgo cuando expresa: “Marta no la mira. Silvana no sabe qué hacer. Camina. Se vuelve”.

La bocina insistente del taxi anuncia que ha llegado el momento de la despedida, sin embargo, las acciones de Silvana sugieren inseguridad. Es una despedida emotiva que sugiere el autor a través de una didascalia: “Antes de salir se vuelve hacia la otra en el mismo momento que Marta gira hacia ella. Corren. Se abrazan fuerte”.

Antes del último parlamento, el autor describe y enumera las acciones de Marta: “Sola, mira toda su casa. Lentamente comienza a moverse. Cansadamente enciende el televisor. Después la radio. Los ruidos del televisor se confunden con los del tango de Discépolo. Marta toma el cepillo y va hacia Alicia. Comienza a peinarla”.

Los adverbios “lentamente” y “cansadamente” sugieren el gran esfuerzo que realiza Marta para volver a su rutina diaria después del diálogo sincero mantenido con su hermana durante todo ese día, el último día en el que estuvieron juntas. Regresa a su soledad con movimientos lentos, cansados. Reflexionamos y nos preguntamos como lectores/espectadores: ¿será cansancio de vivir? ¿Marta estará cansada de “esa muñeca vieja que tarda mucho en morirse”? ¿Estará cansada de su vida rutinaria, sin vislumbrar una esperanza de cambio?

Los ruidos del televisor, que se confunden con el tango *Qué vachaché* de Discépolo, contrastan con el silencio anterior que reinaba durante la despedida de las dos hermanas. Todo parece volver a la normalidad.

En el desenlace de la obra, Marta nuevamente habla dirigiéndose a Alicia. Vuelve a peinarla y a contar cada una de las cepilladas. Alicia está envejeciendo, le han aparecido canas, tiene el cabello demasiado largo. El número de veces que cepilla a su hija se intercala con una débil, tímida, esperanza que surge al final: “vas a ver que mañana, sí. Mañana todo puede cambiar, Alicia”.

Al final de la obra, el dramaturgo indica el descenso de la luz hasta llegar al apagón final. El sonido fuerte del televisor se entremezcla con el tango que se escucha en la radio hasta cubrir las palabras de Marta.

En síntesis, podemos decir que los personajes de esta obra son antihéroes tomados de la vida cotidiana uruguaya, pero que adquieren un carácter universal porque trascienden las fronteras geográficas. Las historias de vida de Marta, Alicia y Silvana podrían surgir en cualquier parte del mundo. Por este motivo consideramos que la obra *Rifar el corazón* tiene vigencia; los públicos de diferentes países que han visto la representación, no solamente la han comprendido, sino que se han emocionado con ella.

Cada uno de nosotros podría ser uno de esos personajes; cualquiera de los lectores/espectadores podría tener esas historias de vida. Y en este sentido el efecto que provoca la obra es de catarsis. Son los personajes presentados con sus luces y sus sombras, sus vidas rutinarias, sus sueños frustrados junto a la resignación y al dolor intenso. Sin duda, el dramaturgo trata con ternura a sus personajes y logra que podamos comprenderlos desde nuestro rol de lectores y espectadores.

Si bien, el objeto de estudio de este trabajo de investigación es el texto dramático, consideramos importante tomar en cuenta algunos comentarios planteados por la crítica teatral Cristina Landó (2003) en relación a la puesta en escena de esta obra, con dirección de Gloria Levy y la participación de las actrices Susana Castro, Mary Da Cuña y Soledad Gilmet. Ella expresa:

*Rifar el corazón* es un teatro de procesos internos que busca con detenimiento las palabras para producir imágenes sin que se pierda el sentido del espectáculo. [...] El dramaturgo proyecta, como siempre, el valor insustituible del diálogo como instrumento vivo del drama. En esta obra, entrecruza un realismo reflexivo con una entonación propia del grotesco, integrando valores simbólicos, como los asfixiantes silencios. (Landó, 2003: 27)

En la revista (on line) *Arts Critic on the web and Foggy Bottom News*, Bob Anthony, en un fragmento de la transcripción de su crítica, expresa:

El teatro de la Luna guardó la mejor comedia/drama para el final del Festival con la producción uruguaya *Heartstrings (Rifar el corazón)* que cuenta la emotiva historia de una madre, su hija discapacitada y la tía que están a punto de separarse físicamente una de la otra, aunque emocionalmente habían vivido separadas toda la vida. Es un estudio del vacío emocional que se tapa con la superficialidad de la vida cotidiana y tiene la calma desesperación que enfrentan muchas familias disfuncionales. Tres actrices increíblemente talentosas (Susana Castro, Mary Da Cuña y Soledad Gilmet) llevan maravillosamente el ritmo de la obra al tope de la creatividad.

## SUEÑOS, INCOMUNICACIÓN Y MUERTE EN *LOS RAROS*

### Caracteres generales de la obra

*Los raros* obtuvo una mención en el concurso organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo en el año 2009 y, como dato curioso, se puede señalar que se estrenó el mismo día en Montevideo y en Buenos Aires.

Dino Armas explica —en una entrevista realizada el 6 de octubre de 2014— que la obra *Los raros* fue escrita a pedido de Mary Soler, actriz integrante del Grupo Espejos. Ella le pidió al dramaturgo una obra que tuviera dos personajes: una mujer mayor y un hombre joven. Lo interesante es que el autor —como no tenía ninguna obra nueva con esas características— les sugirió a los actores que improvisaran siguiendo algunas de sus ideas. Cabe señalar que la escritura de obras dramáticas por encargo no constituye una novedad para el dramaturgo; en realidad, ya lo había hecho en otras oportunidades y es algo que a él le gusta hacer, porque considera que facilita el proceso de escritura. Lo fundamenta cuando expresa: “Es como tener a los personajes ‘vivos’, con el cuerpo que van a tener, con sus voces y sus sensibilidades. Facilita el trabajo. También obliga al dramaturgo a respetar aportes, sugerencias e ideas de los otros”.

El autor recuerda que las reuniones con los actores se realizaban en una casa que Mary Soler tenía a pocas cuadras de la Plaza del Entrevero y, de este modo, jueves a jueves se definían los personajes, las relaciones entre ellos y los otros personajes, que incidían en las historias de vida de esa madre y ese hijo. Pero el dramaturgo solo se limitaba a tomar apuntes y no escribía todavía la obra dramática.

Sin embargo, un hecho autobiográfico incidió durante el proceso de escritura de *Los raros*: se enfermó Gilda —la mascota del escritor—, una perra mezcla de *pinscher* con *fox terrier*, de pelaje rojo, que el autor había recogido del establecimiento San Francisco de Asís. En aquel momento había contraído la “joven edad” y durante varios meses el escritor la llevó en brazos para que le inyectaran suero; después de mucho tiempo se recuperó y se volvió la fiel compañera de Dino Armas —que ya estaba jubilado— y permanecía con él día y noche. Transcurrieron los años y Gilda volvió a enfermarse; dijeron que eran consecuencias de la enfermedad, por lo tanto tuvieron que sacrificarla.

Frente a esta experiencia personal, el dramaturgo expresa:

Mi duelo significó tener que plantearle a los actores que no podía seguir con la obra. No tenía ganas, no tenía fuerzas. ¿Sería tal vez que el personaje de Roberto —Bobby— era un veterinario y eso rozaba de cerca el dolor que sentía? Los actores dijeron que me tomara el tiempo que necesitara, que ellos me iban a esperar. Realmente no tengo claro cuánto tiempo esperaron. Recuerdo, sí, que hubo llamadas telefónicas invitándome a seguir escribiendo. Cuando pude hacerlo apareció en *Los raros* Gilda como personaje.

### **Explicación del título de la obra**

En relación al título *Los raros*, cabe aclarar que algunas de las acepciones que figuran en el *Diccionario de la Lengua Española* sobre el vocablo “raro” son las siguientes:

Del latín *rarus*: Que se comporta de un modo inhabitual; extraordinario, poco común o frecuente; escaso en su clase o especie; extravagante de genio o de comportamiento y propenso a singularizarse.

En este caso, el dramaturgo prefirió usar el plural “raros” e incluso el artículo “los” determina que el adjetivo “raros” aparezca sustantivado, en clara alusión a los personajes principales de la obra. Rosa y Roberto son considerados “raros” por el barrio, por la sociedad en la cual viven y esto, paulatinamente, se irá develando a medida que se avance en la lectura de la obra.

En el cuadro segundo, durante el diálogo que mantienen los personajes, Rosa expresa: “... la gente me mira con asco y se aparta de mí en la calle”. Hay una clara percepción de los sentimientos que despierta en el mundo exterior, en el barrio, en la sociedad uruguaya en la que vive. Frente a este comentario de Rosa, surge la mirada de Roberto y la clara percepción de que ambos son considerados los raros del barrio cuando expresa: “Te miran con asco y se apartan porque sos ‘la rara’. Vos y yo también. ¿O no sabías que en el barrio nos llaman ‘los raros’?”.

Desde nuestro punto de vista, el tema del diferente, de aquel que no encaja en la sociedad —y por eso es rechazado y sufre discriminación, marginación social— es un tema recurrente en las obras de Dino Armas. Pensemos, por ejemplo, en Alicia en *Rifar el corazón*; en Charo en *Dos en la carretera*; en Roma en *Pagar el pato*; en Fidel en *¿Y si te canto canciones de amor?*; en los personajes Marta María y Luis en *Ave Mater*; Lucas y Sandra en la obra *Lucas o El contrato*. Consideramos importante desarrollar este tema más adelante cuando hablemos

de los temas recurrentes, y de algún modo siempre presentes, en la obra dramática de Dino Armas.

## **Estructura**

La obra está dividida en cuatro cuadros: El desayuno, El almuerzo, La merienda y La cena que corresponden a los cuadros primero, segundo, tercero y cuarto, respectivamente. Podemos señalar que es la misma estructura que observamos en la obra *Rifar el corazón*, también desarrollada en un solo día, con los mismos subtítulos en cada cuadro aludiendo a las diferentes comidas del día.

La división en cuatro cuadros también está presente en la obra *¿Y si te canto canciones de amor?* Creemos notar cierta preferencia del dramaturgo por esta estructura en un determinado período de su creación literaria. Sin embargo, la estructura cambia en la obra *Ave Mater* — que se divide en once estaciones— y también en *Lucas o El contrato* —la última obra escrita por el autor— que se estructura en un solo acto, sin interrupciones.

Nos interesó, especialmente, conocer la reflexión del dramaturgo con respecto a estos aspectos formales de sus obras. En este sentido, Dino Armas expresa:

Desde el punto de vista de la técnica de la escritura, este separar en cuatro cuadros, me permite y obliga a manejar cada uno de ellos como una obra corta: tienen que tener principio, desarrollo y final. También me sirve para calcular el tiempo de la representación y algo que me preocupa mucho: el ritmo.

El escribir en cuadros obliga a la síntesis, a no irse por las ramas con asuntos secundarios y a quedarse con lo medular de los personajes y de la historia [...] Creo que cada período de escritura tiene un correlato con el crecimiento del hombre. De ahí que se pasa de esos cuatro cuadros, que encorsetan una historia, a otras formas de escritura como la que aparece en *Ave Mater* o en *Lucas o El contrato* donde se busca más la síntesis, las palabras exactas, la libertad de no encerrarse en cuadros y tratar de que todo fluya.

## **Temas presentes en la obra**

### ***La incomunicación***

Creemos que el tema principal en la obra *Los raros* es la incomunicación y la problemática en las relaciones familiares, en este caso, entre Rosa —una madre obsesionada por los

concursos de belleza y por el recital de un famoso cantante popular, Sandro— y su hijo veterinario, Roberto.

### ***La soledad***

Cada uno de los personajes vive en su propio mundo; siente y transmite su soledad. El presente se torna insoportable para estos seres que buscan afectos perdidos y piden ayuda, cada uno a su manera, pero que quizás no saben cómo hacerlo.

Dino Armas expresa:

*Los raros y esos dos personajes en escena y los otros: los aludidos, los que no se ven, pero que están. Todos dialogando solos. Rosa —la madre— aferrada a su hijo menor y a su belleza marchita. No dejándolo crecer a él y no pudiendo evolucionar ella. Los dos atados a imposibles esperanzas: Roberto queriendo huir de la madre y de su casa; Rosa huyendo de la realidad. Y la salida para uno es el suicidio y para la otra, la locura. Los personajes aparecen detenidos en el tiempo. El peso del pasado, la culpa y un concurso de belleza que anclan a Rosa y no la dejan cambiar. El hijo, añorando a un padre perdido y a un hermano protector e idealizando un momento en una playa. ¿Otra belleza perdida al igual que el concurso de la madre?*

### ***Los sueños***

Este es un tema importante dentro de la obra. Cada uno de los personajes desarrolla su capacidad de soñar. Por ejemplo Roberto sueña que vuela en esa cama que puede pasar entre los barrotes estrechos de la ventana y remontarse al cielo de Montevideo.

En este sentido, podemos establecer relaciones con la pintura de Marc Chagall, porque es una imagen típica de sus cuadros en los cuales novios, caballos, vacas y ángeles, vuelan en cielos azules, rosas y violetas. El sueño de Roberto se caracteriza por ser agradable; es el sueño de alguien que tiene como objetivo un viaje para buscar a su padre perdido y se podría decir que tiene un final feliz. Se sugiere el deseo de Roberto de evasión de una realidad que resulta insoportable y de la sobreprotección asfixiante que ejerce Rosa sobre él. Esa sensación de liberación, de paz, de bienestar, que sugiere el sueño de Roberto, connota también a la pintura de Chagall. Se ha dicho que sus cuadros tienen “humor y fantasía que encuentran resonancia en el subconsciente”.

El sueño de Rosa, en cambio, es diferente. Resulta dramático y angustiante, va y viene en la historia; no fluye hacia adelante como el de Roberto. En este sueño aflora un sentimiento

de culpa. Está dominado por un clima de misterio, de oscuridad, de suspenso que se puede relacionar con las películas de Hitchcock y, según lo que manifiesta el dramaturgo, especialmente con la película *Cuéntame tu vida*<sup>3</sup>, porque en esta hay una secuencia de sueño diseñada por Salvador Dalí.

### ***Los recuerdos y los secretos***

En el cuarto cuadro de la obra, Roberto se refiere al encuentro con su padre y con su hermano en “una playa larga, oscura, silenciosa, sin gente ni luna”, hay tres cuerpos masculinos desnudos que se rozan y se abrazan; los personajes cantan al unísono el tango *Por una cabeza*<sup>4</sup> y de ese modo logran romper el silencio; incluso se personifica a la playa cuando se le atribuye la capacidad de cantar. Este recuerdo —que Roberto evoca— podría ser también un sueño, una alucinación, un deseo que se expresa en el momento en que Roberto ha decidido quitarse la vida y está agonizando.

Las cartas de Leo —que Roberto esconde durante cinco años con la esperanza de que su hermano lo ayude a liberarse de su madre— constituyen un secreto importante que el personaje guarda con recelo. Sin embargo, a medida que avanzamos en la lectura de la obra descubrimos otro secreto: ¿Realmente esas cartas las escribió su hermano Leo?

El secreto de Rosa sobre la desaparición de su marido queda envuelto en el misterio: ¿Realmente Rosa asesinó a su esposo cuando lo descubrió con su amante? ¿O simplemente Martínez Salvo decidió abandonar a su familia?

### **Didascalia inicial y presentación de los sueños en el cuadro primero**

Este cuadro, titulado “El desayuno”, se inicia con una didascalia por medio de la cual el dramaturgo describe el escenario “casi despejado” y enumera elementos de la escenografía, como por ejemplo el mobiliario, que abarca la cama de Roberto, una mesa con dos sillas, el televisor y cajas de distintos tamaños (también aparecen las cajas en *Rifar el corazón*).

El autor aclara que el panorama estará hecho de nylon transparente, con el objetivo de permitir ver al espectador las figuras deformadas de los personajes cuando se encuentren

---

<sup>3</sup> Película *Spellbound* dirigida por Alfred Hitchcock en 1945, también conocida como *Cuéntame tu vida*, con Gregory Peck e Ingrid Bergman.

<sup>4</sup> Referencia al tango *Por una cabeza* con música de Carlos Gardel y letra de Alfredo Le Pera, compuesto en 1935.

detrás de él. Hay una clara referencia a sensaciones auditivas que se marcan con precisión: “Sonidos apagados de distintos ladridos, maullidos o rugidos que se mezclan con música ciudadana”.

Es importante destacar que estos sonidos serán reiterados en las didascalias iniciales de los diferentes cuadros y constituyen una presencia constante que acompañan el desarrollo de la obra, y a los personajes, hasta el final. Por ejemplo, en el comienzo del cuadro segundo, el dramaturgo expresa: “Vuelve el ruido de aullidos, maullidos o rugidos, mezclados con la música ciudadana”. Luego en el cuadro tercero dice: “El mismo sonido con que se abren todos los cuadros”. Finalmente en el cuadro cuarto expresa: “Los mismos ruidos que abren cada cuadro”. Queda demostrado así que, deliberadamente, el dramaturgo insiste en reiterar esas sensaciones auditivas en particular; creemos que son sonidos que connotan misterio y la presencia de la muerte, quizás anticipando el desenlace de la obra.

### ***Los sueños***

Juan Eduardo Cirlot en su obra *Diccionario de símbolos*, con respecto a los sueños expresa:

... Una de las fuentes principales del material simbólico. Desde la Antigüedad se les prestó gran atención, distinguiéndose entre sueños ordinarios y extraordinarios (por la persona soñante, el valor de las imágenes oníricas y por las circunstancias del sueño). Se creyó en la existencia de sueños premonitorios, en una verdadera adivinación por medio del sueño, sea de hechos generales y lejanos o de hechos concretos e inmediatos [...] Desde Freud, la interpretación simbólica de sueños ha constituido una de las vías mayores del psicoanálisis. (Cirlot, 2011: 424-425)

### ***El sueño de Rosa***

El personaje femenino es presentado por el dramaturgo “sentada a la mesa con un libro de recortes abierto y pasando, sin ver, las hojas mecánicamente”. No se indica, en forma precisa por parte del autor, cuál es el contenido de esos recortes. Sin embargo, a medida que la obra avance, se irá descubriendo que son recortes que guardan un momento fugaz de esplendor de las participaciones de Rosa en los concursos de belleza, alentada por su madre, en los que obtuvo su título de Miss Casabó.

Rosa vive en función de ese momento de gloria; ha quedado detenida en el tiempo y toda su vida gira en torno a los concursos de belleza. Este tema será retomado también en el

desenlace de la obra. Curiosamente, en otra obra dramática, Teresa, personaje de *Queridos cuervos*, también guarda y mira celosamente su álbum de recortes de diario; solo que ese álbum representa para Teresa su futuro, su mundo de ilusiones, de anhelos de conocer Punta del Este. Teresa guarda, en ese álbum, recortes de Punta del Este y de personajes famosos porque es el lugar que desea conocer, la ciudad con la que sueña. En cambio Rosa, en *Los raros*, se refugia en el pasado y queda detenida en ese momento de gloria, cuando obtuvo el título de Miss Casabó.

El sueño de Rosa es presentado de la siguiente manera:

ROSA: Yo no fui. Fue ella. La otra. Él estaba ahí, apoyado en el balcón con un cigarrillo en la mano y mirando hacia abajo. Hacía calor. Las cortinas de las ventanas apenas si se movían. Yo no fui. La otra fue, la que llamándolo, lo hizo dar vuelta. Él nos miró con aquella sonrisa que siempre nos hacía temblar de rabia y siguió fumando. Para no verlo, fijé mi vista en el piso y había sangre por todos lados. ¿Sangre...? ¿O era la alfombra roja? La que no le dejó oír mis pasos acercándome para empujarlo con todas mis fuerzas. No, no, yo no fui. Fue la otra. La que lo odiaba. Yo lo quería. Lo amaba como dicen las muchachitas de los teleteatros. Era un balcón de un sexto piso. ¿O del séptimo? ¿O era el noveno? Ella subió por el ascensor. Esta vez la tenía que escuchar. Le iba a pedir por favor. Hacía mucho calor. La ropa se pegaba al cuerpo de una como si fuera una segunda piel mojada. Muy mojada. La baranda era baja. Muy baja para ser de un balcón de un sexto piso. ¿O de un octavo? ¿O era del décimo piso? Lo llamé. Lo llamó. Le preguntó. Le pregunté. Y él, envuelto en el humo del cigarrillo con aquella sonrisa que daba rabia, nos dijo que se iba con la otra. Después se dio vuelta. Y de repente no estoy en el sexto o en el noveno piso. Ni está el balcón. Y yo estoy frente a un micrófono y el locutor me hace una pregunta. Y yo no me puedo acordar de la respuesta. Tengo todas las respuestas aprendidas de memoria. Las repasamos con mi madre toda la noche. Una y otra vez. Una y otra vez. “¿Cómo se llamaba la esposa de Luis XVI?” ¿Cómo se llamaba la esposa de...? Las luces me molestan. Entre el público veo la boca de mi madre que forma el nombre de una mujer que yo no puedo entender. La gente comienza a murmurar, a codearse, a reír. Y en el balcón ahora él también se ríe. Entonces yo, o la otra, o ella, o todas juntas, lo empujamos. Yo no fui. Fue la otra. Yo no fui. (Cuadro primero, pp. 1-2)

Rosa expresa su sueño al público mientras la luz la ilumina y mira hacia adelante. Mientras tanto Roberto queda en la semipenumbra, masturbándose en su cama, según las aclaraciones que plantea el dramaturgo.

El clima de irrealidad, los elementos oníricos y la ambigüedad, caracterizan estas palabras de Rosa dichas como una confesión para el público y quizás, también, para sí misma. Todo el parlamento de Rosa está marcado por la reiteración del enunciado “Yo no fui”, que se reitera cinco veces y que tiene la particularidad de que abre y cierra su parlamento. Remarca una idea desde el comienzo, pero es necesario que el lector/espectador lea o escuche atentamente las palabras de Rosa hasta el final, para que comprenda a qué se refiere.

La negación insistente enfatiza la necesidad de convencer, o convencerse a sí misma, de que no fue ella la que mató a su marido. En su sueño aparecen diferentes imágenes asociadas con tres figuras humanas: la de Rosa que aparece a través del pronombre personal “yo”; otra figura femenina, cuya identidad se desconoce, que es aludida con el pronombre personal “ella” y que paulatinamente se convertirá en “la otra”; y una figura masculina que es presentada a través de la expresión “Él estaba ahí...”, en alusión a su esposo, Martínez Salvo. Sin embargo, no aparecen referencias a la identidad de cada uno de los personajes que surgen en el sueño de Rosa, tan solo alude a ellos como “yo”, “ella”, “la otra” y “él”.

El sueño de Rosa no es placentero, por el contrario es doloroso; hay un afán de remarcar la ausencia de culpa como si necesitara en todo momento aclarar al público, y convencerse a sí misma, de que no fue ella la responsable de la desaparición de su esposo.

Presenta la imagen de la figura masculina cuando expresa: “Él estaba ahí, apoyado en el balcón con un cigarrillo en la mano y mirando hacia abajo”, una figura que luego se presenta dándose vuelta ante el llamado de “la otra” con una actitud que Rosa parece recordar muy bien, enfatizado en “aquella sonrisa que siempre nos hacía temblar de rabia” y mientras tanto sigue fumando.

Es importante explicar el efecto que esa sonrisa provoca en Rosa; si bien no se especifica a través de adjetivos qué características tiene esa sonrisa, sí sabemos que provoca rabia, enojo al punto de temblar. Es llamativo el uso del pronombre “nos”, porque no podemos evitar preguntarnos a quiénes se refiere. Provoca rabia en Rosa y ¿en quién más? ¿Por qué provoca tanta rabia hasta el punto de hacerla temblar? Lo cierto es que Rosa, en su sueño, parece reconstruir la muerte de su esposo; surge el tema del engaño. Ese hombre —que al principio se ve apoyado en el balcón, mirando hacia abajo con un cigarrillo en la mano, que luego se da vuelta y las mira con una sonrisa que les provoca rabia al punto de hacerlas temblar, que

tranquilamente sigue fumando— es el esposo de Rosa, que ha sido descubierto, por ella, en su engaño, mientras está en ese piso con su amante.

Ahora bien, el sueño de Rosa es ambiguo, enigmático, colmado de imprecisiones y ambigüedades, y principalmente es angustioso para el personaje por el dolor y el sentimiento de culpa que le causa el recordar, y además por no asumir, o no querer asumir, su posible responsabilidad en la desaparición de su esposo. Las imágenes se mezclan, van y vienen sin lógica, surgen en forma desordenada, sugieren lo que ha ocurrido y obligan al lector/espectador a estar pendiente de las palabras de Rosa para comprender a qué hechos se refiere.

En su sueño, Rosa hace referencia a sensaciones térmicas: “Hacía calor”, “Las cortinas de las ventanas apenas si se movían”, “La ropa se pegaba al cuerpo de una como si fuera una segunda piel mojada”. Se recuerda y se remarca esa sensación térmica asociada al calor intenso que caracterizaba ese momento en el que Rosa decidió subir hasta el piso donde se encontraba el esposo con su amante.

Rosa expresa en su sueño: “Para no verlo fijé mi vista en el piso y había sangre por todos lados. ¿Sangre...? ¿O era la alfombra roja? La que no le dejó oír mis pasos acercándome para empujarlo con todas mis fuerzas”. Rosa no desea ver esa sonrisa del hombre que le provoca tanta rabia y por eso mira hacia el piso. La sangre que cree ver por todas partes está teñida de simbología. En relación a este aspecto, Cirlot en su *Diccionario de símbolos* expresa:

En conexiones tan estrechas como la de la sangre, el color rojo, es evidente que ambos elementos expresan mutuamente; las cualidades pasionales del rojo infunden su significado simbólico a la sangre; el carácter vital de esta se trasvasa a la matriz. En la sangre derramada vemos un símbolo perfecto del sacrificio. Todas las materias líquidas que los antiguos sacrificaban a los muertos, a los espíritus y a los dioses (leche, miel, vino) eran imágenes o antecedentes de la sangre, el más precioso don, facilitado en las culturas clásicas por el sacrificio del cordero, el cerdo y el toro, y en las asiáticas, africanas y americanas por sacrificios humanos. (Cirlot, 2011: 398-399)

A la luz de lo que plantea Cirlot, podemos señalar que, simbólicamente, esa sangre derramada que ve Rosa por todas partes en el suelo, en el sueño podría estar relacionada con el sacrificio. Sin embargo, las interrogantes que plantea sugieren su duda, su inseguridad: “¿Sangre? ¿O era la alfombra roja?”. Entonces no está segura si en el piso había sangre o si

solamente se trataba de una alfombra roja; de todos modos el plano simbólico continúa porque, según lo expuesto por Cirlot, el color rojo se asocia con las cualidades pasionales.

Es importante tener presente que Rosa, en medio de su sueño, ha encontrado a su esposo engañándola con otra mujer. Lo cierto es que esa alfombra le permite cumplir su propósito de acercarse despacio, sin ser vista, para poder empujar a ese hombre por el balcón; incluso se aclara que esa acción de empujarlo se realiza “con todas sus fuerzas”. Esta expresión sugiere los deseos de matarlo; en esas circunstancias todas sus pasiones están puestas al servicio de concretar la muerte del esposo. El sueño es, en realidad, una reconstrucción de la muerte del esposo de Rosa.

Pese a la revelación del asesinato, el personaje siente la necesidad de negar la acción y usa la misma expresión —“Yo no fui”— que usó al comienzo del parlamento. El sentimiento de culpa la lleva a evadir su posible responsabilidad en el hecho para adjudicárselo a “la otra” cuya identidad se desconoce. Sin embargo, surgen las interrogantes que, como lectores/espectadores, nos podemos plantear: ¿Realmente Rosa asesinó a su marido cuando lo encontró con su amante en el balcón? ¿Cómo podemos interpretar esa imprecisión en el número de piso? ¿O es tal vez un sueño a través del cual Rosa expresa su deseo reprimido de haberlo asesinado? ¿Cómo se explica la extraña desaparición del esposo? ¿Abandonó el veterinario Martínez Salvo a su familia, yéndose con su amante en forma misteriosa?

Reafirmamos que el sueño de Rosa es muy ambiguo, por lo tanto no hay respuestas a estas preguntas que contengan la certeza de lo que sucedió. Creemos que el dramaturgo deliberadamente buscó esa ambigüedad y, por lo tanto, como quedan tantas dudas y tanta incertidumbre con respecto a lo que sucedió, serán los lectores y los espectadores los encargados de interpretar este sueño y aclarar estas dudas, o no, en el momento de la puesta en escena de la obra. Pero insistimos, creemos que no hay una respuesta única, no hay certezas, es el lector/espectador el que deberá buscar sus posibles respuestas a estas interrogantes.

La imprecisión en el número de piso también está asociada a la ambigüedad porque se trata de un sueño, en el que los límites, entre realidad y ficción, entre verdad y mentira, se disuelven, desaparecen. En este sentido podemos señalar las connotaciones surrealistas que tienen los sueños de Rosa y de Roberto en la obra. Rosa no recuerda con exactitud en qué número de piso estuvo por eso expresa: “Era un balcón de un sexto piso. ¿O del séptimo? ¿O era el noveno? [...] La baranda era baja. Muy baja para ser de un balcón de un sexto piso. ¿O de un octavo? ¿O era del décimo piso?” Surge la reflexión: ¿Y si Rosa no hubiera estado en

ninguno de esos pisos? ¿Es posible que todo forme parte de un sueño en el que aflora el sentimiento de culpa en el personaje por la desaparición de su esposo? ¿Y si todo fuese producto de la imaginación de Rosa?

Nos resulta interesante ese vaivén en el uso de la primera y de la tercera persona del singular como si fuera un desdoblamiento del personaje, como si Rosa no quisiera asumir lo que ocurrió o tal vez lo que imaginó o quizás lo que soñó o lo que deseó hacer en el marco de esas circunstancias: “Lo llamé. Lo llamó. Le preguntó. Le pregunté”. Son las mismas acciones de “llamar” y de “preguntar” pero lo que cambia es la desinencia del verbo que alude a la primera y a la tercera persona gramatical. Puede haber sido Rosa o puede haber sido la otra la que empujó a ese hombre por el balcón. Pero, ¿y si esa otra mujer mencionada no fuera la amante?, ¿si fuese la propia personalidad de Rosa en un proceso de desdoblamiento? Surge, nuevamente, la imagen del hombre “envuelto en el humo del cigarrillo con aquella sonrisa que daba rabia”, pero ahora se agrega más información. El hombre ha revelado su decisión de abandonar a su familia porque ha decidido irse con otra mujer.

Cabe señalar que el tema del engaño y del abandono es un tema recurrente en las obras de Dino Armas. El engaño está presente en *Queridos cuervos* (Jacinto engaña a su esposa Teresa con su cuñada Rosicler) y en *Pagar el pato* (Omar engaña a Roma con “la nueva”, que tendrá como objetivo realizar el trabajo de mendigar que antes hacía Roma). El tema del abandono del esposo está presente en *Rifar el corazón* cuando Marta es abandonada porque su marido no tolera que lo llamen el padre de “la boba Alicia”. También lo podemos encontrar en la obra *Sus ojos se cerraron*, aunque como intento fallido (Mauro, esposo de Elvira, tenía planeado abandonar a su esposa y huir con Tita, pero el plan no pudo cumplirse porque esta falleció en forma inesperada). Por último, podemos mencionar a *Lucas o El contrato*, obra en la cual se plantea un tipo de abandono muy particular, porque Rosario, madre de Lucas, le paga a su esposo para que se vaya.

En *Los raros*, después de esa revelación de la decisión de abandono, el hombre se da vuelta. En este momento, en el sueño de Rosa, se produce un cambio de planos; ahora ya no se encuentra en el sexto o en el noveno piso y tampoco está el balcón. Rosa está frente a un micrófono, participando de un concurso de belleza. El locutor le plantea una pregunta cuya respuesta Rosa es incapaz de recordar. En ese plano onírico, Rosa decide evadirse de la realidad; lo hace a través de la evocación de un pasado glorioso, pero fugaz, cuando fue elegida Miss Casabó.

Creemos que, de algún modo, la evocación de los concursos de belleza le permite a Rosa recuperar su juventud y su belleza perdida en el tiempo presente del que está tratando de huir. Este deseo de evasión, de liberarse del presente insoportable, también lo veremos en Roberto.

La angustia de Rosa —que se experimenta por la desaparición de su esposo (¿la muerte?, ¿el abandono?)— se traslada a la angustia que siente por no poder recordar la respuesta a una pregunta que le formula el locutor de ese concurso de belleza, en el que ella, imaginariamente, participa. Lo curioso es que todas las respuestas han sido memorizadas y repetidas, una y otra vez, junto con su madre. Ahora Rosa no puede recordar; siente que las luces le molestan y no puede entender lo que dice su madre, en medio del público, para tratar de ayudarla.

La reacción que Rosa cree advertir en el público es de burla: “La gente comienza a murmurar, a codearse, a reír. Y en el balcón ahora él también se ríe”. Pero lo interesante es que, en medio del sueño, Rosa vuelve a trasladarse de lugar, vuelve al balcón en el que está su esposo y asocia esa risa del público con la risa de él. Es como si el personaje trasladara la actitud de burla del público (porque ella no puede recordar la respuesta) a la actitud de burla de su esposo por haberla engañado.

El desenlace, en ese mundo onírico de Rosa, es matar a su esposo, empujándolo por el balcón; por eso expresa: “Entonces yo o la otra, o ella, o todas juntas, lo empujamos”. Sin embargo, el sueño se cierra con la reiteración de los enunciados “Yo no fui. Fue la otra. Yo no fui”. Esto sugiere el sentimiento de culpa de Rosa, quien, por otra parte, no puede o no quiere asumir la responsabilidad por lo que hizo o por lo que creyó hacer o por lo que soñó hacer.

Es importante aclarar que este sueño de Rosa resulta fundamental para comprender toda la obra porque es el punto de partida de todo lo que sucederá después, aunque las ambigüedades y las imprecisiones continúen. Esa respuesta —que Rosa ha olvidado en el marco del sueño— constituye la respuesta que ella será capaz de dar en el desenlace de la obra al locutor del concurso de belleza, en el que Rosa cree participar por medio de la televisión.

Las palabras finales de Rosa son acompañadas por una didascalía en la que el dramaturgo especifica que el tono de voz del personaje ha aumentado y que su respiración se vuelve entrecortada; surge un gemido de miedo. Su acción, de cerrar con fuerza el libro, la despierta de su sueño, sin embargo, muy hábilmente, el dramaturgo aclara que “parece” despertar para involucrarse en la rutina de todos los días.

Consideramos que ese vocablo “parece” —escrito como al pasar por el dramaturgo— es clave para entender que Rosa queda detenida en el tiempo en medio de su locura y trata de

evadirse de la realidad aferrándose a aquel momento fugaz de gloria, de esplendor, que le permitió obtener el título de Miss Casabó.

### ***El sueño de Roberto***

El dramaturgo introduce este sueño a través de una didascalia en la que plantea que ahora la luz se enfoca sobre el personaje, mientras que Rosa deja su álbum en una de las cajas y se mueve en la semipenumbra.

El autor describe la postura de Roberto y sus acciones: se pone frente al público, las manos a los costados, los ojos fijos mirando hacia adelante y dice su sueño mientras se escucha el ruido del agua de la ducha.

ROBERTO: Anoche soñé que yo volaba. Primero estoy en mi cama. Miro el techo y después la ventana cerrada. Y cierro los ojos. O no. Porque igual sigo mirando. Y la cama y yo pasamos por la ventana cerrada. A mí me da gracia y me río porque la cama es grande y la ventana es chica y tiene rejas, pero la cama y yo pasamos igual. La cama se hace finita finita y yo me acurruco. Y me estiro cuando veo que estamos encima del techo de casa. Y la casa y el cartel de la veterinaria se hacen chiquitos hasta desaparecer. Y ahí estoy por el cielo de Montevideo. Pasando por encima del Palacio Salvo, de la Torre de Antel, del Cerro... Y yo voy sin cinturón de seguridad, sin equipaje, sin pasaporte, desnudo, dejando que la cama me lleve a donde ella quiera. Pero yo no sé adónde me va a llevar. Y voy contento. El corazón me late fuerte, muy fuerte y allá abajo, entre mis piernas, mi miembro se endurece y se agranda y me tengo que dejar de tocar, hasta que ella me lleva a un lugar abierto. Una playa donde no hay nadie y donde hace calor. Tanto que tengo que apartar las sábanas con las piernas y mi cuerpo se tensa y ahora sí me acaricio hasta llegar al final. Cuando acabo me despierto sobresaltado y estoy de nuevo en mi cuarto y no estoy, porque estoy en la punta de la Torre Eiffel y ahí está papá que, sonriendo, me toca la mano. Yo trato de esconder el semen y él se da cuenta y sonrío más. Y ahí estamos los dos en la Torre Eiffel. Y él me ve y yo lo veo. Y cuando nos vamos a acercar él desaparece. Entonces la cama y yo lo buscamos por todas partes, en otros países, en otros mundos. Y a mí no me importa porque voy feliz. Porque sé que lo voy a encontrar de nuevo. A veces voy hasta Grecia, otras a Turquía o a Estocolmo. Y en cada lugar él me está esperando; pero cuando yo llego, desaparece. A veces, en lugar de él, está Leo. Y me habla. Estira las manos como para pegarme. A mí me da miedo. Quiero moverme. Salir corriendo pero no puedo porque él es más grande y más fuerte. Me agarra por atrás y me aprieta su

cuerpo contra el mío. Me aprieta con los brazos la garganta y la cintura y no me deja mover. Me dice algo al oído. Y ahora entiendo lo que me dice: “Esperame. Vos esperame. Un día yo te voy a venir a buscar y los dos nos vamos a ir juntos. Yo te voy a salvar de ella. De mamá...”. (Cuadro primero, pp. 2-3)

El sueño de Roberto tiene características surrealistas. Comienza expresando: “Anoche soñé que yo volaba”. En el marco de la imprecisión temporal, el sueño de Roberto tiene ciertas particularidades que crean un clima de irrealidad. A través de su sueño realiza un viaje muy singular porque está asociado a la acción de volar. Es interesante tener en cuenta el plano simbólico que plantea Cirlot en relación al viaje cuando expresa:

Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo [...] El viajar es una imagen de la aspiración —dice Jung—, del anhelo nunca saciado que en parte alguna encuentra su objeto. Señala luego dicho autor que ese objeto es el hallazgo de la madre perdida. Pero esta es una interpretación discutible. Inversamente, pudiéramos decir que el viaje es una huida de la madre [...] En el sentido más primario, viajar es buscar”. (Cirlot, 2011: 463-464)

En relación al vuelo, Cirlot explica su plano simbólico:

Tiene el simbolismo del vuelo varios componentes: el más elemental es el que deriva de la sensación placentera de movimiento, en un medio más sutil que el agua y con la libertad de la fuerza de gravitación, por otro lado, volar es elevarse y por ello guarda estrecha relación con el simbolismo del nivel, tanto en el aspecto de analogía moral como en el de otros valores de superioridad de poder o de fuerza [...]. El vuelo está relacionado con el espacio y con la luz; psicológicamente es un símbolo del pensamiento y de la imaginación. (Cirlot, 2011: 468)

Roberto, al expresar su sueño al público, confirma que se encuentra en su cama, mirando el techo y la ventana cerrada. Las características surrealistas del sueño se pueden observar en ese viaje que el personaje inicia, volando en su cama y siendo capaz de atravesar la ventana cerrada. El adjetivo “cerrada” es reiterado en dos oportunidades para crear ese clima de irrealidad.

Sin embargo, el personaje agrega otras características, quizás para demostrar que ese vuelo que se inicia es solo posible en un plano onírico, porque en la realidad sería imposible de concretar: “Y la cama y yo pasamos por la ventana cerrada. A mí me da gracia y me río

porque la cama es grande y la ventana es chica y tiene rejas, pero la cama y yo pasamos igual”. Notamos el uso del polisíndeton que sugiere cierto ritmo y la enumeración de las diferentes acciones del personaje. El estado anímico de Roberto es de alegría, se ríe al comparar el tamaño pequeño de la ventana que contrasta con el tamaño grande de la cama; de este modo Roberto le adjudica a la cama la voluntad de hacerse finita mientras él se acurruca y luego se estira.

El viaje se concreta junto con una agradable sensación de libertad. Hay un cambio de espacios: primero Roberto y su cama se encuentran en el techo de la casa, después se alejan tanto que su casa y el cartel de la veterinaria se ven chiquitos hasta que desaparecen. La ausencia de equipaje, de cinturón de seguridad, de pasaporte y de ropa, sugieren el sentimiento de libertad que experimenta Roberto; una libertad que no tiene junto a su madre pero que, en el fondo, desea. El viaje resulta placentero, agradable y esto es sugerido cuando el personaje expresa: “Y voy contento. El corazón me late fuerte, muy fuerte...”. El viaje, asociado al vuelo, que inicia Roberto, le permite al personaje recorrer distintos lugares que son enumerados: “Y ahí estoy por el cielo de Montevideo. Pasando por encima del Palacio Salvo, de la Torre de Antel, del Cerro...”.

Se aprecia en el personaje la vacilación, en medio de un sueño del que despierta sobresaltado; duda acerca de estar en su cuarto nuevamente o estar en la Torre Eiffel, lugar en el que se produce el encuentro con su padre: “... estoy de nuevo en mi cuarto y no estoy, porque estoy en la punta de la Torre Eiffel y ahí está papá que, sonriendo, me toca la mano”. Contrasta la afirmación de estar en su cuarto con la negación de estar allí y encontrarse en cambio en otro país, en Francia, para poder encontrarse con su padre.

Recordamos que Cirlot expresa que el viajar es buscar. En este sentido, el viaje no implica solamente un desplazamiento en el espacio sino una tensión de búsqueda y de cambio. Creemos que en el sueño, esa búsqueda se orienta hacia la figura paterna idealizada. Por eso el sueño le permite a Roberto liberarse, evadirse de ese presente insoportable en el que se siente obligado a vivir con su madre que es extremadamente sobreprotectora.

El personaje siente la necesidad de alejarse de la veterinaria porque a él no le gusta su trabajo; en realidad es una carrera impuesta por la familia, porque su padre, Martínez Salvo, era veterinario. A Roberto le hubiera gustado ser taxidermista, es decir, embalsamar animales como lo hace con Gilda.

La sensación de libertad y de alegría que él disfruta en su sueño contrasta con la opresión, el ahogo, la tristeza y la problemática que vive en su entorno familiar. Roberto presenta una

imagen idealizada de su padre en este sueño, que también la podemos apreciar en la obra *Rifar el corazón*, en la cual, Marta y Silvana recuerdan a su padre, ya fallecido, como un mago que siempre les traía cosas novedosas de sus viajes.

En la obra *Los raros*, en el marco de este sueño, Roberto expresa: “Y ahí estamos los dos, en la Torre Eiffel, y él me ve y yo lo veo. Y cuando nos vamos a acercar él desaparece”. Pese a la desaparición repentina del padre, el estado anímico del personaje no cambia, porque es un sueño agradable, placentero, en el cual Roberto respira libertad. Se siente feliz porque sabe que, en algún momento, va a volver a encontrarse con su padre.

La esperanza, el placer y la felicidad caracterizan ese viaje y ese vuelo tan particular de Roberto, un viaje que ahora abarca diferentes lugares del mundo; se trata de una búsqueda que no es solamente de él, porque le atribuye a la cama, personificándola, también la acción de buscar: “Entonces la cama y yo lo buscamos por todas partes, en otros países, en otros mundos. Y a mí no me importa porque voy feliz. Porque sé que lo voy a encontrar de nuevo”.

Roberto enumera diferentes lugares como por ejemplo Grecia, Turquía, Estocolmo y siente —o necesita creer— que su padre lo está esperando en cada uno de los lugares que él recorre. Sin embargo, cuando intenta acercarse sucede lo mismo que sucedió en la Torre Eiffel, su padre desaparece y la búsqueda continúa.

Observamos el uso muy marcado del polisíndeton que, además del ritmo, forma parte de ese tono coloquial del personaje; es como si Roberto estuviera conversando con alguien acerca de su sueño y acerca de lo que en él le ha sucedido. En ese viaje, en ese vuelo, en otras oportunidades, Roberto encuentra a su hermano Leo, a quien caracteriza como “más grande y más fuerte” al punto que le provoca miedo y siente deseos de “salir corriendo”.

Las palabras dichas por su hermano Leo —que son evocadas por Roberto— son fundamentales para la comprensión de la obra: “Esperame. Vos esperame. Un día yo te voy a venir a buscar. Y los dos nos vamos a ir juntos. Yo te voy a salvar de ella. De mamá...”. Se insinúa el conflicto, la problemática entre Roberto y su madre, un conflicto que estará presente a lo largo de toda la obra, a veces, tiñéndose de violencia.

Sin duda, el dramaturgo logra crear suspenso, expectativa, en los lectores y espectadores, con un tema que será desarrollado más adelante. Consideramos importante la promesa que Leo le hace a su hermano en el marco de una imprecisión temporal “un día”. Leo promete que vendrá a buscar a su hermano para poder salvarlo, pero no especifica cuándo; solo le promete que se irán juntos. Toda la obra girará en torno a esta esperanza y este deseo de liberación de Roberto con respecto a su casa y a su madre. Por este motivo, es fundamental relacionar lo

dicho en el sueño con las cartas de Leo, aquellas cartas que encierran la esperanza a la que se aferra Roberto durante tantos años y que lee a escondidas de su madre.

En síntesis, podemos decir que lo que el dramaturgo plantea en los sueños de Rosa y de Roberto es clave y se desarrollará a lo largo de la obra. Por un lado, Rosa permanece aferrada a sus concursos de belleza y al sentimiento de culpa por la muerte o el abandono del esposo. Por otro lado, Roberto se aferra a la esperanza de que su hermano Leo lo venga a buscar para evadirse de su realidad y de su madre sobreprotectora, con el objetivo de poder lograr vivir en una añorada libertad.

En medio de su soledad y debido a la debilidad de su carácter, Roberto no puede concretar solo ese anhelo, ese deseo; necesita, desesperadamente, de la ayuda de su hermano. A la luz de estas ideas podemos comprender el interés y la expectativa que despiertan en el personaje todas las cartas de su hermano. Roberto guarda celosamente esas cartas para que Rosa no las descubra porque en ellas los hermanos planean la huida. Roberto sabe que su madre sería capaz de todo para evitar que su hijo menor la abandone.

En la evocación del sueño, las palabras de Roberto se interrumpen. Hay claras alusiones a la sexualidad, que están presentes desde el comienzo de la obra y que se asocian a la idea de placer. Por medio de una didascalia, el dramaturgo indica que la luz se enciende en el sector de la mesa y de las sillas, de un modo realista.

La voz de Rosa llamando a su hijo interrumpe su sueño y su baño y lo vuelven a la vida cotidiana. Rosa expresa: “Roberto... Bobby. Te vas a eternizar en el baño. Mirá que el termofón gasta”.

### **El enfrentamiento entre Rosa y Roberto. Principales ideas del segundo cuadro**

La didascalia inicial de este cuadro presenta los mismos ruidos de aullidos, maullidos o rugidos, que se mezclan con la música ciudadana en medio de la oscuridad que caracterizan el comienzo de cada uno de los cuadros de esta obra. A las sensaciones auditivas se suman las sensaciones olfativas “un fuerte olor a formol o alcohol”, importantes en la medida en que están relacionadas con el trabajo de veterinario y taxidermista de Roberto. Luego, durante el diálogo, aparecerá el olor a panchos.

Los personajes desarrollan diferentes acciones, separados por el panorama de nylon que divide al escenario en dos espacios: el de la veterinaria en el cual Roberto embalsama a la

mascota y el espacio de Rosa, que va poniendo la mesa para almorzar mientras tararea un tema de Sandro, acercándose, por momentos, para mirar lo que hace el hijo.

Durante el diálogo que mantienen los personajes surgen aspectos importantes que seguirán desarrollándose a lo largo de la obra. Por ejemplo, Roberto anticipa que su madre cocinó frankfurters (aunque el escritor utiliza el término “panchos” en un registro coloquial) y esto le disgusta. Por eso se niega a comer e insiste en la forma en que aquellos son elaborados, porque tiene como objetivo no solo hacer tomar conciencia a Rosa de lo que está comiendo sino, además, de hacerla sentir mal.

El televisor, encendido por Rosa durante el almuerzo, constituye una presencia recurrente en las obras de Dino Armas. En esta, en particular, no solo reafirma el tema de la incomunicación entre madre e hijo sino que constituye una forma de evasión de la realidad para Rosa y también un disparador para iniciar los reproches hacia Roberto. Rosa expresa: “Nuestros almuerzos deben ser los más silenciosos del mundo entero. Vos no querés o no tenés ganas o no podés hablar. No tenés tema o no querés tenerlo. Pero, gracias a Dios, alguien inventó este aparato maravilloso y la tele sirve para llenar nuestros silencios o para darnos tema”.

La incomunicación, como señalamos anteriormente, constituye el tema principal de la obra *Los raros* y esa dificultad para hablar —por no tener tema o porque no se siente la necesidad de hacerlo— está presente a lo largo de toda la obra. Roberto y Rosa no se entienden; cuando hablan no hay una verdadera comunicación; cada uno vive en su propio mundo: Roberto, ensimismado en el secreto deseo de abandonar a su madre, desea alejarse de esa veterinaria que cada día le recuerda que estudió una profesión que no deseaba, solo para satisfacer los deseos de su madre y porque su padre era veterinario.

Rosa, cuando habla con su hijo, es solo para mortificarlo, para hacer lo imposible para que él no la abandone; se evade de la realidad a través de los concursos de belleza. Ahora bien, en ese mundo de incomunicación que se encuentra entre las paredes de la casa en la que viven, el presente es asfixiante, insoportable y ninguno de ellos encuentra una salida posible hasta el final de la obra.

Otro aspecto importante es la percepción de los sentimientos que despiertan Rosa y Roberto en el mundo exterior; son los raros, los diferentes y viven aislados del mundo que los rodea. Rosa apenas sale de la casa para hacer las compras, pero es capaz de sentir que la gente la “mira con asco” y se aparta de ella en la calle. Roberto, en cambio, no sale; vive su

aislamiento voluntario encerrado en su casa y en la veterinaria, dócil a los reclamos y a los llamados de su madre.

Ambos personajes son conscientes de que son los raros del barrio porque son seres diferentes a los demás. La explicación surge en las palabras de Roberto cuando expresa: “Te miran con asco y se apartan porque sos ‘la rara’. Vos y yo también. O no sabías que en el barrio nos llaman “los raros”. La clara alusión al título de la obra, de alguna manera nos hace tomar conciencia como lectores y espectadores de que todos, en algún sentido, somos diferentes o raros frente a los demás.

Pero es importante aclarar que “el diferente”, “el raro” como personaje, es un tema recurrente en la obra dramática de Dino Armas, que será desarrollado más adelante en este trabajo.

El encierro de Roberto, ese “vivir sucuchado” dentro de su propia casa, parece tener una razón aunque no resulte comprensible para su madre. La crítica social, el cuestionamiento hacia algunos aspectos de la sociedad uruguaya en la que vive, su disconformidad, su desacuerdo, surgen en las palabras de Roberto como una forma de denuncia social:

¿Y para qué querés que salga? ¿Para ver a hombres y mujeres envueltos en diarios?  
¿Para ver a chiquilines mendigando monedas o limpiando, a prepo, parabrisas para que les den algo? ¿O para ver, como vi, aquel día a tres muchachotes pateándole la cabeza a otro, que estaba tirado y gritaba de dolor, y ver el montón de gente alrededor, mirando el espectáculo sin hacer nada?

Consideramos que este parlamento de Roberto es importante en la medida en que presenta una mirada crítica sobre la sociedad en la que vive. Observamos una actitud de cuestionamiento hacia la pobreza de hombres y mujeres marginados que duermen en la calle; imágenes de niños mendigando; imágenes de agresividad y violencia que ejercen algunos jóvenes sobre otros. Es la mirada profunda del dramaturgo que actúa como un observador sagaz, con sensibilidad social para mostrar su disconformidad frente a algunos aspectos de la sociedad uruguaya en la que le tocó vivir. Pero también hay una actitud de cuestionamiento hacia la actitud pasiva de aquel que ve lo que sucede pero no interviene, y eso forma parte de la cultura del “no te metás”. Es Rosa la que expresa su opinión con respecto a esa forma de actuar: “El famoso ‘no te metás’ se aplica a vos, a mí y a todos los que miran a otro lado”.

Esta mirada crítica hacia la sociedad, que aparece esbozada apenas en un momento de la obra, casi como algo secundario, surge, en forma más destacada, en la obra *Pagar el pato*, cuyo tema principal es el abuso de poder y la reivindicación social. En esta obra, los

mendigos aparecen en primera plana, especialmente Roma que ha vivido en medio de la miseria hasta que decide trabajar para Omar, jefe de una red comercial de desvalidos y mendigos. Roberto reconoce que alguna vez sintió el deseo de cambiar el mundo. Son los sueños frustrados, la esperanza de cambio —que sintió alguna vez— que contrasta con la desilusión, con la decepción actual. Es la misma mirada desilusionada que impregna los parlamentos de Antonio y de Amalia en la obra *Apenas ayer*, decepción ante la política, en una obra que plantea las historias de vida de algunos personajes atravesados por la dictadura y la migración en Uruguay.

Otro aspecto importante en este diálogo es la presentación de Rosa en los concursos de belleza y la obtención de los títulos de “Miss Casabó” y “Miss Verano”, con las respuestas aprendidas de memoria. Esto se une con la forma en que logró conocer a Martínez Salvo y casarse con él. Se evoca al mismo hombre que apareció en el sueño de Rosa en el cuadro primero y que reaparecerá después.

Las discusiones de los personajes en torno al almuerzo, los “panchos”, y los reproches de Rosa (que insiste en que su hijo no come cosas vulgares), así como las burlas por su doble apellido, van preparando el clima de tensión hasta llegar al enfrentamiento. Por ahora, el dramaturgo dibuja el contraste de personalidades entre madre e hijo.

La disconformidad de Rosa por ese presente —que se ha tornado insoportable y del cual quiere evadirse— surge en sus propias palabras y en la decisión de no cocinar más platos elaborados, sino comida sencilla. Ella expresa: “Yo, bastante les cociné, primero a mi madre, a tu padre después, hasta que se fue, y a tu hermano mientras vivía acá. Era la sirvienta de todos. Vos no sabés lo que le hace el vapor de las comidas a la cara: la seca, la agrieta, la envejece”. En este aspecto, podemos establecer una relación con el personaje de Marta en *Rifar el corazón*, cuando expresa: “A veces pienso que toda mi vida cociné para otros. Para mi marido hasta que se fue, para mi madre hasta que murió y ahora para Alicia [...] Nunca cociné para mí sola”.

Podemos decir que Rosa, al evocar su pasado, es consciente de la función que desempeñaba cocinando y ocupándose de todo. Por eso se sentía “la sirvienta de todos”. Es una forma de justificar por qué ahora solamente ofrece “panchos” para el almuerzo; es lo que hay, aunque a su hijo Roberto le disguste, y lo mismo habrá para la cena.

Otro aspecto importante en el cuadro segundo es el tema de la maternidad. Rosa se refiere al momento en que tuvo a Roberto, a su parto tan prolongado. Lo interesante —más allá de toda la descripción que realiza Rosa con respecto al parto— es lo que sintió cuando tuvo a su

hijo Roberto, por primera vez, encima de su pecho. Sus palabras sugieren el rechazo de Rosa hacia su hijo recién nacido por sus características físicas; son imágenes que remarcan su desprecio hacia él cuando expresa: “Después te pusieron encima de mi pecho para que te mirara y para que vos sintieras los latidos de mi corazón. Di vuelta la cara y deseé que mi corazón dejara de latir. Eras como un pescado morado, lleno de escamas y envuelto en un líquido resbaloso”.

El rechazo, el desprecio, el desamor, se sugieren en la acción de dar vuelta la cara, en su deseo de morir frente a una presencia semejante y en la descripción que hace de su hijo recién nacido. En este sentido, es muy clara la comparación utilizada para describir a su hijo: lo compara con un pescado morado, lleno de escamas y con un líquido resbaloso. El contraste de sentimientos de Rosa hacia sus dos hijos surge, a modo de reproche, por parte de Roberto. Sin embargo ella no lo niega.

Existen, por lo tanto, marcadas diferencias entre el cariño que siente hacia su otro hijo, Leo y la falta de amor que la madre reconoce sentir hacia su hijo Roberto. Por todo lo dicho, Leo parecería ser el hijo preferido y Rosa no tiene ningún problema en reconocerlo: “A Leo lo quise. Leo fue diferente”.

Es interesante ver que este tema de la maternidad y la preferencia por un hijo, y el rechazo hacia el otro, es retomado en la última obra escrita, hasta el momento, por Dino Armas: *Lucas o El contrato*. En esta obra, Rosario también se refiere a sus dos hijos: al que estaba sano, al normal, al que ella quería, al que murió; mientras que el otro, Lucas, el hijo enfermo, pese a ser rechazado por su madre y por su padre, vivió hasta los veintitrés años, aunque su madre hubiera deseado que él muriera en lugar del hijo sano.

En *Los raros* el diálogo entre Rosa y Roberto permite presentar y caracterizar al otro hijo, a Leo, un personaje ausente que el público no ve, pero que sin embargo está presente en varios momentos de la obra. Esta información es importante porque fue el hijo que abandonó a Rosa y constituye la esperanza de Roberto para liberarlo de su madre. Es un motor fundamental en esas cartas que le llegan a Roberto, porque este, cuando las lee, se aferra a la secreta esperanza de irse lejos de allí, lejos de su madre, lejos de la veterinaria.

El abandono de Leo y el reproche de su madre —porque se fue sin preocuparse por lo que pasara con la vida de ella— importan en la medida en que se va acentuando el clima de discusión entre los personajes, para llegar al enfrentamiento entre Rosa y Roberto. Importa también, porque es en Leo en quien Roberto cifra todas sus esperanzas para que, al venir a buscarlo, logre que su vida cambie. Por otra parte, Rosa plantea una serie de interrogantes que

constituyen intentos frustrados para averiguar si Leo ha venido a la casa para hablar con su hermano. Sin embargo Roberto ha escondido las cartas para que su madre no pueda verlas.

Surgen otras referencias al tema del abandono cuando Roberto expresa: “Papá te abandonó. Leo también. Solo te quedó el ochomesino. Poco menos que el hijo bobo de la familia”. El único que no ha abandonado a Rosa es ese hijo que ella parece no querer, ese hijo que es diferente.

### ***La violencia en el enfrentamiento entre madre e hijo***

Podríamos decir que el enfrentamiento propiamente dicho se produce a partir del momento en que Roberto le recrimina a su madre porque no comprende su trabajo y se burla de él. Es decir, Roberto tiene la convicción de que su trabajo de taxidermista es lo que verdaderamente le gusta, pese a que estudió veterinaria solo para hacerle el gusto a sus padres. De allí la frustración que siente, porque ve que no ha logrado cumplir sus sueños.

Su arte, el de embalsamar animales, consiste en darle vida a la muerte; por eso su objetivo es lograr esa mirada particular en Gilda, para que vuelva a mirar a su dueña de la misma forma. Esa forma de pensar de Roberto contrasta, notoriamente, con la actitud realista de Rosa, quien considera que la perra Gilda, con o sin las bolitas de vidrio para sus ojos, siempre va a ser un animal muerto.

Rosa no comprende el valor del trabajo de su hijo, un hijo que parece encaprichado en querer revivir a la perra, y por eso, la preocupación por embalsamarla. Es como si quisiera recuperarla; hay en Roberto una negación a aceptar que está muerta. ¿Es posible en este aspecto establecer una relación con la vida del escritor y su mascota Gilda, que murió mientras escribía la obra? Es posible que sí, en este sentido el propio escritor reconoce momentos autobiográficos en esta obra.

Los reproches de Rosa —porque su hijo no exterioriza sus sentimientos— y su actitud de burla, desencadenan el enojo de Roberto porque siente que su madre no respeta ni su trabajo ni sus sentimientos. No soporta el sarcasmo de Rosa cuando expresa: “... para a estar a solas con tu Gildita”.

La violencia surge en el momento en que Roberto saca el bisturí y el dramaturgo logra crear suspenso con esta acción: “Vos no me respetás. Nunca me respetaste”. Surgen los reproches de Roberto que acusa a su madre de espiarlo, de meterse en sus cosas, de no respetar sus espacios.

La tensión dramática aumenta cuando el hijo no solo le exige respeto a su madre, sino que también le pide explicaciones acerca del abandono del padre; reclama respuestas pero exige que su madre le diga solo la verdad: “¿Por qué se fue papá? ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Por quién? Pero decímelo a los ojos”.

En ese enfrentamiento, en esa necesidad imperiosa de saber la verdad acerca de la desaparición del padre, Roberto no escatima acciones, es decir, la exigencia se nota en las palabras y también en la forma en que toma por el brazo a su madre, deteniéndola.

La visión de Martínez Salvo, desde la perspectiva de la esposa, revela a un hombre mujeriego, ebrio, capaz de golpearla; esta imagen se relaciona con el sueño de Rosa en el comienzo de la obra. El personaje expresa: “Tu padre era un borracho, un mujeriego. Sin ningún motivo, porque sí, empezó a pegarme [...] cuando se aburrí de mí, buscó a otras mujeres. Yo ya no era para él la porcelana recién salida de una fábrica, sin fallas, linda de tocar, suave, brillante...”. Los rasgos y el comportamiento que Rosa atribuye a su marido permiten al lector/espectador visualizar su historia de vida, los engaños, las mentiras, los golpes, las desapariciones del marido por dos o tres días y su pedido de perdón al regresar.

La metáfora de la porcelana, usada por el dramaturgo, alude a la virginidad de Rosa, un valor a defender hasta su matrimonio con Martínez Salvo. Sin embargo, Roberto no cree en lo que su madre le dice; piensa que ella finge su papel de víctima porque el hijo tiene una imagen idealizada de su padre y esa idealización la podemos observar, también, en el sueño en el que Roberto volaba en su cama y encontraba a su padre sonriente en distintos lugares.

Los parlamentos breves de Roberto —más que interrumpir las palabras de su madre—, por el contrario, parecen dar pie a las intervenciones más extensas de Rosa. Ella explica por qué no le conformaba esa relación matrimonial; pensaba que ella le había dado todo y que su marido debía ser solo para ella.

Rosa confirma que su versión de la historia tampoco fue creída por Leo. Sin embargo, en este momento, Roberto decide escuchar la versión de su madre acerca de la desaparición de su padre. Surge la intriga frente a “las cosas” que Leo parece haber visto pero que se ocultan, deliberadamente, por parte del dramaturgo. Quizás esta información que Roberto posee, y que por el momento decide no brindar, sea útil para desenmascarar el papel de víctima de Rosa.

Ahora bien, surge en la revelación de Rosa, al evocar ese pasado en el que ella vivía con su marido, la sospecha de que él la fuera a abandonar para siempre. Rosa expresa: “La última mujer. Fue ella. Lo enloqueció. Era joven, linda y virgen. Y él volvió a encontrar su porcelana. Ahora sí que me iba a dejar para siempre. Pero yo no se lo iba a permitir”. Rosa

está dispuesta a impedir que su marido la abandone. ¿Cómo lo hará? ¿Matándolo? Esta vez el engaño parece ser diferente; se reitera la imagen de la porcelana asociada a la virginidad y la obsesión de Rosa por evitar que esa mujer ocupe su lugar.

Las breves intervenciones de Roberto le dan pie para que Rosa continúe con su historia: “Entonces los seguiste [...] Y lo viste con ella”. Rosa ha seguido a su marido hasta un edificio de apartamentos para desengañarse, para verlo por sí misma con otra mujer y corroborar el engaño de su marido. Rosa expresa: “Lo vi con ella. Entraron abrazados y riéndose en un edificio de apartamentos. Parada, en medio de la calle, estuve atenta hasta ver dónde se prendía una luz. Y fue en el piso sexto, séptimo o noveno. Me costaba contar los pisos. Me colé como pude, apretando timbres, imitando voces, hasta que alguien me abrió”. En definitiva, Rosa sigue a su marido y se queda parada en medio de la calle comprobando el engaño. Podemos relacionar esta imagen de Rosa con la imagen de Roma, personaje de *Pagar el pato*, que sigue a Omar aunque no es su marido. También ella se queda parada en medio de la calle y sufre el mismo desengaño que Rosa.

En *Los raros*, la imprecisión en el número de piso que se menciona puede relacionarse con el sueño de Rosa al comienzo de la obra. Pensamos que si todo lo que expresa Rosa formara parte de un sueño en el que el personaje proyecta sus deseos reprimidos, entonces como lectores/espectadores podemos comprender esa imprecisión.

Por otra parte, observamos que en el cuadro segundo, el dramaturgo desarrolla mucho más las imágenes de aquel sueño inicial. Las alfombras acallan los pasos de Rosa cuando, siguiéndolos, descubre a los amantes. En estas imágenes que Rosa evoca se percibe ausencia de sonidos y ausencia de movimientos, todo parece detenido: “Entré y había alfombras por todos lados, así que no me oyeron [...] Estaban en el balcón. Las cortinas no se movían. Ella me vio primero y pegó un grito parecido al que dan las ratas cuando uno las mata. Y él no dijo nada. Solo se rió y siguió fumando como si nada...”.

Contrastan las actitudes de la mujer y del hombre al ver a Rosa aproximarse al balcón. Mientras la amante grita al identificar a Rosa —un grito que es comparado, en forma despectiva, con el de las ratas cuando las matan— el hombre permanece en silencio. Rosa recuerda la risa de su marido y cómo, sin decir nada, sigue fumando en actitud indiferente como si nada estuviera pasando. Manifiesta que no se acuerda de lo que hizo después e incluso reitera la idea.

Podríamos preguntarnos: ¿En realidad no recuerda o no quiere recordar? Al regresar a su casa, Rosa encuentra a su marido esperándola en la cama, envuelto aún en el perfume de su

amante. La comparación usada por Rosa “me defendí como un animal golpeado” sugiere que se siente lastimada al descubrir el engaño de su marido, herida porque además presiente que esta vez su marido la va a abandonar para siempre. No obstante, Rosa en su sueño dijo que había empujado a su marido por el balcón en medio de la reiteración “Yo no fui”, como si no quisiera asumir lo que hizo, o lo que deseó hacer, en medio de ese clima onírico.

Sin embargo, la versión de Rosa no conforma a Roberto, no le cree porque está seguro de que su padre fue asesinado por ella. El diálogo se vuelve más ágil, contrastan las actitudes de los personajes y sus palabras: “Ahí lo mataste”, expresa Roberto. “Yo no lo maté”, expresa Rosa. “Mentís. Él te vio”, dice Roberto en clara alusión a Leo. (El sonambulismo de Leo — que acostumbraba a andar descalzo por la casa y entrar al dormitorio de sus padres— es quizás un aspecto más que se suma al clima onírico, a esas imágenes surrealistas que aparecen al comienzo y al final de esta obra).

El tono fuerte e irónico de Roberto va preparando el clima de tensión que aumentará hasta llegar al enfrentamiento verbal y físico entre los personajes. Roberto siente que su hermano le contó la verdad, una versión distinta a la de Rosa, para que fuera su testigo, para protegerlo de su propia madre. Esa imagen que vio Leo de sus padres se puebla de amenazas, en las que Rosa le advierte a su marido que lo va a matar, que lo va a descuartizar. Roberto expresa: “Desde esa noche nadie más lo vio. Desapareció. Se perdió en la nada. Vos lo mataste”.

Ahora bien, la discusión entre madre e hijo va *in crescendo*, pero lo cierto es que la desaparición de Martínez Salvo está rodeada de misterio. La ambigüedad —que caracteriza las diferentes versiones de Rosa y de Roberto— está presente también en el sueño del comienzo de la obra.

Las constantes acusaciones de Roberto hacia su madre contrastan con las reiteradas negativas de Rosa. ¿Cómo explicamos, entonces, la desaparición del padre? ¿Abandono? ¿Asesinato? La ambigüedad que caracteriza la obra lleva a que el lector/espectador busque su propia interpretación; por lo tanto no hay una única respuesta.

ROBERTO: No te creo. Lo mataste, sí. Lo cortaste en pedacitos como le dijiste y después lo enterraste...

ROSA: Yo no lo maté.

ROBERTO: Te vio Leo. Te vio y te oyó. Oyó cómo arrastrabas el cuerpo sacándolo de la casa.

La marcada insistencia en presentar a Leo como único testigo del asesinato cometido por su madre y las reiteraciones de los verbos “vio” y “oyó” parecen convencer a Roberto de que,

efectivamente, su madre asesinó a su padre y que esa sería la explicación de su desaparición misteriosa; por lo tanto no acepta las explicaciones de Rosa que intenta convencerlo, por todos los medios, de todas las mentiras y las locuras de Leo. Rosa desacredita lo que vio o escuchó Leo cuando expresa: “Tu hermano inventaba. Mentía. Te llenó la cabeza con sus locuras [...] Tu hermano estaba loco”.

El dramaturgo es muy hábil para crear suspenso y expectativa en el lector/espectador. Roberto, en el afán de defender a su hermano, aquel que lo ha protegido, y que a través de las cartas lo seguirá protegiendo de Rosa, acusa a su madre de estar loca y defiende la versión de su hermano al recordar que llegó la policía.

De todos modos, las acciones que se desencadenan sugieren un enfrentamiento físico inminente. Roberto acorrala a su madre para que le diga la verdad y, mientras la persigue, va tirando sillas y todo lo que hay sobre la mesa. Se genera expectativa porque todo parece indicar que, en medio de su enojo, Roberto va a matar a su madre, como una forma de lograr venganza por el asesinato de su padre.

Roberto insiste en la presencia de la policía y enfatiza esa idea a través de la reiteración de la expresión “me acuerdo”. Un clima de violencia se instala por medio de las acotaciones escénicas, a través de las cuales el dramaturgo señala las diferentes acciones que llevan a cabo los personajes “que jadean como animales”. La comparación sugiere el cansancio que sienten, madre e hijo, por el enfrentamiento verbal y el paso ineludible al enfrentamiento físico después que Roberto logra su objetivo, es decir, que Rosa reconozca que mató a su marido. Frente a la revelación de Rosa: “Querés que te diga que sí. Bueno, te digo que sí. Sí. Sí. Sí”. Nos preguntamos: ¿es esta la verdad o lo dice simplemente porque se ve acorralada por su hijo? Sea por una u otra razón, lo cierto es que Roberto ha obtenido la respuesta que quería y todas sus acciones, a partir de este momento, son impulsadas por el deseo de vengarse de su madre. El dramaturgo se centra en las acciones de Roberto: tomar a Rosa por detrás, hacerla hincar a la fuerza y sacar su bisturí. El lector/espectador tiene la sensación de que, en forma inminente, Roberto matará a su madre. Sus palabras lo anticipan cuando expresa: “¿Y si te abro en dos como a la perra?”.

La extensa descripción de cómo se hace para desollar un animal, indican que la obra ha alcanzado el momento de máxima tensión dramática. Roberto apoya el bisturí en la garganta de su madre y se hinca detrás de ella. Golpea y separa sus brazos mientras expresa que lo primero que se le corta a un animal son las manos y se le quiebran las patas después.

La escena está cargada de violencia tanto en las palabras de Roberto como en las indicaciones escénicas: el ruido ahogado de Rosa, el empujarla hacia adelante dejándola en cuatro patas, mientras que Roberto se para detrás de ella tomándola del pelo y con el bisturí en la mano. El dramaturgo trabaja esta escena imprimiéndole mucho suspenso frente a lo que va a ocurrir. Comprendemos el cansancio y la rabia de Roberto frente a esa sobreprotección excesiva de su madre, de la cual quiere escapar y frente a la creencia de que ella asesinó a su padre.

La súplica de la madre —en el momento que toma conciencia de lo que su propio hijo pretende hacer— detiene las acciones de Roberto. Este, al ver a su madre suplicándole, reconoce en sus ojos vidriosos, la mirada que necesita conseguir para la perra embalsamada.

El dramaturgo indica que uno de los dos empuja al otro; se detiene y enumera la comida tirada, las sillas volcadas, los platos y vasos en el suelo, para sugerir ese clima de desorden en el que quedan los dos personajes.

Cuando todo parecía indicar que Roberto quería matar a su madre, cansado de que ella se metiera en sus cosas sin respetarlo, ambos personajes se detienen y Roberto no mata a Rosa. Madre e hijo gateando, aunque en distintas direcciones, —Rosa hacia el televisor, Roberto hacia la caja de bolitas— se declaran la guerra hasta el final. Es notorio el uso de la reiteración del gerundio “gateando” y el verbo “llega”, acciones cumplidas por los personajes. El dominio y la seguridad de Roberto, personaje manipulado por su madre durante el cuadro primero y parte del segundo, contrastan con la actitud de súplica de Rosa, que aparece indefensa con el bisturí de su hijo en el cuello. En el final de este cuadro, Roberto hace mutis pero su figura se agiganta detrás del nylon; mientras tanto Rosa, de espaldas al público, mira a su hijo y apaga el televisor.

Consideramos que es posible establecer una relación entre el enfrentamiento de Rosa y de Roberto en este cuadro y el que se produce entre Roma y Omar en la obra *Pagar el pato*. Si bien los vínculos son diferentes, tienen en común las agresiones verbales, la violencia y el clima de expectativa y de tensión que se logra crear en el lector/espectador.

### **Cuadro tercero. Las cartas de Leo**

ROBERTO: Enano, una vez más, como siempre, acá estoy contigo. La verdad es que sos un campeón. Seguí aguantando a la vieja y me seguí esperando. Eso me da más fuerzas para seguir con nuestro plan. Sé que no es fácil para vos estar de mi lado. Pude juntar algo de plata. No tanto como te prometí, así que te vuelvo a pedir

perdón. Siento que otra vez te defraudé y no quiero que pienses que mi palabra no tiene valor y eso me parte el alma. Quiero que sepas que yo no te miento. Sos “reimportante” para mí y hago lo que puedo. Aparte es como siempre digo: “para hacerlo, vamos a hacerlo bien. Si no, no lo hacemos”. Porque lo peor que hay es hacer las cosas por la mitad, como lo hicieron toda la vida papá y mamá. Espero que me entiendas. Lo que te pido es paciencia por y para los dos. Lo que sí es seguro es que esta semana me va a entrar la plata que faltaba. Entonces, este domingo, a la noche, te voy a sacar de ahí. Voy a liberarte, al fin, de esa bruja mentirosa y mandona que lo único que hace es cagarle la vida a los demás. Un consejo: a mí, para zafar un poco de un colapso en la azotea, me sirve poner todas mis energías en otra situación; en mi caso, en los números y en el tuyo con los bichos. Metele al mango en tu laburo y vas a ver que la cosa funciona mejor. Te ordena y te concentra. A mí me sirve. La verdad es que te extraño cada vez más. Nada, Enano, te quiero y te pido que aguantes. Es solo hasta este domingo a la noche. ¿Viste? Llegó el día al fin. ¿No te parece mentira? Y si ella está presente o nos descubre, yo sé lo que tengo que hacer. Pero voy a sacarte de ahí pese lo que pese. Es una promesa. Leo. (Roberto queda un momento en suspenso mirando la nada. Luego, como si descubriera algo, mira la carta por ambos lados. Murmura). La fecha..., no tiene fecha... (Se va agitando. Busca). Dice este domingo... Este domingo a la noche. Hoy. Leo viene hoy.

Esta es la última carta que Roberto recibe de su hermano Leo. Antes de su lectura, el dramaturgo se detiene en la evocación que realiza Rosa del recital de Sandro, que se desarrolló en Buenos Aires, al que asistió por haber conseguido el título de “Miss Verano” en un concurso de belleza.

En su mundo de recuerdos, el personaje evoca el final de ese recital y recuerda la vestimenta que Sandro usó, su canción *Rosa, Rosa*, como dirigida especialmente para ella, y la toalla roja empapada en sudor que Sandro le arrojó desde el escenario, mientras un foco iluminaba el rostro de Rosa como reconocimiento por la obtención de su título.

Lo cierto es que, en este momento de la obra, Rosa va a buscar la toalla —que aún permanece guardada— a la cual se refiere metafóricamente: “Es mi tesoro”. Esta expresión connota el valor afectivo que tiene, pero además, Rosa está convencida de que concibió a su hijo Roberto cuando guardó la toalla de Sandro debajo de su almohada, mientras mantuvo una relación sexual con su marido. Así que, en medio de su locura, Rosa cree que Roberto puede ser hijo de Sandro; de allí el nombre que eligió para él.

En una didascalia, el dramaturgo presenta a Rosa buscando ese “tesoro” en una de las cajas del fondo. Por otra parte, el escritor se detiene en Roberto y realiza una enumeración de sus diferentes acciones: se levanta, escucha para saber dónde está su madre, abre el maletín, busca la carta nueva de Leo y la lee “apurado y nervioso”. Estas características —que el dramaturgo atribuye a Roberto— se comprenden a la luz del enfrentamiento entre madre e hijo que se produjo en el segundo cuadro y esa declaratoria de guerra, hasta el final, que surge entre ambos personajes.

Roberto lee las cartas de su hermano a escondidas; es un secreto que Rosa parece no haber descubierto aún; esto explica el nerviosismo y la prisa con la que realiza la lectura. No quiere que su madre descubra las cartas, principalmente porque esas cartas representan, para Roberto, la única salida para liberarse de la presencia obsesiva y sobreprotectora de su madre. Busca evadirse de ese presente asfixiante, de esa vida que no desea en la cual se siente atrapado y las cartas de Leo le ofrecen la posibilidad de huir y alejarse de su madre. En definitiva, Roberto escucha con atención para comprobar si su madre está cerca.

La afectividad impregna esta carta desde el comienzo, en que su hermano lo invoca llamándolo a través del apodo “Enano”. Leo reconoce que Roberto es un “campeón” por la paciencia que posee al seguir viviendo con su madre, a la que describe como “bruja, mentirosa y mandona”. Esta es la imagen de Rosa que se brinda al lector/espectador desde la perspectiva de Leo y que parece coincidir con la opinión de Roberto, aunque este, pese a todo, quiere a su madre.

La alusión a “nuestro plan” implica asumir que los dos están de acuerdo en abandonar a Rosa. Mientras que Leo, por su carácter, desde hace tiempo ha sido capaz de liberarse de su madre, Roberto —presentado por el dramaturgo como débil de carácter, sumiso y obediente frente a los caprichos de su madre— necesita de la protección y de la ayuda de su hermano para poder huir de esa casa.

El registro coloquial se aprecia a lo largo de una carta breve, en la que está presente el cariño en el vínculo familiar que une a los personajes: “Sos ‘reimportante’ para mí [...] La verdad es que te extraño cada vez más. Nada, Enano, te quiero y te pido que aguantes”.

Una sola dificultad, en apariencia, impide que los hermanos estén juntos: el dinero que es necesario reunir para poder concretar el plan e iniciar una nueva vida. Por este motivo, Leo insiste en pedirle a Roberto paciencia y que para “zafar un poco de un colapso en la azotea”, es decir, para no volverse loco con una madre que lo persigue, que no respeta su vida, trate de dedicarse, por entero, al trabajo en la veterinaria.

La promesa hecha por Leo “Voy a liberarte [...], voy a sacarte de ahí pese lo que pese” está a punto de concretarse y esto surge en la expresión “Llegó el día al fin”. El uso del hipérbaton remarca el verbo “llegó” y sugiere que la esperanza de Roberto y la confianza depositada en Leo no resultan infructuosas. Todo este tiempo esperando para poder encontrar una salida que le permita una vida mejor, lejos de su madre, lejos de la veterinaria, lejos de todo ese mundo que lo agobia y ese día es “este domingo a la noche”.

En esa promesa —con la que Leo finaliza su carta— incluso está previsto lo que podría suceder si Rosa descubriera el plan o estuviera presente en el momento de la huida. La expresión “yo sé lo que tengo que hacer” sintetiza la fortaleza de carácter de Leo, que está dispuesto a liberar a su hermano pese a todo y que no va a permitir, de ningún modo, que su madre les impida vivir juntos. Sin embargo, un detalle genera inquietud en Roberto: la carta no tiene fecha. El dramaturgo, por medio de indicaciones escénicas, describe las acciones de Roberto y la incertidumbre que se genera en el personaje: queda un momento en suspenso, mira la carta por ambos lados como si descubriera algo. Sus palabras sugieren inquietud y esperanza al mismo tiempo: “La fecha..., no tiene fecha...”. Pero el deseo de huir, la necesidad de creer en la promesa de su hermano y la esperanza, dominan el estado de ánimo de Roberto, que se siente seguro al pensar que Leo vendrá a buscarlo ese día y que, por lo tanto, su espera ha finalizado: “Hoy. Leo viene hoy”. La reiteración del adverbio temporal “hoy” condensa esa necesidad imperiosa de aferrarse a la esperanza de cambiar su vida.

Decíamos que esta es la última carta que Leo le escribe a Roberto. Pero al comienzo del cuadro tercero, el dramaturgo plantea otra carta, como recurso teatral, para presentar a Leo —ese personaje ausente, no visible para el público— y explicar el plan que están organizando los dos hermanos para huir de Rosa. Es como si el sueño de Roberto, al comienzo de la obra, esa evasión de la realidad —a través de una cama que es capaz de volar, atravesando una ventana pequeña— tuviera la oportunidad de desarrollarse y de llevarse a cabo con la ayuda del hermano.

La misma afectividad que impregna la última carta, surge también en la anterior, principalmente en la invocación inicial “Querido hermano Roberto” y en la despedida “un abrazo fuerte de tu hermano”. Aparecen imágenes que presentan a Leo cerca de la casa y de la veterinaria como si estuviera esperando el momento oportuno para saludar a su hermano, una imagen que está marcada por la imprecisión temporal: “Hace pocos días estuve cerca de casa, parado en la vereda, enfrente de la veterinaria”. Junto a esta imagen del hermano que espera

surge también la de la madre, que es presentada “muy arreglada y con el mismo dinamismo de siempre” en el momento en que sale de la casa para realizar los mandados.

La comparación “Me sentí como un ladrón al acecho, que está esperando el momento oportuno para cometer un robo” sugiere la actitud sigilosa y prudente de Leo, que aguarda a que su madre salga de la casa para poder acercarse a Roberto. Ambos, Leo y el ladrón, tienen en común que esperan al acecho, aguardan el momento propicio aunque con distintas finalidades.

El temor de que la madre vuelva contiene a Leo y evita que se acerque a la veterinaria; desde ese día, Leo no pudo volver para cumplir su promesa. Cabe señalar que el hermano es consciente de que Roberto experimenta sentimientos contradictorios: por un lado, quiere a su madre pese a todo, y por otro, la rechaza porque siente que está pendiente de su vida, no lo deja vivir, no respeta lo que dice y hace; lo trata como si fuera un niño y por momentos se olvida de que es un hombre.

Leo parece comprender los sentimientos de su hermano cuando expresa: “Yo sé que, pese a todo, vos la querés a mamá, pero también sé que estás deseando venirte conmigo y liberarte del pasado y del presente”. Leo intenta convencerlo de que tienen que cumplir el plan. Para lograrlo, Roberto no debe preocuparse más por su madre porque, en definitiva, ella no va a quedar desvalida. La visión de Rosa, desde la perspectiva de Leo, queda sugerida a través de sus palabras: “El intrigar, el mentir, el especular, el matar es lo de ella”. Actuar así en la vida le ha permitido conseguir una pensión vitalicia con los familiares de su marido, Martínez Salvo.

Ahora bien, en ambas cartas surge la necesidad de esperar para poder concretar el plan; Roberto solo debe tener paciencia y resistir un poco más. El futuro, para los dos hermanos, encierra la esperanza de poder vivir, reír y disfrutar juntos como lo hacían en el pasado, cuando no querían ver los problemas que tenían sus padres.

El suspenso reaparece cuando, de forma ambigua, Leo expresa “y lo que ella hizo con él”, clara alusión a la desaparición misteriosa del padre que se relaciona con “el matar es lo de ella” y también con el sueño de Rosa en el comienzo de la obra, que nos deja la duda de si el personaje fue capaz de matar a su propio marido o no.

Después de la lectura de la última carta, Roberto está convencido de que su hermano viene a buscarlo ese domingo y que su plan está a punto de concretarse. El dramaturgo utiliza una didascalía extensa por medio de la cual describe las acciones de Rosa y de Roberto, en forma simultánea. La búsqueda de la toalla, recuerdo de Sandro, ha sido exitosa. Rosa encuentra el

saco de su hijo en la veterinaria; revisa sus bolsillos; halla una cédula de identidad y, con una sonrisa, decide quemarla. Esta acción del personaje es sugerida cuando el dramaturgo expresa: “Al momento se ve la luz de unas llamas y un olor a plástico quemado”. Creemos que quemar la cédula de Roberto implica la pérdida de la identidad y constituye una forma de evitar que su hijo la abandone.

En el plan organizado por Leo y Roberto, ambos habían decidido vivir juntos en Buenos Aires. El lector/espectador comprende que esa posibilidad se frustra por la acción de la madre; solo que Roberto no lo sabe aún y, nuevamente, el dramaturgo crea suspenso al describir las acciones de Roberto que se siente confiado porque al fin ha encontrado una salida.

El autor describe el estado anímico del personaje y enumera sus acciones: “excitado da vueltas con la carta en la mano, sin saber por dónde comenzar”. Por fin ha llegado el día de abandonar a su madre; por ese motivo decide buscar una valija con ropa que ya tenía preparada y abrirla con una llave que tiene colgada en el cuello o en una de sus muñecas. Sin embargo, Rosa se encuentra una vez más al acecho, a pocos pasos de Roberto, sin hablar y sin hacer ruido, como si sospechara que su hijo ha decidido abandonarla. Las palabras de Rosa sobresaltan a Roberto que “queda paralizado por el miedo al sentirse descubierto”.

Hemos señalado con anterioridad, que se observa una antítesis entre el carácter fuerte y dominante de Rosa —que obliga a su hijo a hacer lo que ella quiere— y el carácter débil y sumiso de Roberto que accede a todo lo que su madre le pide. Sin embargo, las interrogantes de Rosa acorralan a su hijo y el dramaturgo prepara al lector/espectador para un momento de tensión dramática, un nuevo enfrentamiento entre los personajes.

Rosa descubre la valija de su hijo pero su sorpresa al verla no es auténtica: “pone cara de sorpresa ante lo que ve”. Frente a esta actitud de Rosa podemos preguntarnos: entonces, ¿Rosa sabía que Roberto la iba a abandonar? ¿Cómo lo averiguó? ¿Cuál es su plan?

La confirmación del hijo —de que solo tiene ropa dentro de la valija y nada más— no alcanza para conformar a su madre que sigue acosándolo con sus intervenciones para provocar el enfrentamiento: “¿Escondés algo que yo no pueda ver? Capaz que el ladrón lo tengo en mi propia casa. Podés robarme la plata que tengo guardada y dejarme en la calle”. La actitud insistente de Rosa pronto se convierte en burla al manifestar la intriga que siempre le provocó la valija cerrada y preguntar: “¿sabés que esas llaves colgadas así te dan un aire de perro a la moda?”. No es la primera vez que Rosa trata a su hijo de esa manera, como si no lo respetara, como si nunca lo tomara en serio. Recordemos que en el cuadro primero, antes del

desayuno, le había pedido a Bobby (Roberto) que aullara como un perro y él accedió; primero fue un aullido suave mientras miraba el suelo y luego fue un aullido fuerte.

Los reproches, la ironía, la burla, preparan el momento del enfrentamiento y la revelación de la verdad de Rosa que ni Roberto ni el lector/espectador sospechan. Las precauciones de Roberto y el uso del candado en la valija han comenzado desde hace cinco años, desde aquel día de su cumpleaños en el cual llegó la primera carta de Leo.

El dramaturgo se vale de la técnica de retardo para demorar la revelación de la verdad. La seguridad de Rosa se acentúa porque sabe que su hijo guarda más cartas de Leo en el maletín pero, por el momento, Roberto se siente seguro y, con ironía, trata a su madre de adivina. Alude, burlescamente, a su título de “Miss Verano” y le anticipa la posibilidad de ganarse un premio: el quedarse viviendo sola. Sin embargo Rosa no acepta quedarse sola; va a utilizar cualquier estrategia para evitar que su hijo la abandone. Por este motivo, reafirma que prefiere “morir acompañada”.

El dramaturgo informa que, para confirmar las sospechas de Rosa, Roberto abre el maletín y tira puñados de cartas y sobres de distintos colores sobre la cabeza de su madre, que está sentada en la cama. Son las cartas de su hermano Leo, que ha guardado, acumulándolas, durante cinco años; cartas en las que Roberto ha cifrado todas sus esperanzas para poder iniciar una nueva vida, lejos de la manipulación de su madre. Frente a la alegría de Roberto, surgen las interrogantes de la madre cuando expresa: “¿Y vos vas a salir afuera? ¿A entreverarte con la gente? ¿Entrar a ese mundo que te da tanto miedo?”. Esta idea ya había sido planteada antes y nos permite comprender el encierro voluntario de Roberto. Por esta razón, para salir de su casa, de su veterinaria, de su barrio, necesita de la ayuda de su hermano Leo.

Las actitudes antitéticas de madre e hijo —por un lado la seguridad y la tranquilidad de Rosa que sabe que Leo no vendrá, y por otro lado la alegría de Roberto que sabe que la despedida será ese domingo de noche— se comprenden a partir de la revelación inesperada de Rosa: ella es quien ha escrito esas cartas haciéndose pasar por Leo. Sin embargo, el dramaturgo retarda, deliberadamente, esa revelación y prolonga el enfrentamiento verbal entre los personajes. Recordemos que la última carta no tiene fecha, por lo tanto ese domingo al que alude Leo para venir a buscar a su hermano, queda enmarcado en un tiempo indeterminado.

Frente a la revelación de que su hijo se va, Rosa no parece preocupada y esto desorienta a Roberto; la despedida con su madre no es como él la había imaginado; el hijo pregunta: “¿No vas a hacer nada? ¿Nos vas a dejar salir así? ¿Irnos como si nada?”. Realmente le sorprende a

Roberto que su madre no intente nada, porque con su actitud sobreprotectora y manipuladora ha logrado que su hijo permanezca a su lado todo este tiempo. Roberto sospecha que su madre sería capaz de matarlos a él y a Leo en el momento de la fuga, al igual que mató, antes, a su marido. El entusiasmo de Roberto y la revelación de su secreto —su hermano lo va a llevar a Buenos Aires— contrastan con los reproches de Rosa quien reclama —después del abandono del marido y de su hijo Leo— que Roberto no la abandone: “Tu padre me dejó. Leo también. Y ahora vos...”.

La locura de Rosa se manifiesta, además, en su obsesión con el cantante Sandro, a tal punto que imagina, no solamente que Roberto es hijo de él, sino que Sandro también la abandonó. Podemos señalar que el tema de la locura es un tema recurrente en las obras de Dino Armas. Recordemos por ejemplo, en *Pagar el pato*, a la madre de Roma que está internada en el Hospital Vilardebó o las referencias a los antecedentes de locura en la familia que evocan Marta y Silvana en la obra *Rifar el corazón*.

En *Los raros*, la discusión entre Rosa y Roberto desencadena la revelación de la verdad, una verdad que la madre había ocultado hasta este momento:

ROBERTO: Vos la leíste y yo no me di cuenta.

ROSA: Yo las escribí y vos no te diste cuenta.

Esta verdad —que sorprende a Roberto y quizás también al lector/espectador— implica asumir, por un lado, que las cartas de Leo, en realidad, las escribió Rosa durante estos cinco años. Por otro lado, Roberto se ve obligado a resignarse y aceptar que su hermano no vendrá a buscarlo y que el plan para cambiar de vida solo fue un engaño de su madre; por lo tanto, se enfrenta a la frustración de su sueño de evadirse de la realidad.

La reiteración implacable de Rosa, “yo las escribí y vos no te diste cuenta”, no deja lugar a dudas y destruye la única esperanza de Roberto sumiéndolo en la frustración. Todo el plan fue producto de la manipulación, del engaño y de la locura de Rosa, y el hijo, sin saberlo, cayó en la trampa. El estado anímico, la desilusión y la frustración de Roberto surgen en las interrogantes que dirige a su madre: “Entonces, ¿nunca más me escribió Leo? [...] Y ¿qué buscabas con todo esto? ¿Reírte de mí? ¿Hacerme sentir como un pobre infeliz que se cree todo?”.

La respuesta de Rosa es categórica; solo pretendía impedir que su hijo la abandonara y estaba dispuesta a seguir escribiendo esas cartas todo el tiempo que fuera necesario. Pero al

ser descubierto su secreto, decide quemar las cartas junto con la cédula de identidad y todos los documentos de Roberto.

Dijimos que quemar la cédula sugiere la pérdida de identidad de Roberto como personaje en la obra *Los raros* (2009); una idea similar es presentada por el dramaturgo en la obra *Apenas ayer* (1995) —obra que plantea las historias de vida de los integrantes de una familia uruguaya resquebrajada por la dictadura y la migración— cuando Antonio decide quemar su credencial como forma de transmitir su decepción y su deseo de no votar en las próximas elecciones.

En *Los raros*, Roberto debe enfrentar la imposibilidad de abandonar a su madre; por lo tanto, contra su voluntad, queda detenido junto a ella. El contraste entre los caracteres de los personajes se reafirma: la debilidad y la sumisión de Roberto contrasta con la fortaleza de Rosa que, con actitud triunfal, le pregunta: “¿Querés matarme, no?”; sin duda logró cumplir su objetivo.

La obediencia de Roberto y su actitud sumisa frente a su madre se observan cuando accede a finalizar esa misma noche su trabajo de embalsamar a Gilda. Sin embargo, pese al enfrentamiento con su hijo y a la dolorosa revelación sobre la autoría de las cartas, Rosa considera que la convivencia entre ellos no va a cambiar. Para reafirmar esta idea, la madre evoca las palabras de Sandro, su ídolo: “al final, la vida sigue igual”. No obstante, las palabras de Roberto, que acompañan la mirada hacia su madre, constituyen un guiño al lector/espectador por parte del dramaturgo porque, quizás, anticipan que Roberto ha tomado una decisión por la frustración que siente frente a la imposibilidad de cumplir su sueño: “No. A veces la vida no sigue igual”. Estas palabras dichas por el hijo y la salida que ha encontrado para evadirse de ese doloroso presente en el que vive, recién serán comprendidas en el desenlace de la obra.

### **El desenlace. Ideas principales del cuarto cuadro**

Extensas indicaciones escénicas que presentan los mismos sonidos que generan misterio a lo largo de la obra, las cartas de Leo tiradas por todo el escenario como mudos testigos del enfrentamiento entre madre e hijo y la luz azulada y tintineante del televisor acompañan el inicio de este último cuadro. En medio de su locura, Rosa se aferra a ese pasado glorioso de efímera belleza y juventud y su mundo gira, una vez más, en torno a los concursos de belleza.

La importancia de la televisión —en este caso para Rosa, porque la transmisión del concurso está por comenzar— se puede observar también en *Queridos cuervos*, obra en la cual Teresa se aferra a los programas de televisión porque le muestran un mundo diferente al mundo de miseria en el que ella vive, o en *Rifar el corazón*, obra en la cual Marta, junto con su hija Alicia, aprenden (dicho en forma irónica) de los programas que miran.

En *Los raros*, el dramaturgo presenta a Rosa y a Roberto realizando las acciones en forma simultánea. El cansancio y la quietud de Roberto son resabios del enfrentamiento con su madre en el cuadro anterior y de la angustia que lo invade por la revelación de la verdad. Ha asumido ya, que nada en su vida va a cambiar.

El dramaturgo enumera los objetos que Roberto ha traído: la caja de bolitas —aquella en la que ha buscado recuperar los ojos y la mirada de Gilda, la perra embalsamada—, otra caja plateada y un frasco; el autor no brinda todavía información acerca del contenido de estos últimos objetos. Sin embargo, describe en forma detallada los preparativos para el suicidio de Roberto: se quita la ropa, se sienta en la cama, saca una jeringa y abre el frasco con formol; golpea el brazo buscando la vena, “luego se inyecta el líquido y se estremece”. Una gran calma rodea cada una de sus acciones. Roberto asume el suicidio como única salida posible para evadirse de ese presente insoportable en el que vive junto a su madre.

El tango instrumental *Por una cabeza* —que Roberto escucha mientras sonríe como recordando algo— envuelve cada una de las acciones del personaje. El dramaturgo, en un clima de misterio, señala que Roberto toma un bisturí y lo guarda. De inmediato, el lector/espectador asocia este bisturí con el enfrentamiento verbal y físico que se produjo entre madre e hijo en el cuadro segundo. Se crea expectativa porque surge la sospecha de que, tal vez, ha decidido usarlo contra su madre en esta oportunidad.

El cansancio y la calma de Roberto contrastan con la agitación de Rosa, con esa prisa por buscar, entre las cajas del fondo, la capa roja con bordes de piel y la banda de “Miss Verano” en la que algunas letras se han despegado, únicos testimonios de un pasado de esplendor que añora.

Mientras el hijo prepara su muerte, Rosa queda detenida en el tiempo y con ansiedad espera ver el concurso de belleza por la televisión. Verlo, le permitirá revivir su juventud y su momento de esplendor en el pasado cuando, al obtener el título de “Miss”, conoció a su marido, Martínez Salvo. En medio de su locura, Rosa —con la banda de Miss atada a su cuerpo, con la capa y la corona— se sienta frente a la televisión para poder revivir ese momento y ganar el título de nuevo, porque quizás no puede, o no quiere, asumir la realidad

presente en la que vive. Es una evasión, es una forma de escape de esa casa en la que convive con su hijo, es una historia de vida atravesada por la incomunicación, la locura y la manipulación. Junto a ella también está la toalla roja —que su ídolo Sandro le arrojó desde el escenario en su recital— y el libro de recortes; ambos “tesoros” representan ese mundo de recuerdos del que el personaje femenino no se quiere desprender. Rosa ha quedado detenida en el tiempo y no toma conciencia de la fugacidad de la vida ni de la juventud y belleza perdidas.

El dramaturgo introduce la voz del locutor con el propósito de generar ese clima que se vive en el concurso de belleza en el que dieciséis señoritas participan; pese a que es el mundo de la televisión, Rosa se convierte en una participante más y “vive” ese momento, alejándose del mundo que la rodea.

En la didascalia se combinan la música del desfile y la voz del locutor —que provienen del televisor— con la indecisión de Roberto, que duda entre quedarse en su cuarto o acercarse a su madre; luego se pone el saco y el pantalón del pijama y finalmente decide acompañar a su madre.

El dramaturgo ubica en diferentes planos a los personajes; en este cuadro final, Roberto se sienta en una silla que ha quedado detrás de su madre. Intenta comunicarse con ella pero el tema de la incomunicación se acentúa, no solo por el plano espacial, sino porque Rosa está absorbida por la televisión y “vive” en su propio mundo; por esta razón no mira a su hijo, ríe y está pendiente del desfile.

Mientras tanto, Roberto evoca la figura de su padre; recuerda que le gustaba el tango *Por una cabeza* cantado por Gardel y canaliza su angustia pensando en las acciones que los perros realizan antes de morir, cuando expresa: “Los perros de apartamentos cuando saben que se van a morir se ponen debajo de la cama del dueño, contra el rincón más oscuro...”. El tema de la muerte marca su presencia en este último cuadro de la obra. En este sentido, reconocemos aspectos autobiográficos porque el propio escritor, al evocar a su mascota Gilda a la que le dedica esta obra, recuerda que, antes de morir, ella se refugió debajo de su cama en el lugar más oscuro y luego murió.

El tema de la muerte persiste al evocar las acciones de los perros que viven en terrenos y que eligen el fondo de su cucha o el parrillero o un sótano antes de morir. Recordemos que durante estas evocaciones, Roberto está agonizando como consecuencia del formol que inyectó en sus venas; por lo tanto, la muerte se percibe en el personaje y también en las imágenes evocadas; el lector/espectador comprende esta situación.

Sin embargo, los comentarios de Rosa, ajena a lo que está sucediendo con su hijo, se refieren a las participantes del concurso de belleza: “Ah, pero a esta chiquilina ¿quién le aconsejó que se presentara? ¿El enemigo? [...] Ay, esta otra. Está muy pasada de kilos. Le debe dar a las harinas como loca”.

Es posible, desde el punto de vista teatral, que las palabras de Rosa permitan distender a los lectores/espectadores. Sin embargo, nos hacen tomar conciencia de que la única que no se da cuenta de lo que le está pasando a Roberto es ella, porque ha elegido evadirse de ese mundo a través de la evocación de los concursos de belleza. Incluso cuando Rosa se vuelve para mirar a su hijo, no le presta atención y surgen los reproches: “¿No tenés otro tema más alegre? [...] Vos siempre hablando para adentro. ¿Embalsamaste a la bendita perra?”.

La actitud de Roberto frente a los reproches de su madre es de obediencia, de sumisión. Incluso en el momento en que Rosa reconoce el olor a formol y se lo recrimina, el hijo expresa: “¿Sí...? ¿Tanto olor tengo, mamá? ¿Querés que me vaya a mi cuarto?”. Como lectores/espectadores, por un momento, tenemos la esperanza de que la madre se dé cuenta de que su hijo se está muriendo; reconocer el olor a formol podría ser un llamado de atención, pero no lo es, porque Rosa asocia ese olor con el trabajo de taxidermista de Roberto. Por otro lado, le presta más atención al concurso televisivo que a su propio hijo. La acción de Roberto, de caer sobre su silla, es un claro síntoma de los efectos del formol. La sobreprotección y los reproches de Rosa —que trata a su hijo como si fuera un niño— vuelven a surgir en este momento de la obra cuando expresa: “¿Te lavaste bien las manos? [...] Para estar así, mudo, como un pasmado, te hubieras quedado en tu cuarto”.

Frente al mutis de la madre, que hace ondular su capa de “Miss Verano”, Roberto tiene la oportunidad de evocar la imagen idealizada de su padre y la figura protectora de su hermano Leo. La evocación tiene como punto de partida el recuerdo del tango *Por una cabeza*. En un extenso parlamento, Roberto recuerda con nostalgia y con cariño ese encuentro con su padre y con su hermano, porque fue el único y último fin de semana que estuvieron los tres juntos.

En el mundo de recuerdos de Roberto —que agoniza— se confunden las sensaciones olfativas, las sensaciones visuales y las auditivas, en esa “playa larga, oscura, silenciosa”, en la que el padre y sus dos hijos deciden bañarse juntos de noche. Todo parece entremezclarse: el olor a pinos, el salitre del agua, la oscuridad, el brillo de las olas. Roberto expresa: “Los tres nos enfrentamos a ese mar que tenía olas que brillaban” y frente a esa imagen evocada surge el miedo y la necesidad de aferrarse a la mano de Leo, el hermano que lo protege.

La metáfora del mar —al que se alude como “esa oscuridad plateada que rugía bajito”— combina sensaciones visuales y auditivas. La luna está ausente pero Roberto recuerda el sonido suave del mar a través de la expresión “rugía bajito” que se entremezcla con una sensación térmica: la tibieza del agua que los invita a meterse adentro.

La idealización del padre se acentúa en esa imagen del niño que evoca Roberto: “Cuando el agua me llegó hasta el mentón, papá me levantó ‘a babucha’ y ahí nos quedamos los tres. [...] Mis manos apoyadas en los hombros de papá; las de él en mi cintura y las de Leo abrazándonos a los dos”.

Cabe señalar la afectividad que impregna estas imágenes que Roberto evoca de ese último día en el que los tres estuvieron juntos en la playa cantando el tango *Por una cabeza*. Es tan fuerte la emoción y la idealización del padre y del hermano que, mediante una personificación, el personaje expresa hiperbólicamente: “Y hasta la playa cantó”.

Permanecer en esa playa solitaria hasta la aparición del primer rayo de sol, el pasaje de esa noche sin luna a la claridad del día, le permite a Roberto ver la sonrisa y la mirada de su padre; estos aspectos también están presentes en el primer cuadro de la obra, durante el sueño de Roberto, cuando este vuela en su cama y encuentra a su padre: este siempre sonríe y luego desaparece. La evocación de la mirada del padre le permite comprender a Roberto —en medio de su obsesión de embalsamar a la perra— cómo era la mirada de Gilda. Roberto expresa sus últimas palabras: “Ahí, en esa mirada de papá, encontré la mirada de Gilda. Y ahí fue que entendí cómo yo tenía que mirar el mundo, mamá”.

Nos parece importante reflexionar y preguntarnos: esta evocación ¿es un recuerdo de algo que vivió realmente Roberto? ¿O se trata tan solo de un sueño en el que se proyecta el deseo de Roberto de encontrarse con su padre —después de su misteriosa desaparición— y con su hermano? ¿Realmente ocurrió? La evocación del encuentro con su padre y con su hermano Leo, en una playa desierta y sin luna, sugiere la difusa frontera entre la realidad y el sueño. Recordemos que este largo parlamento de Roberto no fue escuchado por Rosa; solo el lector/espectador conoce esa imagen llena de añoranza del personaje.

El dramaturgo indica la rigidez que adopta el cuerpo de Roberto, que aún respira, con sus ojos muy abiertos. Su último movimiento, antes de morir, consiste en meter la mano en uno de sus bolsillos para extraer algo que mantiene, sin mostrar, en su puño cerrado. De inmediato recordamos el bisturí que guardó en su bolsillo cuando eligió el suicidio como única salida para abandonar a su madre y, de este modo, el dramaturgo logra despertar la expectativa, el suspenso en los lectores/espectadores. ¿Será Roberto capaz de usar el bisturí para matar a su

madre? Es inevitable recordar el segundo cuadro con sus agresiones verbales y físicas, con su violencia, en el que Roberto apoyaba el bisturí en el cuello de su madre y amenazaba con despellejarla como a la perra. Sin embargo, el autor detiene este momento y muy hábilmente demora la revelación; no sabemos todavía lo que guarda el personaje en su puño cerrado.

Se marca la entrada de Rosa al finalizar el parlamento de Roberto y mediante una indicación escénica el dramaturgo la describe. En medio de su locura, Rosa es presentada con maquillaje (negro o violeta) en sus labios, ojos y rubor, y con un cetro dorado, dirigiéndose de nuevo al televisor. Le habla a su hijo que no le responde; es notoria la indiferencia de la madre —“sin mirarlo nunca”— porque está compenetrada en su propio mundo.

En medio de su locura, Rosa imagina que las preguntas del locutor van dirigidas a ella y cree tener, de nuevo, la oportunidad de ganar el título de “Miss”. Las respuestas memorizadas —aquellas que le enseñó su madre— se alternan con las preguntas formuladas por el locutor que dirige el concurso de Miss por televisión y contrastan con la agonía de Roberto, generando una sensación de impotencia en el lector/espectador, porque esa madre no es capaz de darse cuenta del suicidio de su hijo.

Rosa contesta: “La familia es el centro de la existencia. Mi madre es mi mejor amiga y mi padre es la autoridad de la casa”. Elige a “Jacqueline Onassis y al Papa Paulo VI” como personas ejemplares; expresa su deseo de la paz mundial y, vestida con la capa roja, la banda de Miss y el cetro dorado, se prepara para la última pregunta que formula la voz del locutor: “¿Cómo se llamaba la esposa del Rey Luis XVI de Francia?”. La respuesta de Rosa es correcta: “María Antonia Josefa Juana de Habsburgo-Lorena”. Su locura la lleva a creer que ha ganado el concurso de belleza y se adelanta frente al televisor con su corona, su capa y levantando el cetro, expresa: “Soy yo. Rosa Pérez. Miss Casabó”. El triunfo de Rosa, que vive o revive con intensidad su pasado glorioso, su mundo de los concursos de belleza, se lleva a cabo mientras su hijo muere.

El dramaturgo devela al final el misterio: lo que Roberto tenía en su puño cerrado era un manojito de bolitas, aquellas que mostró a su madre porque estaba obsesionado por captar el color de los ojos de Gilda, la perra embalsamada. No era el bisturí lo que aprisionaba en su mano. Roberto no es capaz de matar a su madre, aunque a veces lo desee, porque la quiere.

Creemos que tampoco en otras obras de Dino Armas, los personajes son capaces de cometer asesinatos para liberarse de un presente que los oprime. Recordemos, por ejemplo en *Ave Mater*, que Luis —el hombre que se casó con Marta María, “la santita del pueblo”— no es capaz de matar a su madrina, aunque lo ha deseado por todas las privaciones y la

discriminación a la que lo ha sometido. En *Rifar el corazón*, Marta, a veces, ha deseado darle las pastillas a su hija enferma Alicia, a “esa muñeca grande que tiene que morir antes que yo” porque si no quién la va a cuidar. Sin embargo, Marta nunca se ha animado a dárselas. Finalmente, en *Lucas o El contrato*, Rosario quiere, a veces, que su hijo Lucas muera porque dice que no lo quiere; sin embargo no ocasiona su muerte. Parece que el asesinato, aunque a veces constituye un deseo reprimido de algunos personajes, no es una posibilidad que se concrete en el mundo de Dino Armas.

En *Los raros* surge la muerte premeditada, el suicidio de Roberto como única forma de escapar de la manipulación de una madre obsesionada por los concursos de belleza. Frente a la frustración de su sueño, es la única forma que encuentra Roberto para evadirse de su mundo, el de su casa, el de la veterinaria y el mundo del barrio, en el que Roberto, al igual que su madre, es considerado un “raro”, un “diferente”.

## CONSIDERACIONES FINALES

### Temas recurrentes

A partir de la reflexión sobre las obras dramáticas *Rifar el corazón* y *Los raros* consideramos que es posible hablar de temas recurrentes en la dramaturgia de Dino Armas.

Hemos señalado que la incomunicación y la problemática en las relaciones familiares están presentes en *Los raros* como temas principales. Los concursos de belleza y la evocación idealizada de un recital de Sandro forman parte del mundo de recuerdos de Rosa. Sin embargo, el personaje ha quedado detenido en el tiempo porque esos recuerdos son, todavía para ella, experiencias que vive intensamente en el presente, de tal modo que Rosa —en medio de su locura— no es capaz de distinguir los límites entre el pasado y el presente.

En este sentido, Rosa no puede comunicarse con su hijo porque vive en su propio mundo, alejada de la realidad. Por lo tanto, el vínculo que existe entre madre e hijo se caracteriza por la incomunicación, la incompreensión y la soledad. Roberto, tampoco quiere comunicarse con su madre, por el contrario, intenta alejarse de ella. Busca evadirse de la realidad y se refugia en el mundo de las cartas de Leo, con la secreta esperanza de abandonar a su madre porque ya no soporta esa relación que lo ahoga.

En *Rifar el corazón*, las historias de vida de Marta y Silvana también están marcadas por la incomunicación. En ese día del reencuentro y de la despedida, las hermanas toman conciencia de las pocas veces que se vieron y hablaron, pese a vivir en la misma ciudad. El noviazgo de Alicia y Ruben —que son primos hermanos— es uno de los aspectos que ha incidido más en la problemática familiar. En torno a una botella de vino, la incomunicación se resquebraja y permite que ambas hermanas puedan evocar, con ternura y nostalgia, momentos y vivencias de su niñez. Curiosamente logran comunicarse y decirse todo —hasta aquello que les da vergüenza— en el último día que están juntas, antes de que Silvana sea capaz de “rifar el corazón” al tomar la decisión de vivir en Nueva York, alejándose, definitivamente, del mundo de sus afectos, de su hermana y de su única sobrina.

En *Día libre*, los personajes —dos empleadas domésticas llamadas Marta y Susi— hablan pero son incapaces de comunicarse; durante ese día libre, que tienen en el trabajo, no pueden escucharse. Marta, la más joven y nueva en su ámbito laboral, llama por teléfono a Susi —una empleada con más años de trabajo— y luego la visita en su casa. Marta se encuentra, además, con otra empleada que está presa por hurto, trata de ayudar a una anciana que vive en la calle

y, por último, le escribe una carta a su madre. Marta tampoco dialoga con la “señora” porque de ella solo recibe órdenes. Podríamos decir que estas son diferentes formas de comunicación, sin embargo, todas fracasan. Al final de esta obra dramática breve, surge otro intento de comunicación —la carta que Marta le escribe a su madre— pero no sabemos si habrá respuesta.

En *Apenas ayer*, el dramaturgo presenta una familia fracturada y las historias de vida de sus integrantes son atravesadas por la migración y la dictadura militar uruguaya. Cada uno de los personajes —dominado por la incomunicación y la problemática en los vínculos familiares— brinda una perspectiva, una mirada diferente frente a una experiencia de vida particular: Eduardo presenta la mirada desde el exilio de alguien que fue perseguido por sus ideas políticas y que logró huir al exterior para poder salvar su vida. Antonio, Marisa y Amalia, en cambio, presentan el punto de vista de aquellos que decidieron permanecer en su país, que vivieron la dictadura militar y sufrieron las consecuencias por ser familiares de alguien que fue perseguido por pensar diferente. Cada uno de estos personajes siente —en el momento del reencuentro, durante la convocatoria a elecciones que permitirá la recuperación de la democracia— que, pese a los lazos familiares que los unen, no hay una verdadera comunicación entre ellos. El enfrentamiento entre los hermanos, Antonio y Eduardo, evidencia que aún permanecen abiertas las heridas del pasado y esto acentúa la problemática familiar. La incomunicación también se observa en la relación de Marisa con Antonio; a pesar de estar casados desde hace varios años, no son capaces de hablar de los problemas y de las dudas que los aquejan en su relación matrimonial. Sus diálogos se plantean en forma muy superficial y ninguno de los dos personajes se anima a expresar lo que verdaderamente siente.

En *Rumor de mar*, una pareja de ancianos, unos esposos de mediana edad y dos jóvenes, dialogan y se comunican entre ellos; sin embargo, algo sucede y la comunicación se transforma en incomunicación, que repercute además en las relaciones familiares. De este modo, la soledad logra envolver a cada uno de los seis personajes.

Otro tema recurrente es el de la enfermedad. Este está presente en *Rifar el corazón* en el personaje de Alicia, que tiene una enfermedad cuyas causas se desconocen y que requiere de los cuidados permanentes de su madre porque no puede valerse por sí misma.

En *Queridos cuervos*, la enfermedad se presenta en el personaje de la suegra de Teresa, que está en una silla de ruedas y requiere una atención continua. Tanto Marta en *Rifar el corazón*, como Teresa en *Queridos cuervos*, quedan envueltas en la rutina diaria de la

atención y de los cuidados dedicados a otros integrantes de la familia; viven en un mundo que no les da tregua y no vislumbran una verdadera esperanza de cambio.

En *Lucas o El contrato*, Rosario cuida a su hijo enfermo de veintitrés años de edad. Este personaje, Lucas, —que vive en la habitación de arriba, sin que el público lo vea en el escenario— padece una enfermedad cuyas características se desconocen y necesita del cuidado de su madre. En este sentido, nos recuerda al personaje de Alicia.

Podríamos decir que el amor es otro tema recurrente, aunque por lo general el dramaturgo lo presenta en un plano secundario. Está presente en *Rifar el corazón*, aludido a través de los monólogos interiores de Alicia en la evocación de su noviazgo con Ruben, una relación que provoca desencuentros y rupturas familiares.

En la obra *Sus ojos se cerraron*, el dramaturgo plantea la antítesis de una boda y un velorio. La imagen del “loco amor” surge dibujada en el personaje de Mauro que, pese a ser un hombre casado, se convierte en el amante que todas las noches trepa el muro de la casa vecina con el objetivo de encontrarse con Tita, la mujer que él ama. Las vueltas de la vida — una muerte inesperada— frustran el intento de Mauro de fugarse con su amante, el mismo día del casamiento de su hijo Natalio.

Con frecuencia Dino Armas escribe tragedias, sin embargo, en algunas ocasiones, el lector y el espectador ríen y se divierten mucho con sus comedias. Por ejemplo la obra *Dos en la carretera* es, sin lugar a dudas, una historia de amor vivida por Charo e Ismael, el viudo melancólico. Es una comedia en la cual los personajes tienen caracteres tan diferentes que logran despertar sonrisas en los lectores/espectadores, por la agilidad de sus diálogos y por sus ocurrencias espontáneas teñidas con el color del humor. No obstante, en esta comedia, el dramaturgo transmite un mensaje: la vida, a veces, nos sorprende y nos regala una segunda oportunidad para enamorarnos; esto es lo que, en definitiva, les sucedió a los personajes Charo e Ismael.

En la obra *¿Y si te canto canciones de amor?*, el autor presenta una amistad auténtica entre una maestra, Pachi y un homosexual, Fidel. Ambos personajes tienen en común que sufren por amor; en el caso de Fidel, este sufre porque se ha separado recientemente de su pareja. Pachi, en cambio, se siente angustiada porque Zacarías, el hombre que ella ama, está casado y no abandona a su familia. Por lo tanto, Pachi y Fidel han decidido suicidarse la noche del veinticuatro de diciembre.

En *Apenas ayer*, el tema del amor está presente en la relación de noviazgo que vivieron Marisa y Eduardo —dos jóvenes adolescentes— que arriesgaron sus vidas para tratar de cambiar el mundo durante el período de la dictadura militar uruguaya.

La importancia de la televisión constituye otro tema recurrente en la dramaturgia de Dino Armas. Lo podemos observar, por ejemplo, en *Queridos cuervos*, cuando Teresa enciende el televisor y sienta a su suegra frente a él, para entretenerla. El dramaturgo presenta en esta obra ese “mundo mágico y maravilloso” que los personajes creen encontrar en la televisión, pero que luego los hace reflexionar. Finalmente, con una actitud crítica, el autor los conduce al fracaso del *reality show* y a la pérdida de la esperanza de cambiar sus vidas.

Este tema, también está presente en *Rifar el corazón*, porque Marta y Alicia se sientan habitualmente frente al televisor. Con actitud irónica, el personaje de la madre manifiesta todo lo que es capaz de aprender mirando televisión. Y no olvidemos que Rosa, en *Los raros*, vive pendiente del televisor, especialmente cuando ve los concursos de belleza; estos le permiten evocar “un paraíso perdido”, trasladándola a su mundo de recuerdos y haciéndole sentir que es una participante más que quiere obtener, nuevamente, el título de Miss.

En *Rumor de mar* la televisión es un contrapunto y comentario de la falsa realidad en la que viven los personajes de la obra. En *Día libre*, el televisor es el que marca los diálogos entre Marta y Susi: se puede hablar durante los avisos publicitarios pero no mientras pasan el teleteatro, además, durante los informativos el televisor se apaga. En este sentido, podemos establecer una relación con *Queridos cuervos*, obra en la cual se exalta la importancia de la televisión al punto de que todos los personajes experimentan el deseo de realizar un *reality show* en su propia casa, con el objetivo de cambiar sus vidas rutinarias.

En síntesis, podríamos decir que la incomunicación y la problemática en las relaciones familiares, los vínculos entre madres e hijos, la enfermedad, el amor y la importancia de la televisión, son algunos de los temas recurrentes en la dramaturgia de Dino Armas. Al igual que los círculos concéntricos, estos temas vuelven una y otra vez, a veces como temas principales, en otras oportunidades en un plano más secundario, pero siempre están presentes en las obras de este dramaturgo uruguayo contemporáneo.

## **Los personajes dramáticos**

En relación a este aspecto consideramos importante retomar el concepto de personaje dramático que plantea García Barrientos cuando expresa:

... es un personaje de ficción representado por un actor, la suma de un actor y un papel. Así concebido, se diferencia radicalmente del personaje narrativo, solo ficticio, hecho solo de palabras. (García Barrientos, 2003: 155)

Podemos señalar que en *Rifar el corazón* los personajes principales, Marta, Silvana y Alicia, aparecen nombrados al comienzo de la obra en lo que Pavis (1998) denomina *dramatis personae*, es decir, aquellos personajes o “máscaras” del drama que son presentados por el dramaturgo. En la obra *Los raros* los personajes principales nombrados por el autor son Rosa y Roberto.

Si tomamos en cuenta los diferentes grados de representación del personaje que plantea García Barrientos (2003) podemos decir que Marta, Silvana, Alicia, Rosa y Roberto son personajes patentes, es decir, están presentes en la obra y son visibles para el espectador en el espacio del escenario. Sin embargo, en las dos obras mencionadas surgen, además, otros personajes que son meramente aludidos, es decir, que están ausentes en el “aquí y ahora” de la acción dramática pero que son importantes para poder comprender la obra. Por ejemplo, en *Los raros*, los personajes “ausentes” son: Leo, el hermano de Roberto; el veterinario Martínez Salvo, esposo de Rosa y padre de Roberto; la amante de Martínez Salvo; la madre de Rosa; y Sandro, el famoso cantante popular cuyo recital evoca Rosa.

En *Rifar el corazón*, también podemos encontrar personajes que son apenas mencionados, los llamados “ausentes”, por ejemplo: el padre idealizado de Marta y de Silvana; la madre de ambas; Ruben; las vecinas del barrio, “la Gorda Beba” y Alejandrina Gómez; la directora de la escuela, “la Chancha Colorada”; Isidoro Martínez, el amante de Marta; los maridos de Marta y Silvana. Consideramos importante señalar que estos personajes “ausentes”, y su incidencia en las historias de vida de los personajes principales, constituyen una característica de la dramaturgia de Dino Armas.

Podemos agregar, que no encontramos en ninguna de las dos obras estudiadas “personajes latentes, es decir, más ocultos que ausentes y que corresponden a los espacios contiguos” (García Barrientos, 2003: 162). No obstante, podemos tomar como ejemplo el caso de Lucas — personaje de la última obra, *Lucas o El contrato*, escrita en el año 2014— que es un personaje latente porque no es visible al público; está oculto en una de las habitaciones de arriba, en la cual vive debido a su enfermedad, y allí recibe a Sandra.

Si tenemos en cuenta el grado de caracterización de los personajes que plantea García Barrientos (2003), y la distinción entre “caracteres simples” y “caracteres complejos”, podemos decir que Marta, Silvana y Alicia —personajes principales de *Rifar el corazón*— y

Rosa y Roberto —personajes principales de *Los raros*— pueden ser considerados como “caracteres complejos”. Recordamos este concepto que García Barrientos explica —en contraste con el “carácter simple”— cuando expresa:

Para nosotros, el carácter simple se define por la pobreza y uniformidad de sus atributos. Pocos rasgos y referidos al mismo aspecto, que dibujan un personaje monofacético; el complejo, por la riqueza y heterogeneidad de atributos: muchos rasgos relativos a diversas dimensiones, que definen un personaje polifacético, [...] la coexistencia de atributos contradictorios. (García Barrientos, 2003: 169)

Por último, podemos señalar que, con frecuencia, los personajes “raros y diferentes” pueblan el mundo de las obras dramáticas de Dino Armas. En una rápida mirada, podríamos mencionar algunos ejemplos:

Rosa y Roberto son los “raros” en ese barrio que los identifica así debido a su comportamiento y a sus actitudes, a tal punto que esa forma de nombrarlos da origen al título de la obra. En *Rifar el corazón*, Alicia es considerada un ser diferente porque está enferma y en el barrio la llaman “la boba Alicia”, expresión que causa dolor y determina el abandono del padre.

En *Pagar el pato*, los personajes Roma y Omar son seres marginales; son considerados diferentes desde la mirada social. En el caso de Roma, una cicatriz que surca su rostro la convierte en “rara” en la sociedad en que vive. Debido a ese rasgo físico despierta compasión en la gente y esto le permite mendigar en los ómnibus. Su aspecto físico diferente es lo que determina que Omar, jefe de una red comercial de mendigos, la elija para trabajar con él.

Fidel, personaje principal en la obra *¿Y si te canto canciones de amor?*, es también un ser diferente que sufre la marginación de la sociedad porque es homosexual. Un personaje que, agobiado por la discriminación y por las penas de amor, ha decidido suicidarse, junto con su amiga Pachi, un veinticuatro de diciembre.

En *Dos en la carretera*, Charo es también un personaje “diferente”, una mujer que lucha por defender el valor de su virginidad. En esa historia de amor, tampoco Ismael encaja en la sociedad en la que vive porque es “el viudo melancólico”, que viaja siempre en el ómnibus con un ramo de flores que lleva al cementerio para visitar la tumba de su esposa, la única mujer que amó en su vida.

En *Día libre* —obra que plantea la discriminación entre clases sociales, entre pares y de género— el personaje de “la Vieja” es un ser diferente; ha sido expulsada por la sociedad y por su familia, y vaga por las calles esperando a su hijo para que la lleve a ver una puesta de

sol. Es una obra dramática caracterizada por el desamor, en la cual es posible notar la influencia de *Puertas adentro* de Florencio Sánchez. En el personaje de “la Vieja”, como en la pareja de mediana edad de *Rumor de mar*, el dramaturgo habla de la violencia doméstica, tema que también aparece en *Dos en la carretera* y en *Pagar el pato*.

En *Ave Mater*, la hija Marta María es un ser “diferente” en una sociedad en la que es considerada “la santita del pueblo”, la que hace milagros, bajo el poder y la manipulación de su madre, que desea alcanzar la fama para que su nombre sea conocido por el propio Papa.

En *Lucas o El contrato*, Dino Armas presenta dos seres “extraños y diferentes” que también sufren discriminación. Por un lado presenta a la prostituta Sandra, con la cual Rosario establece un contrato que implica atender sexualmente a Lucas. Este es un adolescente enfermo de veintitrés años y es “raro”, desde el punto de vista de la sociedad, debido a la enfermedad que tiene.

La enumeración, de personajes “diferentes” y de obras, podría continuar. Estos son solo algunos ejemplos.

### **Conexiones entre las obras *Rifar el corazón* y *Los raros***

Consideramos que una de las principales conexiones que podemos establecer entre *Rifar el corazón* y *Los raros* es la presentación de los vínculos entre madres e hijos. Surgen tres prototipos de madres diferentes, tres prototipos de hijos distintos unidos por tres tipos de vínculos.

En *Rifar el corazón* el dramaturgo caracteriza a Marta —uno de los personajes principales— en su rol de madre de Alicia. Es un personaje que sufre y que está sumido en la resignación porque ha aceptado cuidar a su hija enferma, día tras día. Es consciente de que todo lo de Alicia, cada vez le lleva más tiempo. Aunque la quiere, a veces desearía que “esa muñeca vieja” pudiera morir antes que ella, porque, en el fondo, sabe que no puede valerse por sí misma y que si su madre muriera no tendría a nadie que la cuidara.

Observamos en Marta una gran fortaleza pese al dolor que la embarga. Reconocemos también su paciencia y su dignidad que no le permite aceptar la compasión de los demás, ni siquiera de su propia hermana. Marta resiste, con abnegación, los golpes que la vida le ha deparado al convertir a aquella Alicia que reía, que entraba y salía de la casa “como un torbellino”, en esa joven quieta y callada a la que tiene que lavar, vestir, peinar y alimentar todos los días. En definitiva, Marta vive por y para su hija, en medio de la soledad; su marido

la ha abandonado porque no pudo soportar que lo llamaran, en el barrio, el padre de la “boba Alicia”.

Podríamos decir que Marta —al igual que otros personajes femeninos que viven en el mundo dramático de Dino Armas— se parece a las mujeres que podemos ver en algunas películas de Almodóvar, porque son personajes femeninos protagonistas que sufren, que tienen una gran fortaleza y que, pese al dolor que a veces las doblega, jamás se quiebran.

Alicia —esa joven adolescente que vivió su historia de amor con su primo Ruben— es un prototipo de hija. El dramaturgo la caracteriza a través de sus monólogos interiores; sabemos, de este modo, lo que ella piensa y siente. Sus expresiones a veces son ambiguas, pero sugieren que Alicia responsabiliza a su madre por lo que le ha sucedido, por no aceptar su noviazgo con Ruben, por esas creencias tan arraigadas que tiene su madre que no le permiten comprender el amor que ella siente hacia su primo. En la mente de Alicia surgen, en forma ambigua, imágenes, quizás inventadas, de su madre provocándole dolor, con golpes, tal vez imaginarios, o cuando le cepilla el cabello. El vínculo entre Marta y Alicia es muy fuerte; ambas viven juntas y se necesitan. No podemos imaginar la vida de Marta sin la vida de Alicia.

Sin embargo, en la obra *Rifar el corazón*, también se presenta otro tipo de vínculo y otros prototipos de madre y de hijo; nos referimos a la relación que se establece entre Silvana y Ruben. Silvana —además de ser la hermana de Marta— es la madre de Ruben y es también uno de los personajes patentes y principales dentro de la obra. Ruben, en cambio, es un personaje ausente, no es visible en el escenario para el espectador; no obstante, es presentado y caracterizado por su propia madre. También lo podemos conocer a través de los monólogos interiores de Alicia.

A diferencia de Marta, Silvana confiesa que nunca quiso a su hijo, que fue el fruto de un matrimonio sin amor, un matrimonio que se llevó a cabo solo por conveniencia, para poder alejarse de la casa de sus padres. Por lo tanto, Ruben —desde la perspectiva de su madre— es un hijo que le resulta totalmente indiferente. Sin embargo, Silvana accede a vender todos sus bienes para ir a vivir con él a Nueva York. En este caso, el vínculo entre madre e hijo es presentado por el dramaturgo a través de las confidencias que Silvana le revela a su hermana. Silvana explica que cuando ella y su hijo vivían juntos, cada uno comía solo, en distintos horarios, y prácticamente no se hablaban. Sus vidas estaban atravesadas por la incomunicación y la soledad. Por otro lado, Ruben, el hijo, parece odiar a su madre y le hace

malvender todos los bienes después de la muerte de su padre, con el objetivo de que su madre vaya a vivir con él a Nueva York.

En la obra *Los raros* también se presenta un vínculo entre madre e hijo. Rosa desempeña el rol de una madre obsesiva, manipuladora, que pese a todo quiere a su hijo y hace todo lo imposible para evitar que este la abandone; hasta llega al extremo de escribir muchas cartas durante cinco largos años, haciéndose pasar por su otro hijo, Leo. Rosa vive, en medio de su locura, en su propio mundo de los concursos de belleza; vive en el pasado, alejada totalmente de la realidad. A veces trata a su hijo Roberto como si fuera un niño, otras como si fuera un perro —por ejemplo le pide a Bobby que ladre— e incluso, en otras oportunidades, el dramaturgo sugiere una relación incestuosa entre ellos.

Ahora bien, Roberto —que es otro prototipo de hijo, diferente a Ruben y a Alicia— mantiene una relación de total dependencia con respecto a su madre; es débil, sumiso y cede frente a los caprichos de ella. No obstante, quiere evadirse de ese presente que lo ahoga y alejarse de la madre que lo manipula y no lo respeta, para lo cual, necesita de la ayuda de su hermano Leo.

Entre estos dos seres “raros” —como los llama el propio dramaturgo— existe un tipo de vínculo caracterizado por la incomunicación, la violencia y la manipulación. Los personajes, madre e hijo, no dudan en declararse la guerra hasta el final de la obra. En este tipo de relación, los dos personajes se necesitan mutuamente, se quieren, pero, al mismo tiempo, desean escapar y evadirse del presente en el que viven. La salida que encuentra cada uno, en el desenlace de la obra, es diferente: la locura para Rosa y el suicidio para Roberto.

Los vínculos entre madres e hijos constituyen un tema recurrente que Dino Armas presenta —en una gama de matices muy rica y variada— en sus obras dramáticas. En forma breve, podemos mencionar, por ejemplo, en *Ave Mater* la relación entre Madre y Marta María “la santita del pueblo”; un vínculo caracterizado por el abuso de poder y por la manipulación que ejerce la madre dominante sobre su hija, que accede a sus peticiones y acepta ser dominada por ella hasta que llega a la rebelión en un final sorprendente.

En *Lucas o El contrato*, también se presenta otro tipo de vínculo. Rosario, en su rol de madre, confiesa que no quiere a su hijo enfermo Lucas. Es más, hubiera deseado que muriera para que el otro hijo sano, el mellizo, pudiese vivir. Sin embargo, preocupada por Lucas, decide contratar a una prostituta de la cual su hijo se enamora. Cuando Lucas muere, a los veintitrés años, Sandra, paradójicamente, se convierte en madre y decide quedarse a vivir junto con Rosario.

En *Apenas ayer*, también el dramaturgo presenta los vínculos entre madre e hijos. Amalia es la madre que sufre la ruptura familiar y el enfrentamiento entre sus hijos, Eduardo y Antonio, no solamente porque ambos tienen visiones diferentes frente a las consecuencias provocadas por la dictadura militar uruguaya sino porque, además, los hijos forman parte de un triángulo amoroso y sufren porque están enamorados de la misma mujer: Marisa.

En *Sus ojos se cerraron* se presentan dos prototipos de madres, Hortensia y Elvira, que mantienen dos tipos de vínculos diferentes con sus hijos: Clara y Natalio.

En *Extraños por la calle* el dramaturgo presenta el desalojo de una familia que se ve obligada a pernoctar en la calle, cerca de los feriantes, sin embargo Dino Armas no pierde la oportunidad de mostrar, aquí también, los vínculos entre madres e hijas. De este modo, recordamos el drama que vive Susi cuando su hija adolescente sufre el abuso sexual de su padrastro mientras su madre, ajena a lo que sucede en su casa, trabaja en la feria durante todo el día para poder subsistir.

También podemos observar los vínculos entre madres e hijos en *Queridos cuervos*. Por un lado, la caracterización del personaje de Teresa y el vínculo que esta mantiene con su hija Sonia y con su hijo Cacho. Por otro lado, el autor presenta el vínculo de Jacinto, marido de Teresa, con su madre que está enferma en una silla de ruedas y requiere de los cuidados permanentes de su nuera.

En *¿Y si te canto canciones de amor?*, podemos apreciar un vínculo entre Fidel y su madre; se sugiere una relación conflictiva y una preocupación maternal que se insinúa a través de las llamadas telefónicas. Finalmente, el dramaturgo presenta la posibilidad de una reconciliación frente al llamado telefónico de Fidel a su madre, que toma conciencia de que la vida es muy fugaz y de que ya han envejecido, motivos que parecen justificar la necesidad de reconciliación.

No obstante, podemos señalar que no siempre las madres están presentes en las obras de Dino Armas. A veces se trata de madres ausentes. En este sentido podríamos mencionar, por ejemplo, a *Pagar el pato*; la madre de Roma ha sido encerrada en el Hospital Vilardebó y Omar no tiene familia, nunca conoció a sus padres, y esa situación determinó que viviera en un reformatorio hasta los dieciocho años.

En *Dos en la carretera* se marca la ausencia de la madre de Charo y en *Presente señorita* también, solo que en esta obra, en particular, el dramaturgo sugiere a través de la evocación de la maestra Perla, el maltrato infantil sufrido por el personaje.

En síntesis, podemos decir que las relaciones entre madres e hijos están siempre presentes en las obras de Dino Armas y logran despertar —al igual que en la vida— lágrimas y risas en los lectores y espectadores.

También podemos reconocer otra conexión entre *Rifar el corazón* y *Los raros*, que está relacionada con el clima de irrealidad que el dramaturgo crea, en la primera obra mencionada, a través de los monólogos interiores de Alicia. En estos, el personaje femenino expresa sus sentimientos y emociones, dejando fluir su pensamiento —que escapa a toda lógica— y trasluce su desorden emocional por sus experiencias de vida, que resultan fundamentales para que el lector/espectador pueda comprender la obra.

En *Los raros*, los sueños de Rosa y de Roberto presentan características surrealistas; resultan ambiguos y, al mismo tiempo, son fundamentales porque se desarrollan a lo largo de toda la obra.

Consideramos que otra conexión posible entre ambas obras es la estructura elegida por el dramaturgo. Tanto *Rifar el corazón* como *Los raros* se dividen en cuatro cuadros que se titulan: El desayuno, El almuerzo, La merienda y La cena.

Por último, podemos señalar que las dos obras presentan desenlaces diferentes. Podríamos decir que en *Rifar el corazón* el desenlace es abierto. Después de la despedida entre las dos hermanas, Marta queda cepillando el cabello de su hija y dice sus últimas palabras: “...vas a ver que mañana, sí. Mañana todo puede cambiar”. Esta expresión sugiere una mínima esperanza, un secreto deseo de que esa vida rutinaria —marcada por el dolor y el rencor— pueda tener algún cambio, quizás que su hija mejore y que todo pueda volver a ser como antes. En este sentido, queda en manos de los lectores y espectadores la posibilidad de imaginar un final en el que la esperanza pueda concretarse o no.

Sin embargo, en la obra *Los raros*, podríamos decir que el desenlace es cerrado. Rosa y Roberto mantienen un diálogo en el final de la obra que deja traslucir que no pueden comunicarse. En este sentido, los personajes —que buscaron evadirse de la realidad, de ese presente agobiante que los ahogaba— encuentran salidas diferentes. Para Roberto la salida es el suicidio, luego de asumir que su hermano Leo no vendrá a buscarlo para poder salvarlo de su madre. En cambio para Rosa la salida es la locura; queda detenida para siempre en ese mundo de los concursos de belleza, en ese “paraíso perdido”, sin tomar conciencia —porque no puede— de la muerte trágica de su hijo.

## **ANEXO 1: FOTOGRAFÍAS**



Foto 1: Dino Armas a los 5 años



Foto 2: Dino Armas con sus compañeros en la escuela



Foto 3: A la derecha Dino Armas, Irma Lago (la Chita, prima de Dino), Hilda Mercedes Armas (hermana de Dino) y a la izquierda el Chito (hermano de Irma Lago y primo del escritor). Jugaban en ese campo; al fondo se ve el Río de la Plata.



Foto 4: Nicanda Lago, madre de Dino Armas. Colonia, Buquebus, año 1994



Foto 5: Gilda, mascota del escritor. Le dedica la obra *Los raros*.



Foto 6: A la derecha, Dino Armas leyendo junto a dos compañeros de clase en Magisterio, Raquel Migliani y Ruben Di Mateo. 13 de junio de 1965. Mención para su primera obra *Nuestro último y ardiente verano*.



Foto 7: A la derecha Dino Armas. Posando para la prensa. *Crónica de bien nacidos* de Víctor Manuel Leites. Club de Teatro en la Ciudad Vieja, Montevideo. (Los años sesenta).



Foto 8: Elenco de la obra *La novia de Gardel* en Sala Verdi, dirigida por Aguilera. Foto de publicidad para la prensa. La actriz Victoria Almeida sonríe ubicada a la izquierda en la fila de abajo, a su lado Miguel Di Fabio y Dino Armas (el tercero sentado en la fila de abajo).



Foto 9: Juventud del escritor. Posiblemente una fiesta o cumpleaños de alguien de la familia.

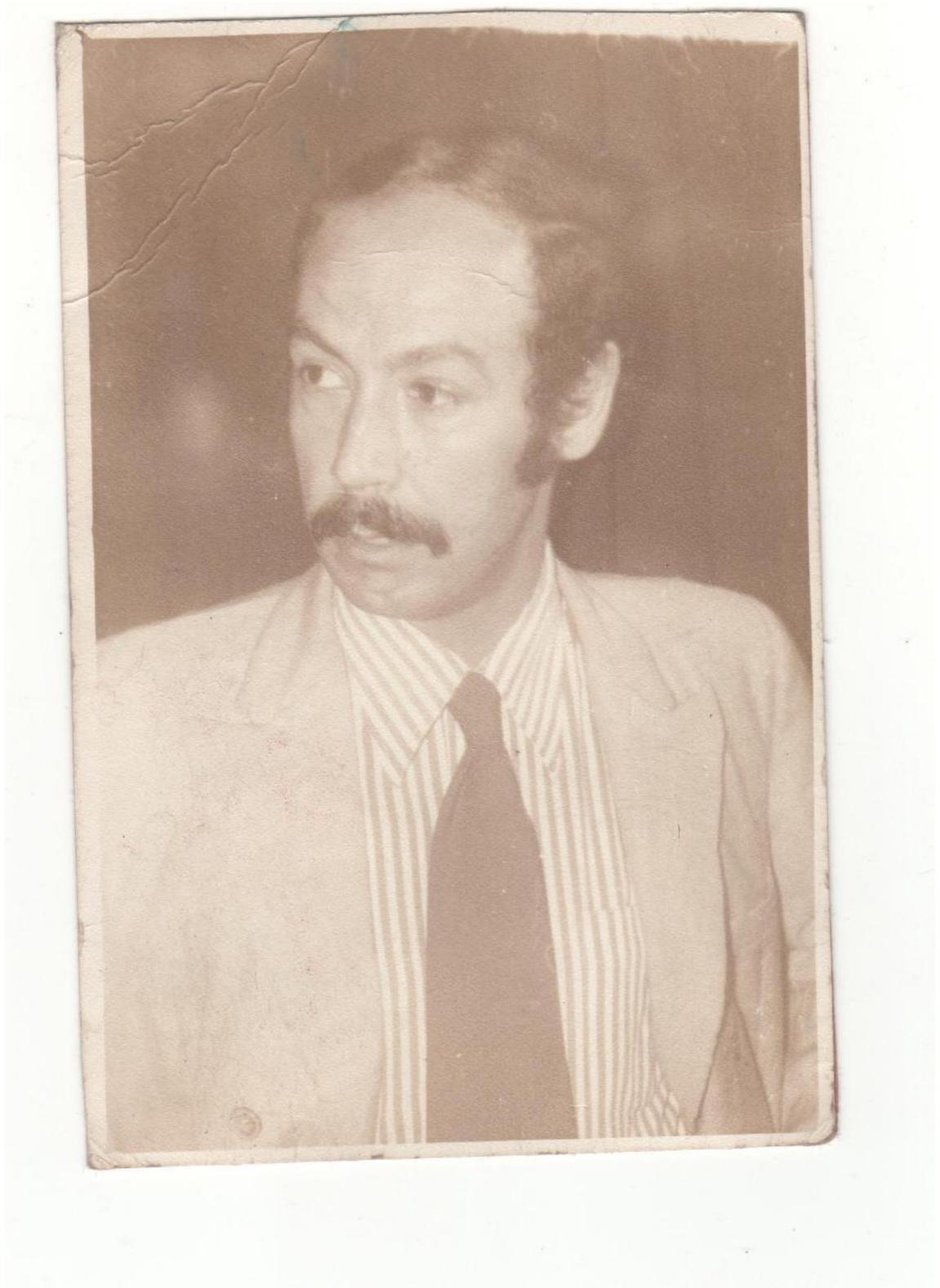


Foto 10: Dino Armas como actor en la obra *La cama y el sofá*. Lugar: Teatro en el pueblo. Recuerda que le hicieron sacar la barba para interpretar al personaje y que se sintió cómodo interpretando esa obra.



Foto 11: Café concert con obras breves de Dino Armas (el segundo ubicado a la derecha). Junto a él, Enrique Sena de León. Las dos señoras, ubicadas en el centro de la foto, son de apellido Armas, pero no eran parientes.

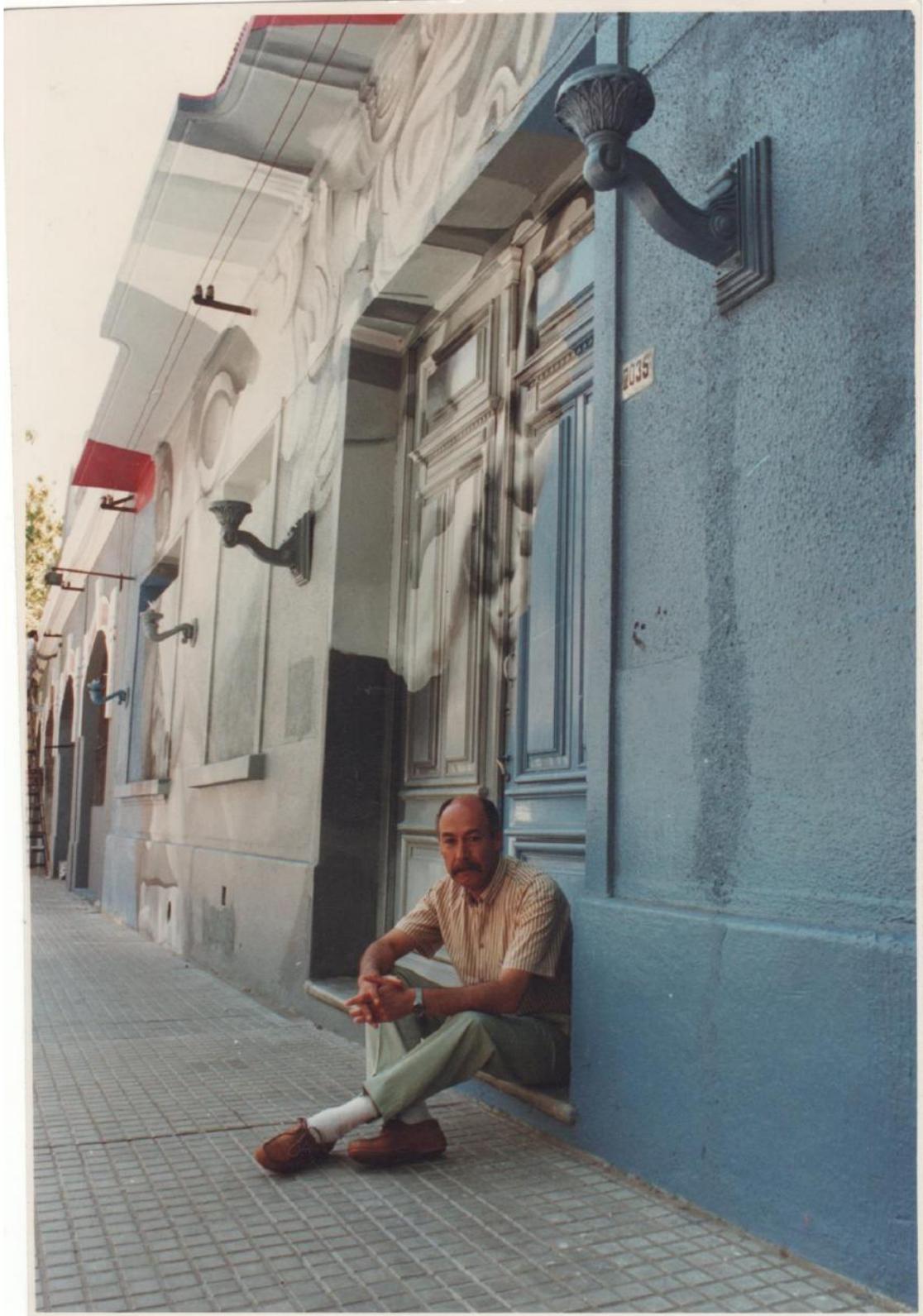


Foto 12: Reportaje del diario *El País*, en la puerta del Teatro El Tinglado en Colonia y Martín C. Martínez.

19 de Agosto de 2007

Querido Dino:

Siempre he creído que los grandes amigos surgen de las pequeñas cortesías, por eso agradezco tu apoyo en este nuevo sendero que intento recorrer y aunque suelo pertenecer al grupo de los siempre "extraños por la calle" pretendo seguir andando o de lo contrario, "pagar el pato" por mis malas andanzas.

Todavía me abraza un "rumor de amar" que refresca mi mente y afirma mi idea de que "rifar el corazón" cuando uno deja el alma en lo que escribe es la estrategia perfecta para combatir la nostalgia compañera, los "queridos cuervos"

Siempre admiré lo cotidiano de tus textos, las historias "de las pequeñas cosas" que culminan siendo gigantes, los milagros de "gente como nosotros" que "apenas ayer" empezamos a caminar y hoy batallamos por nuestros sueños. Esta admiración resulta ser un combustible para mi motor sin "día libre", por eso estoy seguro que siempre vas a ser parte de mi historia, de mi estreno diario, ya sea con logros o sin ellos, en el "Pentágono" o en el "Clú de la Ivonne", sin nada en los bolsillos o abrazados a la "Juana de siempre". "La vida es una milonga". Bailemos entonces.

Bailemos juntos un "Tango para dos", "la canción de soltero" o un "candombe al sur". Bailemos. "Manos a la obra" y a seguir alimentando la creación y sus ojos de buey. Y si un día de estos descubro que "sus ojos se cerraron", "se ruega no enviar coronas" porque siempre voy a preferir, que con el fulgor intenso que cargan tus ojos buenos, alimentos de luz los "soles amargos".

Un abrazo y gracias por ser nuestro Dino Armas.

Foto 13: Carta escrita por Daniel Salomone el 19 de agosto de 2007. Actor y dramaturgo, trabaja en la Compañía Teatral Aventura. Varios títulos de las obras de Dino Armas se entrecruzan en el texto que trasluce admiración y afecto.



Foto 14: A la izquierda Hugo Ponce, en el centro Graciela Balletti y a la derecha Dino Armas. Graciela Balletti ha dirigido varias obras del escritor; en el año 2000 dirigió *Pagar el pato*. Se conocieron en un viaje a Europa. La foto está tomada en la casa actual.



Foto 15: Dino Armas en Venecia. Su primer viaje a Europa en 1983.



Foto 16: Dino Armas en Alemania en 1983

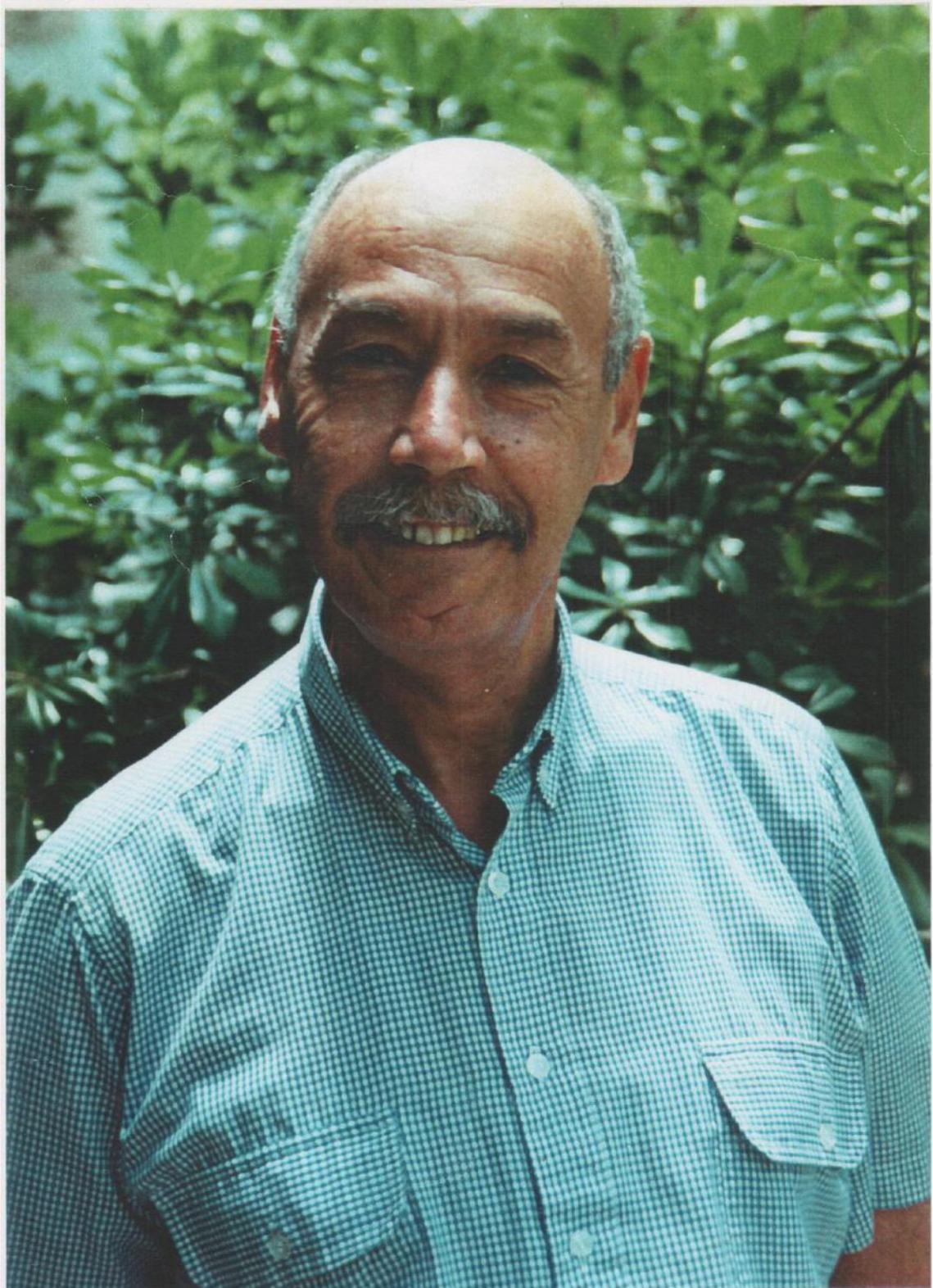


Foto 17: Fotografía de Dino Armas que figura en el libro *Teatro I* en el cual se publicaron las obras *Rifar el corazón*, *¿Y si te canto canciones de amor?* Ediciones Botella al Mar, Montevideo, 2006.



Foto 18: Dino Armas recibiendo aplausos con motivo del estreno de *Rifar el corazón* en el teatro Raven (Chicago) en noviembre de 2005.



Foto 19: De izquierda a derecha: Gabriela Toletti, Dino Armas, Lourdes Martínez Puig, Álvaro Loureiro y Hugo Ponce. Almuerzo en la casa del escritor, el 26 de mayo de 2014, en conmemoración del Día del Libro.



Foto 20: Dino Armas en Casa de América, en Madrid, con motivo de la publicación del libro *Pagar el pato*, en noviembre de 2014.



Foto 21: Elenco de la obra *Rifar el corazón* de Dino Armas, representada en el Lawn Tennis, en 2003. Mary Da Cuña (de lentes) interpreta a Silvana; Susana Castro y Soledad Gilmet (abajo) interpretan a Marta y Alicia respectivamente; son madre e hija en la vida real y en la obra.



Foto 22: Puesta en escena de la obra *Los raros* por el Grupo Tres Picos, dirigida por Fernando Baier, en Buenos Aires, 2009. Graciela Balletti interpreta el personaje de Rosa y Alejandro Ulises Giménez el personaje de Roberto.

**"Los Raros"**  
de Dino Armas  
Versión de Fernando Baier



*Una madre, "Rosa", inquisidora y castradora hace hasta lo imposible por impedir que su hijo, "Roberto - Bobby", lo único que le queda en la vida, la abandone. Una historia en la que las relaciones familiares son tratadas de manera irónica e incisiva, con un humor corrosivo que el talentoso dramaturgo Uruguayo, Dino Armas, domina*

*como pocos; un texto dramático en que este excepcional y prolífico dramaturgo abre el camino a la reflexión. Un espacio escénico despojado que representa lo laberíntico de la mente de esta madre y de la mente humana, ahora bien, ese aparente despojo, ¿existe en realidad? Es la historia de una madre y un hijo, una ex Miss Verano venida a menos eternamente enamorada de Sandro y un veterinario taxidermista. Roberto es engendrado la noche en que Rosa, abrazada a la toalla empapada de sudor que había obtenido en un recital de Sandro, hace el amor con su marido. Una comedia negra, grotesca, colorida e intensa. Una obra que nos relata un día, el último, pero ... ¿el último día de qué?*

**ROSA: Graciela BALLETTI**  
**ROBERTO: Alejandro Ulises GIMENEZ**

**Asesoramiento Dramaturgístico: Lita LLAGOSTERA**

**Colaboración General: Soledad AGUIRRE**  
**Realización Integral: Fernando BAIER**

**Dirección General: Fernando BAIER**

**Este espectáculo está SUBSIDIADO por el  
INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO**

Foto 23: El programa de la puesta en escena de *Los raros*; curiosamente está acompañado por un trozo de toalla roja, en clara alusión a la toalla que Rosa guardaba celosamente por haberla recibido de Sandro en el recital.

## **ANEXO 2: ENTREVISTAS**

## ENTREVISTA A DINO ARMAS<sup>5</sup>

— *En anteriores entrevistas tú has señalado la influencia en tu dramaturgia de algunos escritores como, por ejemplo, Tennessee Williams, Florencio Sánchez y Discépolo. ¿En qué obras te parece que es posible observar más esa influencia y por qué?*

— Williams es una presencia constante en mi dramaturgia. Desde aquel descubrimiento inicial, en los libros que me prestaban en la Biblioteca de la Federación Autónoma de la Carne, hasta ver en el cine las películas basadas en sus obras. En un momento en que no se hablaba de sexo en las familias, y menos en escuelas y liceos, encontrar, en la lectura de *Un tranvía llamado deseo* o en *La rosa tatuada* o en *De repente en el verano*, ese tema tratado sin eufemismos, era al mismo tiempo perturbador y revelador y venía a llenar un bienvenido vacío de información. Vacío que lo llenaban no solo los personajes y sus relaciones, sino las acotaciones del autor, detallando ya fuera una rosa tatuada en el pecho de dos hombres, o el grito de: “Stella... Stella” de un macho en celo, o la locura asociada al sexo violento sobre mujeres frágiles (Blanche), o leer que una viuda tiene necesidades que busca calmar en un retardado que le recuerda a su marido muerto (Serafina), o el poeta homosexual que es destrozado y comido por un grupo de jóvenes (Sebastián), o la enferma Laura que busca novio y tiene un zoo de cristal.

Entonces, para ese adolescente del Cerro de los años cincuenta y pico, leer esas obras fue como una revolución. Un camino hacia la libertad. Se podía hablar de “esas cosas”. Se podía escribir sobre “esas cosas”.

El llamado a un concurso de teatro, realizado por El Tinglado en el año 1965, impulsó al Dino de esa época a escribir una obra de largo aliento, teniendo en cuenta que sus únicos antecedentes eran unos textos cortos escritos con un lápiz Faber N.º 5, en un cuaderno escolar de tapas verdes. Todavía recuerdo el nombre de una de las obras: *Doña Camila, sus hijos y la soledad* y un monólogo donde un adolescente enfermo, y en silla de ruedas, moría al final.

Ahora, cincuenta años después, por el título de una y el tema de la otra, se puede inferir que ya había temas que luego serían recurrentes en el dramaturgo. La obra del concurso se llamó, en un principio, *En otro y último ardiente verano* y era un calco del estilo de la temática de Williams. Tal vez le dio pudor, al novel autor, ser tan explícito en su homenaje (¿plagio inconsciente?, ¿autocensura?) y le quitó la palabra “ardiente” al título en cuestión.

---

<sup>5</sup> Esta entrevista fue realizada por la Prof. Lourdes Martínez Puig el 6 de octubre de 2014 en la casa del dramaturgo en Montevideo.

Esas mujeres maravillosas de Williams tuvieron y tienen un eco, un reflejo en mis mujeres y que son fáciles de rastrear. Por ahí andan la Alicia de *Rifar el corazón* que heredó el ser enferma de *El zoo de cristal*, la Rosa de *Los raros* que, por momentos, recuerda a la Amanda, también del “zoo”; Teodora de *La lujuria según Ramiro* (otro título muy Williams, ¿no?); Paula y su último verano, y tantas otras hasta llegar a Rosario y a Sandra de *Lucas o El contrato* de ahora.

Florencio Sánchez: otro deslumbramiento. Tal vez más que por *Barranca abajo*, por sus mal llamadas obras menores. *Cédulas de San Juan* con ese triángulo amoroso y trágico metido dentro de un ámbito festivo. *El desalojo* o *Canillita* o *Puertas adentro*, todas con personajes “reales”, cotidianos, nuestros, más cercanos al mundo de Dino Armas como actor, como director, como autor.

Desde esas tres disciplinas he abordado a Sánchez. Ya sea como actor haciendo en teatro y en radioteatro el comisario Gutiérrez o Butiérrez, como aparece en algunas ediciones de *Barranca abajo*. O dirigiendo varias veces *Puertas adentro*, y *collages* sobre vida y obra de Florencio. *Collages* donde seleccionaba escenas, cartas y hasta cuentos. Mis obras donde Sánchez está más presente: *Apenas ayer*, en el retrato de esa familia separada por la dictadura que vivió el Uruguay. Un acercamiento a otra *En familia* y a otros quijotes como llama Sánchez a su Damián en el final de la obra. *Día libre* donde otras Pepas y Luisas se reflejan en Susi y Marta, dos sirvientas que comparten su día de salida, y no solo cuestionan a sus patronas, sino que sienten el vacío de sus vidas y la incomunicación entre ellas mismas y su entorno.

También hay mucho de Sánchez en la larga lista de obras cortas que tengo como *El regreso del viejo*, *Las reinas de febrero*, *El mejor gol de Solé* o *La triste leyenda loca del arroyo Negro*.

Lo de Armando Discépolo es más una expresión de deseo que una influencia directa en mis obras. Tal vez, hilando muy fino, se puede hablar de un paralelismo de mundos sombríos y criaturas apartadas por la sociedad entre *Stéfano*, *El organito* y *Pagar el pato* o *Los raros*. Pero lo que siente el dramaturgo Armas es una confesa admiración hacia *Babilonia* y sigue sosteniendo, aún hoy, que es la mejor obra rioplatense del siglo XX.

Enrique Santos Discépolo es más fácil de detectar en mi dramaturgia desde el título de *Rifar el corazón*, tomado de la letra del tango *Qué vachaché*, hasta el pedido de incluir ese género musical en muchos momentos de mis obras.

— ¿Cómo surgió la obra *Los raros*? ¿Recuerdas algo con respecto a su proceso de escritura?

— *Los raros* fue escrita a pedido. Mary Soler, actriz integrante del Grupo Espejos, me pidió una obra para dos personajes: una mujer mayor y un hombre joven. Como no tenía ninguna obra nueva con esas características, les sugerí si no se animaban a improvisar, ella y el actor convocado, siguiendo algunas ideas que yo tenía. Esto de escribir por encargo no es algo nuevo ni aislado en mi producción; es algo que me gusta hacer. Es como tener a los personajes “vivos”, con el cuerpo que van a tener, con sus voces y sus sensibilidades. Facilita el trabajo. También obliga al dramaturgo a respetar aportes, sugerencias e ideas de los otros. Pero considero que *Los raros*, naciendo así, es una de las obras más mías. Una de las que tiene más cosas de Dino, aún de aquellas que nacieron de mi propia inspiración.

Recuerdo que nos reuníamos los tres en una casa desalquilada que tenía Mary a unas cuadras de la Plaza del Entrevero. Allí, jueves a jueves, íbamos definiendo personajes, relaciones entre ellos, sentimientos, personajes laterales a esa madre e hijo. Rosa y Roberto iban tomando forma. Yo anotaba todo lo que se hablaba pero todavía no escribía el texto teatral; eran apuntes.

En ese momento del proceso del trabajo se enferma Gilda, mi mascota de doce años de edad. Una mezcla de *pinscher* con *fox terrier*, recogida del establecimiento San Francisco de Asís (ya no existe). Esa perra de pelaje rojo, geniosa y malhumorada (¿reflejo tal vez de su dueño?), contrajo la “joven edad” y durante meses tuve que llevarla en brazos para que le inyectaran suero; dejó de comer y de moverse hasta quedar hecha un esqueleto con manchas verdosas rodeando sus ojos. Hasta que un día, en que yo estaba comiendo crema, alzó su cabeza y olió aquella comida y le empecé a dar a cucharadas. Esa fue su primera comida después de muchos meses. Y creció. Y se volvió la compañera de aquel hombre jubilado, día y noche. Y se hizo más geniosa y malhumorada, y celosa de toda persona que estuviera cerca. Y, por supuesto, que dormía en mi cama. Eso se descuenta, ¿no? Friolenta en invierno, metiéndose debajo de las frazadas. Hasta que un día enfermó. Resabios de la “joven edad”, dijeron. Y hubo que sacrificarla. Tomar esa decisión. Determinar la vida o muerte de un ser tan querido. Hasta hoy me pregunto si agoté todas las posibilidades. ¿Y si hubiera habido otra solución? Y este autor, Dino, —que cuando niño su padre le tuvo que pegar para que fuera al velorio de su abuelo; el mismo que se negaba a besar a los muertos; el que nunca fue a un cementerio a llevarle flores a familiares; el que sí visitaba cementerios de Montevideo y de otras ciudades para admirar el arte funerario y disfrutar de las plantas y avenidas, y que se

detenía a leer lápidas adivinando parentescos o edades de los difuntos, comentario aparte, ¡qué bellísimo es el cementerio del Buceo!, con sus callecitas con nombres de distintos vientos marítimos. Por ejemplo, se puede ver este tema de los cementerios y de los muertos en *Dos en la carretera*; allí tanto Charo como Ismael dan su visión de estos lugares y de sus muertos— cuando fallece Gilda sintió la necesidad de ir al cementerio de mascotas todas las semanas y plantar un malvón rojo en la tumba para que la acompañara. Y que lloró por Gilda lo que no lloró por su padre ni su madre. Mi duelo significó tener que plantearles a los actores que no podía seguir con la obra. No tenía ganas, no tenía fuerzas. ¿Sería tal vez que el personaje de Roberto —Bobby— era un veterinario y eso rozaba de cerca el dolor que sentía?

Los actores dijeron que me tomara el tiempo que necesitara, que ellos me iban a esperar. Realmente no tengo claro cuánto tiempo esperaron. Recuerdo sí, que hubo llamadas telefónicas invitándome a seguir escribiendo. Cuando pude hacerlo, apareció en *Los raros* Gilda como personaje. Al volver a leer la obra me encuentro que Gilda importa en la historia, donde el veterinario se empeña —¿también el autor?— en rescatar la mirada de la mascota perdida. Y en el final, me sorprendió que en la última acotación, se pide que desaparezcan Rosa y Roberto, los protagonistas, y se vea la silueta de la perra embalsamada ocupando todo el escenario.

— *Esta obra está dividida en cuatro cuadros: El desayuno, El almuerzo, La merienda y La cena, que corresponden a los cuadros primero, segundo, tercero y cuarto respectivamente. Curiosamente es la misma estructura que posee la obra Rifar el corazón. Creemos notar cierta preferencia, en ti como dramaturgo, por este tipo de estructura, ¿es así?, ¿por qué?*

*Por otra parte, observamos también que, desde el punto de vista formal, hay una ruptura que se evidencia, principalmente en la obra Ave Mater. Nos gustaría saber cuál es tu reflexión en este sentido.*

— La división en cuatro cuadros creo que corresponde a un período del autor. Está en *¿Y si te canto canciones de amor?*, con esa cuenta regresiva, de los días previos a la Navidad, donde los protagonistas tienen planeado suicidarse. Y en cuatro cuadros, también, está dividida *Rifar el corazón* y *Los raros*. En estas dos, especificando en cada cuadro: el desayuno, el almuerzo, la merienda y la cena, en cierto sentido están tomadas como ceremonias repetidas por los seres humanos.

Desde el punto de vista de la técnica de la escritura, este separar en cuatro cuadros, me permite y obliga a manejar cada uno de ellos como una obra corta: tienen que tener principio,

desarrollo y final. También me sirve para calcular el tiempo de la representación y algo que me preocupa mucho: el ritmo.

El escribir en cuadros te obliga a la síntesis, a no irte por las ramas con asuntos secundarios y a quedarte con lo medular de los personajes y de la historia. Desde el punto de vista de Dino Armas persona (¿se puede separar del dramaturgo?, a esta altura creo que no, que los dos crecieron juntos) este resaltar los ritos de la comida habla de la importancia que tuvo para alguien que pasó necesidades. En mis obras, muchas veces, los personajes comen o hablan de comidas. En *Pagar el pato*, por ejemplo, el premio que tiene Omar para Roma, por su buen trabajo y para festejar sus seis meses juntos, es darle una hamburguesa de una conocida cadena mundial. En *Feliz día, papá*, se habla y se ve la comida que se sirve en los sanatorios y hay comida mientras miran el partido de fútbol. En *Apenas ayer*, un exiliado recuerda los asados familiares, etcétera. Pese al trabajo de mi padre, en el recuerdo, se filtran épocas donde no se podía ir a la peluquería y eso provocó un corte casero tan mal hecho que no hubo escuela por semanas. Y también el desear ropa, juguetes, comida. De ahí, tal vez, el empacho con coco que fue autobiográfico y que se cuenta en *Rifar el corazón*.

Creo que cada período de escritura tiene un correlato con el crecimiento del hombre. De ahí que se pasa de esos cuatro cuadros, que encorsetan una historia, a otras formas de escritura, como la que aparece en *Ave Mater* o en *Lucas o El contrato*, donde se busca más la síntesis, las palabras exactas, la libertad de no encerrarse en cuadros y tratar de que todo fluya.

Yo siempre digo que el teatro es sanador. Escribir sobre Gilda sirvió, pero el dolor sigue ahí atrás. La ausencia está, la tristeza también.

*Los raros* obtuvo una mención en un concurso organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo en el año 2009. Como dato curioso se puede agregar que se estrenó el mismo día en Montevideo y en Buenos Aires.

¿Rupturas formales? En el momento de escribir una obra no es algo que me proponga hacer. *Los raros* no es totalmente realista. Tiene toques de surrealismo en el comienzo, al final y en el relato de los tres varones: el padre y los dos hijos en una playa solitaria en la noche. También tiene toques de humor en el monólogo de Rosa relatando el recital de Sandro y en el final del primer cuadro, cuando ella dice que va a salir por el barrio a dejar caramelos laxantes para tener clientes caninos.

Creo que es por algo que siempre afirmo: el asunto a tratar, el tema a desarrollar, determina el género en que voy a escribir una obra. Es algo que fluye solo. No es algo consciente, deliberado. Salen así. Y tal vez, o sin el tal vez, el tema tan duro, tan negro, de *Los raros*, se

alivia para el lector/espectador no solo con los momentos de humor, sino por esos “descansos” surrealistas. Los primeros en los sueños de los protagonistas que plantean, de entrada, todo lo que se va a desarrollar después. Y en el final, el recurso vuelve para cerrar la historia de “esos dos raros”.

— *Creemos que el tema principal en la obra Los raros es la incomunicación, en este caso, entre una madre obsesionada por los concursos de belleza y por el recital de Sandro (Rosa) y su hijo veterinario, Roberto. En este sentido, ¿cuál es tu opinión? ¿En qué otras obras lo visualizás como tema importante?*

— La incomunicación, tema principal y secundario, siempre presente en mis obras como afirma la profesora Lourdes Martínez Puig. Qué paradoja, ¿no? Un dramaturgo, así como un pintor o como un músico o como un actor, quiere, busca comunicarse con el otro a través de sus obras. Y si la incomunicación, los investigadores la ven como un tema constante en mi dramaturgia, lleva a preguntarse uno y a los demás: ¿qué le pasa a este autor? Y aquí Dino Armas tendría que pasarle la pelota —fútbolísticamente hablando— a Matías Armas; al que vivió y creció en una época donde a los padres se les tenía que hablar de “usted” y donde había que pedir permiso para todo. Recuerdo, por ejemplo, que una noche de verano — estando todos en el frente de la casa de la calle Grecia— le pedí permiso a mi padre para fumar delante de la familia; y eso que ya era grande. También había fechas programadas para vivir: ponerse pantalones largos a los quince años; estudiar las carreras que elegían los padres; no bañarse en las playas antes que las aguas estuvieran bendecidas por la Iglesia; y nunca, bajo ningún concepto ni circunstancias, decir “te quiero”, ni permitirse demostraciones de afecto.

La incomunicación y las problemáticas en las relaciones familiares están presentes en mis obras. Tal vez Matías y Dino son producto de una generación. Un reflejo de la generación que vivieron, que los formó. Una educación donde los secretos y las conversaciones entre adultos eran temas que niños y adolescentes no debían saber ni meterse. Donde todo era tabú: el hablar, preguntar, pensar sobre sexo. Donde el pelo largo era una tímida señal de rebeldía. Donde se respetaban las pautas impuestas ya sea por la familia, por la sociedad, el país, el mundo. Donde empezaba a reinar la frase “no te metás”.

Soy de la generación de mayo del sesenta y ocho, que hizo tambalear la educación establecida; de la muerte de Líber Arce, que hizo que se empezara a cuestionar el pensar y el obrar diferente contra el orden establecido; de Los Beatles, que eran un himno a la libertad. Soy de la niñez que leía y escuchaba la radio; que pasó de escribir con el lápiz Faber N.º 5 a

la Bic; que asistió asombrado al comienzo de la televisión y a tener teléfono en la casa. Y el mundo pasó de ser siempre gris, siempre igual, a tener otros colores, otras aventuras, otra magia, otras opciones. Menos mal, para Matías y para Dino, que el teatro siempre estuvo; antes, después y ahora.

*Los raros*, esos dos personajes en escena y los otros: los aludidos, los que no se ven pero que están; todos dialogando solos. Rosa, la madre, aferrada a su hijo menor y a su belleza marchita. No dejándolo crecer a él y no pudiendo evolucionar ella. Los dos atados a imposibles esperanzas. Roberto queriendo huir de la madre y de su casa; Rosa huyendo de la realidad. Y la salida para uno es el suicidio y para la otra, la locura. Roberto —Bobby— y Rosa, ¿acaso otros animalitos como Gilda? Ellos, madre e hijo, ¿también detenidos en el tiempo como la perra? El peso del pasado, la culpa y un concurso de belleza que anclan a Rosa y no la dejan cambiar. El hijo, añorando a un padre perdido y a un hermano protector e idealizando un momento en una playa. ¿Otra belleza perdida al igual que el concurso de la madre? Lo que está claro es que el presente es insoportable para estos dos seres raros y débiles en busca de afectos perdidos y que piden ayuda, cada cual a su manera, pero no saben cómo hacerlo.

El tema de la incomunicación —aparte de en *Los raros*— lo veo más claro en *Día libre*. También está en *Rumor de mar*. En *Apenas ayer* aparecen los dos temas, la incomunicación y los problemas en las relaciones familiares. Una familia uruguaya separada, fracturada por la dictadura y donde cada uno de ellos —ya sea viviendo en el exterior o en el país— sienten, como dice Pablo Neruda en uno de sus versos: “Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos”.

— *Nos interesa, especialmente, detenernos en el tema de los sueños en la obra Los raros. En el cuadro primero tú presentas, simultáneamente, el sueño de Roberto y el sueño de Rosa. ¿Consideras que esta obra tiene características surrealistas? Y si fuera así, ¿por qué? ¿En qué medida se puede establecer una relación entre el sueño de Roberto y la pintura, especialmente, la de Marc Chagall? ¿Y la pintura de Dalí?*

— Los sueños y el surrealismo no son nuevos en mi dramaturgia. Si nos remontamos a 1965 vamos a encontrar en la obra *En otro y último verano* (luego *¿Conoce usted al doctor Freud?*, y finalmente en ocasión de su estreno, *Los soles amargos*) esos recursos. Todo el segundo acto, salvo el desenlace, es un largo sueño de Paula, la protagonista, donde se dan datos de su personalidad y se justifica su acción final: matar al hombre. Ya desde las acotaciones se instala el surrealismo. Se pide que aparezcan árboles, rompiendo lógica y

realismo del acto primero totalmente naturalista, y en varios momentos se ve a Paula comiendo carne en descomposición. Esas dos imágenes —la de los árboles muy presente en los impresionistas, variando colores y no usando solo el verde, hasta los árboles de las pinturas surrealistas de un Chagall o de Dalí y la imagen de la mujer comiendo carne en descomposición— nos remite directamente al cine de Luis Buñuel y a su *L'age d'or* o a *El perro andaluz*, donde hay imágenes de un burro muerto sobre un piano, ojos cortados por navajas, hormigas que salen de la palma de una mano abierta, carnes que se pudren.

Como dato se puede agregar que el tema de *En otro y último verano* surgió de la sección de una revista argentina llamada *Idilio*, la “Carta de los lectores”, donde una mujer contaba que soñaba que comía carne en descomposición y hacía varias preguntas. Durante años este dramaturgo guardó el recorte de esa carta; recorte que seguramente se perdió en alguna mudanza o entre otros papeles.

Creo que también pueden considerarse surrealistas los monólogos interiores de Alicia en *Rifar el corazón* donde se mezcla realidad, sueño, verdades y mentiras, y aparecen imágenes tales como esa mancha de sangre, casi negra, que avanza sobre un piso inmaculadamente blanco. El último cuadro de *Rifar el corazón* donde el monólogo interior de Alicia “dialoga” con los parlamentos de su tía Silvana, podría considerarse, desde el punto de vista de la escritura, como surrealista; porque realista no es.

En los sueños de *Los raros* no hay subterfugios. Son surrealistas. El de Roberto donde él vuela con esa cama que puede pasar por entre los barrotes estrechos de la ventana y remontarse al cielo de Montevideo. Es una imagen típica de los cuadros de Marc Chagall, donde novios, caballos, vacas, ángeles, vuelan en cielos azules, rosas y violetas. Yo creo que el sueño de Roberto tiene la paleta de un Chagall. Es un sueño agradable; es el viaje de Roberto en busca del padre perdido y tiene un final feliz; la misma sensación que dan los cuadros de Chagall. Se dijo que sus cuadros tienen “humor y fantasía que encuentran resonancia en el subconsciente”. En cambio, el sueño de Rosa lo veo, lo siento, en blanco y negro. En contrapunto al sueño de su hijo, el de Rosa es dramático, angustioso; va y viene en el sueño, no fluye hacia adelante como el de Roberto. El sentimiento de la culpa, de lo oscuro, está omnipresente. Si en el sueño de Roberto hablábamos de la pintura de Chagall, en el sueño de Rosa podemos hablar de otro lenguaje: el cinematográfico. En la película de Alfred Hitchcock *Cuéntame tu vida* hay una secuencia de sueño diseñada por Salvador Dalí. Allí hay varias imágenes que podrían ser intercambiables con el sueño de Rosa: los enormes ojos que miran al espectador, ojos que son rasgados por una tijera (¿un adelanto de las tijeras de *Ave*

*Mater?*); la sensual y joven mujer que se acerca a una mesa y besa a un hombre; el hombre que cae al vacío y el otro, sin cara, que deja caer una rueda deforme; la del casino donde la protagonista apuesta a las cartas con un personaje que se sabe que está muerto.

Hay en *Los raros* una secuencia planteada por Roberto que, por sus características, puede ser un sueño o una alucinación. Tiene todos los elementos oníricos de un sueño y hasta lo que se reprime en la realidad. Hay “una playa larga, oscura, silenciosa, sin gente, ni luna”; hay tres cuerpos masculinos desnudos que se rozan y se abrazan; hay cantos que rompen el silencio y hacen hasta que “la playa cante”.

En el final de *Los raros* se retoma el surrealismo en ese contrapunto que se establece entre el joven que agoniza con la madre frente al televisor escapando de la realidad y hundiéndose fatalmente en la locura. También está el sueño y la vigilia, desde la acotación inicial, que pide un panorama de nylon que permita ver las figuras deformadas y sonidos de maullidos, ladridos y rugidos. ¿Figuras deformadas y rugidos como sacados de un sueño? Queda más claro cuando se pide un “aullido fuerte de perro”, aullido que marca el fin de los sueños de Roberto y de Rosa y que marca la vuelta repetida a la rutina diaria de los dos. También habría que señalar, que en la vigilia aparece latente la violencia que ejerce Rosa sobre su hijo y que anticipa un final. Comentarios de Rosa: “Ese perro..., que no me dejó dormir en toda la noche. Esta noche quiero dormir tranquila, así que dale doble ración de calmantes”.

Haciendo un punto y aparte podríamos señalar la confesa influencia del cine que en su obra y vida tiene este autor. Desde aquellos viejos melodramas argentinos o mejicanos que vio en los cines del Cerro, hasta las películas de humor de Niní Marshall o Luis Sandrini. Más adelante, las películas de Hitchcock produjeron un gran impacto en el joven que vio más de una vez *La soga* y *Vértigo*. Hitchcock aparece en mi obra en el prefacio que toma un pasaje de la novela de Patricia Highsmith, *Extraños en un tren*. Está también, en clave de humor, en *Dos en la carretera*, donde una Charo barrial se convierte en mujer ideal y en una obsesión sexual para un atribulado viudo mayor. Y está en el suspenso y en el clima de *Los raros* y en *Lucas o El contrato*. También en *Los raros* aparecen animales disecados como los que tiene Norma Bates en su motel, en *Psicosis*. En las dos, obra y película, los ojos de los animales hechos con cuentas de vidrios reflejan el horror, el dolor y la locura de los protagonistas.

— *Ese sueño en el que Roberto vuela en su cama por diferentes países y se encuentra con su padre ¿puede simbolizar su deseo de liberación con respecto a su madre? ¿Crees que hay en el personaje un deseo de evadirse de la realidad, especialmente del poder asfixiante y manipulador de Rosa?*

— Hay un deseo de evadirse de la realidad no solo en Roberto; es un deseo de todos los personajes de la obra. Tal vez este deseo sea el motor secreto y escondido que hay en *Los raros*. Roberto quiere irse del país y encontrarse en Buenos Aires con su hermano Leo. Roberto quiere irse de su barrio donde sabe que tanto él como su madre tienen el mote de “los raros”. Tampoco se siente seguro en la calle y habla de episodios de violencia que vio. Roberto se quiere ir de su casa donde no tiene un espacio propio, para él solo; se sabe espiado por su madre, tanto en el dormitorio como en el baño, y hasta en su lugar de trabajo. Quiere alejarse de Rosa que lo asfixia y sobreprotege hasta la exasperación y que lo turba con un cariño que se parece más al de una mujer que al de una madre. Esa mujer que lo ha puesto en ridículo apareciendo en exámenes y que en la casa lo persigue con gestos y palabras obscenas, ya sea con palabras violentas hacia él o con repetidos y largos discursos que no le interesan.

Rosa también quiere evadirse de la realidad actual. Ya no es la muchacha lozana y bella. El último embarazo la ha ajado. Y se refugia o evade contemplando sus trofeos de Miss y sus libros de fotos y recortes, y hasta sostiene que tiene títulos de nobleza. Antes, cuando joven, también buscó evadirse de un barrio carenciado a través de un matrimonio que le pudiera cambiar el estatus de vida. Rosa, hasta en una buscada relación sexual con su marido, se evade, imaginando que el que la posee es Sandro.

Las cartas también funcionan como un vehículo de evasión. Para Roberto, leyéndolas y alentando sueños. En Rosa es más perversa la evasión. En ella hay una manipulación secreta, pero, a su vez, la escritura de las cartas le permite una forma de “creación”, de evasión, ¿por qué no?, una posibilidad de inventar hechos y de vivir una vida que no es la de ella. Tanto Roberto como Rosa, también se evaden en los sueños, que presumimos son recurrentes. También los dos hacen su última evasión de la realidad, suicidándose uno y perdiendo la razón, la otra.

Leo, el hijo mayor, pudo evadirse de esa casa realmente. Es interesante que él sea el que le explica a Roberto la visión de sus padres manteniendo relaciones sexuales. Los ha visto cuando se levanta descalzo de su cama, una especie de sonambulismo, que es un episodio frecuente en el niño Leo. Acá agregamos, al sueño y a la vigilia, el sonambulismo. ¿Fue un sueño de Leo o no? ¿Su madre reaccionó tal como él se lo dijo a Roberto o no?

La madre de Rosa también quiere evadirse de su destino de modista de barrio pobre y alienta a su hija a presentarse en un concurso de belleza y la apoya en su relación con el hombre rico y de doble apellido. A través de su hija participa, ella también, en el concurso de belleza, que es una forma de evasión para las dos. La madre repite respuestas del concurso y

canta con la hija *Capullito de alelí*. El viaje a Buenos Aires es una evasión real para madre e hija que encuentran un mundo de luces y fama, totalmente diferente al barrio donde viven. Ese viaje es hasta sensorial, por la presencia sensual de Sandro: objeto sexual por excelencia tanto para Rosa como para su madre y todas las demás espectadoras.

Martínez Salvo, el marido, busca evadirse de su matrimonio en busca de mujeres jóvenes, ya que Rosa, al perder su virginidad —“rota la porcelana”—, ya no tiene más interés para él.

— *En relación al sueño de Rosa, en el cuadro primero vimos que podemos establecer alguna conexión con la secuencia del sueño en la película Cuéntame tu vida de Hitchcock. Ahora bien, ¿acaso el cine de Buñuel, con la preponderancia de lo onírico, no ejerce también influencia en tu obra?*

— Me gusta decir que hay influencias de Luis Buñuel en mi dramaturgia. El Buñuel surrealista de *El perro andaluz*; el Buñuel de la etapa mejicana con sus melodramas y cine, supuestamente menor, como *Subida al cielo* y ese que supo adaptar *Cumbres borrascosas* en su *Abismos de pasión*; y el mismo que llevó a cimas impensadas la sutileza en *El ángel exterminador*. El Buñuel ya sordo y de regreso a España, con *Viridiana*.

Buñuel está presente en *Los raros* con esa carga surrealista que tiene el texto, con el humor negro y con la manera cruel de mirar y retratar a los personajes. Buñuel está presente, seguramente, en *Pagar el pato*, en esa reivindicación social final que realiza Roma y en la corte de milagros, sacada casi de *Los olvidados*, que forman los mendigos que regentea Omar. Buñuel está presente en *Ave Mater*, en la crítica a la religión mal usada en los ritos aludidos, llámense: comunión, milagros falsos y verdaderos, perversión de curas; en la madre con su abuso de poder; en la inocencia perdida de Marta María; y en todo el cínico monólogo de Luis.

Como dato curioso se puede agregar, que cuando presenté *Ave Mater* en el concurso teatral del Ministerio de Educación y Cultura, usé como seudónimo “Veridiana”, película emblemática de don Luis, y donde el único personaje masculino que aparece en la obra lleva, como homenaje, su nombre de pila.

— *Nos parece que el sueño de Rosa sufre variaciones, a lo largo de la obra, que nos hacen reflexionar sobre la ambigüedad de los hechos, ocurridos o no; ambigüedad que quizás tú, como escritor, planteas en forma deliberada o en forma inconsciente.*

*En este sentido, creemos que pueden surgir varias interrogantes en el lector y el espectador, como por ejemplo: ¿Realmente Rosa asesinó a su marido cuando lo encontró con su amante en el balcón? ¿Cómo se explica esa imprecisión en el número del piso? ¿O es tal*

*vez un sueño a través del cual Rosa expresa su deseo reprimido de haberlo asesinado? ¿Abandonó realmente el veterinario Martínez Salvo a su familia, yéndose con su amante en forma misteriosa? ¿Cuál es tu reflexión como escritor?*

— El sueño de Rosa es buscadamente ambiguo. Es ambiguo a propósito. Nada más rico, más teatral, que lo gris, no lo blanco o lo negro, el dejar dudas en cada espectador o lector; dudas que cada uno cerrará a su modo. También habrá contribuido, seguramente en la ambigüedad, el proceso de escritura, ese no trabajar solo, como casi siempre lo hace el autor. Aquí se improvisó. Hubo dos actores que aportaron sus puntos de vista, sus opiniones, sus vivencias, entonces eso hizo que los hechos contados en la obra tuvieran tres miradas distintas: la de Rosa (actriz y persona), la de Roberto (actor y persona) y la de Dino (autor y persona). Para un autor es un festín escribir sueños en forma de monólogos. La libertad onírica, las asociaciones que hace el que sueña, se tiene que expresar con palabras, con ritmos, con imágenes que se repiten, con hechos que se muestran o se ocultan. Por ahí va la explicación sobre los distintos números de piso que nombra Rosa. Si el sueño de Rosa fuera un monólogo realista, ella no dudaría del número de piso, en cambio, en un sueño, sí. Está el inconsciente que quiere negar el hecho, disfrazarlo, decirlo de otra manera.

Rosa, tal vez deseó la muerte de su marido en otros sueños que no se plantean en la obra y lo asesinó una, dos, tres, miles de veces, en uno, dos, tres, miles de sueños. Rosa tiene su verdad sobre la desaparición de Martínez Salvo, pero no lo dice nunca. Leo, el hijo mayor, también tiene su versión sobre lo sucedido, y así se lo explica a su hermano. Roberto es el que no sabe qué verdad creer, a quién creerle. ¿Y si Martínez Salvo no hubiera sido asesinado por Rosa? ¿Si simplemente se hubiera ido, abandonando esposa e hijos? ¿Y si Rosa viviera ese abandono como una culpa y asumiera por eso que lo asesinó? Preguntas que el autor no sabe, no puede, ni quiere contestar. El que realmente y definitivamente tiene que armar la historia es el público o el lector. Para ellos es el desafío.

Si seguimos relacionando el cine y *Los raros*, bastaría con alterar dos o tres parlamentos de Roberto hacia el final y plantear toda la obra como un *flashback* del personaje. Casi, casi como lo hace Gregory Peck en *Cuéntame tu vida* y como lo han hecho miles de películas del cine mundial.

— *Muchas gracias por recibirme.*

## ENTREVISTA A FERNANDO BAIER<sup>6</sup>

— *Este trabajo de investigación está destinado, especialmente, a profesores de Literatura y a estudiantes de Educación Secundaria y de Formación Docente. Teniendo en cuenta esta información: ¿cómo describirías a Dino Armas como dramaturgo?*

— Lo que más me atrae de la dramaturgia de Dino es que aborda conflictos en los que cualquier individuo puede llegar a reconocerse, y esto nunca es una tarea sencilla. Siempre hay algún rasgo, algún personaje, alguna situación en la que todos podrían llegar a mirarse como en un espejo. Creo que es una de las características más atractivas al momento de la lectura. Por otro lado, las historias están contadas de manera tal que van atrapándonos de a poco y envuelven al lector para no dejarlo escapar. Estas habilidades aproximan a Dino a una especie de universalización de los temas que va abordando.

— *Desde tu rol de actor y de director de teatro, ¿cuál es tu opinión con respecto a su dramaturgia en general?*

— Creo que más o menos lo he respondido en la pregunta anterior y puedo agregar que siento una empatía especial por todo el material que Dino me hace llegar. Es imposible no generar universos a partir de la lectura de sus textos. Uno no puede dejar de crear otros universos mientras avanza en las páginas.

— *En este trabajo me estoy dedicando, particularmente, al análisis literario de las obras Los raros y Rifar el corazón. Tú dirigiste la puesta en escena de Los raros, en el 2009, con el Grupo Tres Picos. Me gustaría saber por qué elegiste esta obra. ¿Cuál es tu visión en relación a los temas y a la relación que se establece entre los personajes?*

— *Los Raros* fue mi primer trabajo como director y mi último trabajo dentro del marco del Grupo Tres Picos; lo siento como un punto de inflexión dentro de mi carrera; un trabajo que me marcó en todos los sentidos y definió mi rumbo en cuanto a ética de trabajo. Me ayudó a finalizar una etapa y dar comienzo a otra. Una experiencia sumamente fructífera y gratificante. A decir verdad, la idea de dirigir *Los Raros* surgió por pedido expreso de la que entonces era directora del grupo y yo me embarqué en el desafío, con todas las ansias de expresar lo que la lectura del texto me había generado.

En relación a los temas, creo que la sensación de ahogo, la antropofagia y la incomunicación fueron los tres motores de búsqueda al momento de encarar la puesta. Tengo

---

<sup>6</sup> Entrevista realizada por la Prof. Lourdes Martínez Puig, el 15 de enero de 2015. Fernando Baier es actor y director de teatro y vive en Buenos Aires. Dirigió la puesta en escena de la obra *Los raros*.

que confesar que en algún momento fantaseé con la idea de que el personaje de Rosa fuera interpretada por un actor hombre; es una idea que no abandono y en un futuro me gustaría poder llevarla a la práctica. Pude llevar a cabo lo que me proponía, transmitir la sensación de ahogo y de fagocitación. Rosa pasa toda una vida anteponiendo las necesidades propias por sobre las de su hijo y haciéndolo cargo de todo aquello a lo que ella no se atrevía. Un vínculo en el que la comunicación era nula, no existía una mínima posibilidad de escuchar al otro.

— *Me parece que el tema de la incomunicación en ese vínculo entre madre e hijo es fundamental en la obra. ¿Cómo lo trabajaste en la representación, para que el público lo sintiera y lo entendiera?*

— Estoy completamente de acuerdo y debo agregar que, en la era de la tecnología, esta incomunicación es el tema más actual de todos los temas de los que se puedan hablar. Para que esta característica se tradujera en un hecho del que el público tomara cuenta desde el principio, y apoyado en la generosa autorización de Dino, dispuse a los actores a monologar durante el ingreso del público; extraje dos bellos monólogos del texto y los ubiqué al inicio de la obra. Esto, junto a la disposición espacial, ayudaba a dar cuenta de la incomunicación permanente entre estos dos seres. La puesta constaba de una especie de laberinto en el que se definían cuatro espacios autónomos y una serie de caminos por los que los personajes se desplazaban. En muy pocas ocasiones los personajes compartían un mismo sector, dialogaban a la distancia y sin mantener contacto visual. Creo que fue una decisión acertada, ya que logré que los pocos momentos en los que los personajes compartían el mismo sector, la situación dramática adquiriera suma importancia y el suspenso se apoderara de todo.

— *La obra dramática comienza con los sueños de Roberto y de Rosa en el cuadro primero. Pienso que son momentos surrealistas dentro de la obra; los límites entre la realidad y la irrealidad se vuelven muy borrosos en ese clima onírico que el dramaturgo crea. ¿Cómo lo resolviste en la puesta en escena? El dramaturgo juega con la ambigüedad, especialmente en el sueño de Rosa; me refiero al posible asesinato de su marido; en este sentido, ¿cuál es tu reflexión?*

— En mi versión la obra comenzaba de otra manera, pero llegado el momento al que haces referencia, los personajes se sentaban de espalda, en dos sillas. El lugar del desayuno no era más que esas dos sillas y ellos dialogaban sin dialogar. “Dialogaban monologando” si se me permite el oxímoron. Yo interpreto ese instante como si Rosa y Bobby estuvieran en dos niveles de realidad distintos, en el que alternan el pensamiento y el diálogo con el otro, sin solución de continuidad, de la misma manera en que funciona el pensamiento. Es uno de los

momentos más dramáticos y que más definen los comportamientos de los personajes. Esto es algo en lo que Dino se destaca como pocos.

Yo prefiero no aferrarme a la idea del asesinato, adhiero a otra idea. Creo que quizás es más esperanzador hablar de un abandono y de la negación que ello genera en los personajes. ¿Después? Las cartas, el hermano, el joven que recuerda lo que le contaron, también denotarán la idea de que todos niegan y se crean una realidad que les haga posible continuar viviendo con un poco menos de dolor. Enfrentar la realidad es una opción que estos dos personajes no podían permitirse asumir.

— *Hay un momento, de gran tensión dramática, que genera gran expectativa y suspenso en los lectores/espectadores. Me refiero al enfrentamiento entre Rosa y Roberto en el cuadro segundo, en el cual, el hijo pone el bisturí en el cuello de su madre y la tensión va in crescendo. ¿Qué nos podrías decir con respecto a este momento?*

— La violencia que genera esta situación fue creada por la labor actoral y de dirección. Decidí no volver explícita la amenaza. Los personajes estaban en el mismo sector pero en distintos niveles. No se tocaban. La descripción y la utilización del bisturí fueron actuadas magistralmente por Alejandro Ulises Giménez, que es quién interpretó a Bobby, y desplegó todas sus habilidades para practicar ese “desollamiento”. El bisturí era imaginario. En ese momento, Bobby comenzaba a matar a su madre para poder llegar a emanciparse.

— *Creo que los personajes buscan, desesperadamente, una salida para evadirse de la realidad, de ese presente asfixiante que los agobia; sin embargo, lo curioso es que, pese a la problemática en el vínculo familiar, pese a que Roberto desea huir de su madre, ambos personajes, paradójicamente, se necesitan. En el desenlace de la obra, Roberto encuentra la salida en el suicidio y Rosa en la locura, reviviendo ese pasado glorioso de los concursos de belleza. ¿Cómo resolviste ese desenlace en la puesta en escena? ¿Realizaste algunos cambios?*

— Estoy de acuerdo con casi todo: con la desesperación, la evasión, la sensación de asfixia, la ambigüedad de necesitar al otro que me ahoga; pero no encontré, en el suicidio de Bobby y en la locura de Rosa, el desenlace. Quizás haya sido la ausencia física de Bobby, aquello que Rosa interpretó como la muerte de su hijo. Paradójicamente el único momento de la obra en que el actor comienza a hablar y a moverse de modo más naturalista es en este instante. El desenlace le otorgaba a Bobby la posibilidad de volar, poder cortar el cordón que lo unía a su madre y huir. Rosa quedaba sola, llorando y recordando aquel concurso de belleza. Un apagón. Un sonido fuerte análogo a un disparo.

Siempre preferí pensar que era Rosa la que intentaba suicidarse pero que quedaba confinada a vivir la misma vida que venía viviendo, la que se veía imposibilitada de desprenderse de aquel abandono y evolucionar. En ese “permanecer en el mismo lugar” es que visualizo la muerte. Para mí, el equilibrio total es la muerte. En ese sentido, Rosa moría al elegir permanecer donde siempre había estado.

— *Por último, ¿qué recuerdas con respecto a tu experiencia como director en relación a los actores, a la escenografía y al público?*

— Como te contaba anteriormente, mi experiencia fue muy gratificante y recordar todo esto ahora, tantos años después, resulta sanador. La relación con los actores siempre es enriquecedora, creo que se trata de tener la habilidad de utilizar más, y de mejor manera, todas aquellas características y condiciones únicas de cada intérprete; poder destacar aquello, que ningún otro tiene la posibilidad de evidenciar y poner en primer plano. Recuerdo especialmente el trabajo que hicimos con Alejandro, él tenía una habilidad increíble para la comedia del arte y nos propusimos todo lo contrario en la búsqueda de este particular Bobby; creo que esto nos llevó a arribar a grandes y mejores resultados.

La escena despojada, dos sillas, una valija, dos escaleras. Decidí disponer al público rodeando los cuatro sectores, de manera que operaran como “paredes de espectadores”. De ese modo, el observador formaba parte de la escenografía y estaba dentro de la escena. El público, de esta manera, se transformaba en la pared divisoria que separaba a los actores y, al mismo tiempo, la escena transcurría adelante y atrás. Es así como el público se sentía atravesado y envuelto por la obra. Debo agradecer infinitamente la generosidad y la confianza que Dino ha depositado siempre en mí.

— *Muchas gracias por tu tiempo.*

## ENTREVISTA A SOLEDAD GILMET<sup>7</sup>

— *En el año 2003, tú participaste como actriz en la puesta en escena de la obra Rifar el corazón de Dino Armas, dirigida por Gloria Levy. ¿Qué motivos te impulsaron a aceptar trabajar en esa obra?*

— El proyecto en sí mismo. La obra de Dino me pareció excelente y el personaje de Alicia un reto maravilloso para cualquier actriz. Y encima trabajaría, por primera vez en el teatro, con mi madre. Poco más se puede pedir para simplemente decir: sí.

— *¿Cuáles son, según tu opinión, los temas y los aspectos fundamentales de este texto dramático?*

— Los vínculos. Los secretos. El amor.

— *Como actriz interpretaste el personaje de Alicia junto a las actrices Susana Castro y Mary Da Cuña, que interpretaron a Marta y a Silvana respectivamente. ¿Cómo te sentiste desempeñando el personaje de Alicia? ¿Cómo lo viviste? ¿Qué características del personaje te gustaría destacar?*

— Susana Castro y Mary Da Cuña son dos actrices increíbles, de “raza”, como se suele decir. El reto máximo fue estar al lado de ellas en un escenario y simplemente escuchar y estar atenta. Es de las mejores experiencias que he tenido sobre un escenario.

Trabajar el personaje de Alicia fue precioso. Trabajar desde la soledad y el silencio. Alicia no se relaciona directamente con ninguna de las dos y a la vez se relaciona con ambas todo el tiempo. Eso era lo más complicado, el triángulo que se generaba entre las tres. Ese vínculo mal resuelto. Esa familia rota por los secretos. Por cosas no habladas... por no hablar. Alicia es todo lo no dicho en esta familia. Alicia debe ser de los personajes más lindos que me ha tocado interpretar.

— *Consideramos que este personaje, caracterizado por su enfermedad, es clave dentro de la obra. Durante el transcurso de la puesta en escena se convierte en un mudo testigo de los diálogos que desarrollan su madre y su tía. Sin embargo, creemos que los monólogos interiores de Alicia son fundamentales para comprender las historias de vida de los tres personajes, así como también, la incomunicación y los problemas en los vínculos familiares*

---

<sup>7</sup> Esta entrevista fue realizada por la Prof. Lourdes Martínez Puig, el 23 de febrero de 2015. Soledad Gilmet es actriz e interpretó el personaje de Alicia en la puesta en escena de *Rifar el corazón* en el año 2003. Actualmente, vive en España.

*que aquejan a las dos hermanas, Marta y Silvana. ¿Qué nos podrías decir acerca de cada uno de estos monólogos interiores?*

— Los monólogos de Alicia son la clave, para mí, de la obra. Todo lo “no dicho” entre esas hermanas, durante ese día que se juntan a comer, es lo que Alicia va contando a través de los monólogos. Esa triangularidad que se forma todo el tiempo entre los personajes. Todo cobra un poquito más de sentido en esos monólogos y el público puede construir una imagen de esa familia.

— *¿De qué forma los presentaste para poder comunicar al público los sentimientos y las emociones que surgen al evocar la figura de Ruben?*

— Desde la verdad de Alicia. Intentando ser honesta con el texto, con lo que este evoca.

— *Esta versión de la obra tiene la particularidad de que Alicia es hija de Marta en la ficción y Soledad es, también, la hija de Susana Castro en la vida real.*

— Es verdad.

— *En este sentido, ¿cómo describirías la relación entre Alicia y Marta? ¿Qué aspectos de este personaje destacarías?*

— La relación entre Marta y Alicia está marcada por la incomunicación. Creo que Marta quiere profundamente a su hija, pero está llena de una serie de convencionalismos que hacen que no haya podido tener una relación más abierta con ella. Y por esto, nace el conflicto al enterarse de esa relación clandestina con su primo. Todo nace de la falta de comunicación. Marta quiere borrar todo lo que pasó, pero la situación con Alicia se lo recuerda constantemente, así que ella convive con la negación y la evidencia todo el tiempo. Con esa verborragia, con esa energía... ¡Marta es un personaje increíble! ¡Lo tiene todo!

— *¿Cómo describirías tu relación con tu tía Silvana en la obra?*

— De amor. De culpa. De no haber tenido valor para enfrentarse a todo este conflicto. Ella podría haberse enfrentado a su hermana y decidió no hacerlo.

— *En el cuarto cuadro, La cena, Silvana habla mucho ante el silencio de Marta, y Alicia interviene con sus parlamentos que reflejan el fluir de su pensamiento, aunque ni su madre ni su tía puedan escucharla (solo la escucha el público). En uno de esos parlamentos, Alicia expresa:*

*Para no escucharte, tía, va a apretar las manos hasta convertirlas en puños, como cuando supo que me acostaba con mi primo... Y cuando vos te vayas, tía, va a romper, va a pegar, va a sacudir para tratar —de nuevo— de sacarme la vida que tenía..., hasta dejarme —otra vez— envuelta en sangre. Una sangre tan oscura y*

*espesa, tía. Una sangre casi negra que se abría y corría por el piso blanco de mi cuarto. Un piso blanco como la nieve. ¿No sentís su aliento, tía? ¿No lo sentís, tía Silvana?*

*Desde tu rol de actriz, ¿qué construcción hiciste del personaje Alicia en relación al tema del aborto? ¿Cómo interpretaste este fragmento del parlamento? Te lo preguntamos porque nos parece que estas palabras de Alicia quedan envueltas en la ambigüedad.*

— Los monólogos son evocadores. No terminan de aclarar el panorama. Los monólogos de Alicia levantan imágenes. Es lo maravilloso de esos monólogos, que no explican, sugieren. El hecho de que Alicia abortara luego de la paliza que le dio su madre, no es tan terrible como que quedara encerrada en sí misma para siempre. Es decir, todo es terrible. Pero lo más terrible es que hay personas que para negar la realidad, agreden. Niegan con la violencia. Eso es lo terrible. En lugar de hablar, de comunicarse, recurren a la violencia. Todo lo demás es consecuencia de esta violencia. Como actriz, no veo la necesidad, o no la tuve en ese momento, de subrayar el tema del aborto en sí mismo. Lo más terrible que le pasó a Alicia es perder el amor de su vida y su vida misma.

— *Por último, sabemos que han pasado casi doce años de la representación de aquella versión de Rifar el corazón. Desde la distancia, ¿cuáles son aquellos momentos y aquellas vivencias que recuerdas más?*

— ¡Han pasado casi doce años! ¡Esta entrevista ha sido un recuerdo en sí mismo! Y ¡me encanta!, haber sido la actriz que estrenó este personaje, ¡Alicia va a ser de los honores más grandes de toda mi carrera! ¡Estar en el escenario con mi madre y Mary Da Cuña, con lo grandes que son! Los viajes..., los distintos públicos y escenarios donde hicimos la obra... ¡Que Gloria Levy me convocara! Haber sido parte de *Rifar el corazón*..., eso. Eso es la mejor vivencia.

— *Teniendo en cuenta que es posible que los alumnos de Secundaria o de Formación Docente (profesorados de Literatura y de Idioma Español) en Uruguay —en el marco de este trabajo de investigación— analicen la obra Rifar el corazón y, especialmente, los monólogos interiores de Alicia en la clase de Literatura, ¿qué mensaje final te gustaría dejarles con respecto al personaje de Alicia para que lo comprendan más?*

— Me gustaría que entendieran que soy una actriz. No analizo el texto literariamente. Lo “analizo” desde lo que me sugiere y me hace sentir, vibrar..., emocionar. No como un texto literario. Yo fui Alicia durante un tiempo. Los monólogos de Alicia son de los momentos más bellos que recuerdo sobre un escenario. El monólogo de la nieve me generaba cosas que no

puedo expresar en palabras. No creo que Alicia necesite más que sus monólogos para ser comprendida.

— *Muchas gracias por tu tiempo.*

— Muchas gracias a ti, por esta entrevista. Por hacerme revivir toda aquella experiencia.

## **ANEXO 3: VIDEOS**

## LOS VIDEOS COMO RECURSOS DIDÁCTICOS

Consideramos importante señalar que este trabajo está acompañado por cinco videos organizados de la siguiente manera:

### **Video 1: Vida y obra del dramaturgo uruguayo Dino Armas**

Es un video elaborado en base a la búsqueda, localización, organización y selección de información y fotos —en su gran mayoría inéditas— que abarcan distintos períodos de la vida del escritor, desde su niñez hasta la actualidad. Se incluye también, una lista de algunas de las obras escritas por el dramaturgo y otra lista que abarca algunos premios y menciones obtenidos. Consideramos que, de este modo, se puede abarcar en forma global su producción literaria a través de una rápida mirada. Sin embargo, se aclara, que se posee una información más detallada y más completa en relación a estos aspectos.

La música que acompaña este primer video no fue elegida al azar, debido a que es posible reconocer en las obras de Dino Armas la intertextualidad con el tango. De hecho, el autor continuamente hace indicaciones en las didascalias en relación a la música, preferentemente tangos. Por este motivo se seleccionaron para este video —que trata de la vida y de la obra de este dramaturgo uruguayo contemporáneo— varios tangos instrumentales, entre los cuales se encuentran algunos que aparecen nombrados, específicamente, en cuatro de sus obras. Nos referimos, por ejemplo, a *Qué vachaché* (1926) con música y letra de Enrique Santos Discépolo; este tango se nombra en la obra *Rifar el corazón* e incluso se citan algunos versos. *Por una cabeza* (1935) con música de Carlos Gardel y letra de Alfredo Le Pera, es el tango que se menciona, y se escucha, en la obra *Los raros*. (Recordemos que estas dos obras constituyen el objeto de estudio de este trabajo de investigación). Se seleccionaron, también, *Volver* (1935) con música de Carlos Gardel y letra de Alfredo Le Pera, porque es el tango que surge en la obra *Lucas o El contrato*, y *Sus ojos se cerraron* (1935) con música de Carlos Gardel y letra de Alfredo Le Pera, tango a partir del cual Dino Armas elige el título de la obra.

### **Video 2: Testimonios sobre la dimensión humana y la dramaturgia de Dino Armas**

Este segundo video se organiza en base a una serie de entrevistas realizadas a personas que conocen al dramaturgo, desde hace muchos años, en el ámbito teatral. Los entrevistados son los siguientes:

- ✓ Álvaro Loureiro (Montevideo): crítico teatral del semanario *Brecha*, actor, director de teatro, periodista y docente.
- ✓ Susana Castro (Montevideo): actriz.
- ✓ Graciela Balletti (Buenos Aires): actriz, directora de teatro y docente universitaria.
- ✓ Susana Mosciaro (Buenos Aires): actriz y directora de teatro.

### **Video 3: Reflexiones sobre la obra *Rifar el corazón***

El tercer video abarca una serie de entrevistas que permiten reflexionar sobre esta obra estudiada desde diferentes puntos de vista:

- ✓ desde la creación literaria (entrevista a Dino Armas)
- ✓ desde la crítica teatral (entrevista a Álvaro Loureiro)
- ✓ desde la puesta en escena y la interpretación del personaje Marta en Montevideo (entrevista a la actriz uruguaya Susana Castro)
- ✓ desde la actuación, en la interpretación del personaje Marta (entrevista a la actriz argentina Graciela Balletti).

### **Video 4: Reflexiones sobre la obra *Los raros***

El cuarto video se basa en las entrevistas realizadas al dramaturgo Dino Armas, al crítico teatral Álvaro Loureiro y a la actriz y directora de teatro argentina, Graciela Balletti, que interpretó al personaje de Rosa.

Todos los entrevistados reflexionan sobre la obra *Los raros* y brindan diferentes perspectivas que pueden considerarse complementarias.

### **Video 5: Conexiones entre las obras *Rifar el corazón* y *Los raros***

En este quinto video se plantean reflexiones acerca de los posibles puntos de contacto que podríamos observar entre estas dos obras. Las entrevistas fueron realizadas al dramaturgo Dino Armas y a Graciela Balletti, por ser la actriz que interpretó al personaje de Marta de la obra *Rifar el corazón* y el personaje Rosa de la obra *Los raros*.

## Fundamentación

Creemos que estos videos pueden ser utilizados como recursos didácticos por parte de los docentes de Literatura para motivar y lograr un acercamiento a la dramaturgia de Dino Armas. Además, se puede promover la reflexión, con los estudiantes, sobre las obras analizadas *Rifar el corazón* y *Los raros* en relación a las perspectivas y opiniones brindadas por los entrevistados.

Juan Cabero y otros (2000) destacan las diferentes posibilidades que ofrece el video como recurso didáctico cuando expresan:

En el caso del video, y debido a las posibilidades técnicas y a su facilidad de manejo, puede ser utilizado de diversas formas en la enseñanza: transmisor de información, motivador; instrumento de conocimiento por parte de los estudiantes, evaluación, medio para la formación y el perfeccionamiento del profesorado en aspectos y estrategias didácticas y metodológicas, medio de formación y perfeccionamiento de los profesores en sus contenidos del área de conocimiento. (Cabero y otros, 2000: 69)

Los autores mencionan las ventajas del video en relación a diversos aspectos, como por ejemplo el número ilimitado de veces que puede mirarse; la facilidad del manejo que permite que pueda ser utilizado de diferentes formas en la enseñanza; el uso activo que favorece la posible y fácil incorporación del video a un conjunto de materiales multimedia (2000: 52).

Por otra parte, Campuzano Ruiz (1992) plantea que “es útil ser conscientes de que el video es un medio de gran eficacia en la enseñanza a condición de que se emplee correctamente” (1992: 117). Señala la relevancia de la información diseñada en el video en relación con los contenidos programáticos a enseñar y plantea que el audiovisual debe incluir mecanismos que faciliten la comprensión y la asimilación.

Por todas las razones expuestas consideramos que estos videos diseñados y organizados para este trabajo de investigación pueden resultar útiles y eficaces como recursos didácticos, para apoyar el trabajo de aula en relación al estudio de la obra del dramaturgo y, especialmente, el análisis literario de *Rifar el corazón* y *Los raros*.

Se considera relevante también, incorporar la transcripción de tres entrevistas (que no pudieron ser filmadas) realizadas a Dino Armas, a Fernando Baier (actor y director teatral argentino) y a la actriz uruguaya Soledad Gilmet. Creemos que estas entrevistas pueden resultar útiles para aquellos docentes y alumnos que decidan trabajar las obras *Los raros* y

*Rifar el corazón* en la clase de Literatura. Se trata, en definitiva, de la mirada del dramaturgo sobre su propia creación literaria, de la opinión del director teatral que llevó a cabo la puesta en escena de la obra *Los raros* en Buenos Aires, en el año 2009 y de la actriz que interpretó el personaje de Alicia en la representación de la obra *Rifar el corazón* en Montevideo, en el año 2003.

En este sentido, pensamos que es fundamental la difusión, tanto del trabajo impreso como del material audiovisual, para que esté a disposición de todos los docentes y alumnos que puedan, eventualmente, decidir trabajar este autor y sus obras en las clases de Literatura de Educación Secundaria.



Foto 24: Corresponde a los DVD elaborados por la Prof. Lourdes Martínez Puig como recursos didácticos para trabajar la vida y obra de Dino Armas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Armas, D. (2006). *Teatro I. Rifar el corazón. ¿Y si te canto canciones de amor?* Montevideo: Ediciones Botella al mar.
- Armas, D. (2012). *Ave Mater. Se ruega no enviar coronas*. Montevideo: Estuario.
- Armas, D. (2014). “Pagar el pato”. *Serie Literatura Dramática Iberoamericana* (70). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Cabero, J. (ed.), Salinas, J., Duarte, A.M. y Domingo, J. (2000). *Nuevas tecnologías aplicadas a la educación*. Madrid: Síntesis.
- Campanella, H. (dir.<sup>a</sup>) (2008). *Convocatoria dos en el escenario: obras para dos personajes*. Montevideo. Centro Cultural de España.
- Campanella, H. (dir.<sup>a</sup>) (2009). *Convocatoria solos en el escenario II: obras para un personaje*. Montevideo: Centro Cultural de España.
- Campuzano Ruiz, A. (1992). *Tecnologías audiovisuales y Educación. Una visión desde la práctica*. Madrid: Akal.
- Cirlot, J.E. (2011). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Dalmagro, M.C. (2008). “Una práctica de investigación: recorrido metodológico de una tesis doctoral de Literatura”. *Estudios Digital. Centro de estudios avanzados. UNC* (I/Primavera). En: <http://www.revistaestudios.unc.edu.ar/articulos03/dossier/3-dalmagro.php> 3/11/2010
- Dalmaroni, M. (dir.) (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Diago, N. (2009). “Memoria, historia, teatro. A cinco siglos del gran almirante”. En Mirza, R. (ed.) *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- Dubatti, J. (s/f). *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático*. En: [www.dramaturgiauruguay.gub.uy](http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy)
- Dubatti, J. (2009). “Hacia una filosofía del teatro”. En Mirza, R. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- Fernández, T. (2008). “El teatro hispanoamericano del siglo XX”. En Barrera, T. (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*. Madrid: Cátedra (Grupo Anaya S.A.).
- García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- García Barrientos, J. L. (2009). “El teatro del futuro”. *Cuadernos de Ensayo Teatral* (4). México: Paso de Gato.

- García Barrientos, J. L. (2009). “Acotación y didascalía: un deslinde para la dramaturgia actual en español”. En Álvarez Barrientos, J., Cornago Bernal, O., Madroñal Durán, A., y Menéndez-Onrubia, C. En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García Barrientos, J. L. (2011). “Actuación y escritura (teatro y cine)”. *Cuadernos de Ensayo Teatral* (18). México: Paso de Gato.
- García Barrientos, J. L. (dir.) (2011). Análisis de la dramaturgia cubana actual. La Habana: Alarcos.
- Landó, C. (2003, 16 de octubre). “¡Que va cha che!”. *Guía del ocio*, p. 27. En: <http://dinoarmas.tripod.com>
- Legido, J. C. (1968). *El teatro uruguayo*. Montevideo: Tauro.
- Mastandrea, A. (s/f). “Posdramaticidad en el teatro”. Portal de dramaturgia uruguaya del MEC. En: [www.dramaturgiauruguay.gub.uy](http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy)
- Míguez, G. y Trigo, A. (s/f). “Índice crítico del teatro uruguayo (1808-1980)”. En: <https://kb.osu.edu/dspace/html/1811/36396/index.html>
- Mirza, R. (s/f). “Teatro y violencia en la escena contemporánea”. Portal de dramaturgia uruguaya del MEC. En: [www.dramaturgiauruguay.gub.uy](http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy)
- Mirza, R. (s/f). “Palabra y cuerpo en el doble espacio teatral”. Portal de dramaturgia uruguaya del MEC. En: [www.dramaturgiauruguay.gub.uy](http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy)
- Mirza, R. (1997). “El teatro: de la ‘refundición’ a la crisis (1937-1973)”. En Raviolo, H. y Rocca, P. (dirs.) *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea. Tomo II*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Mirza, R. (2007). *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Mirza, R. (2009). *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República.
- Pacheco, C. (2003, 11 de febrero). “Un alegato sobre la marginalidad”. *La Nación*. En: <http://dinoarmas.tripod.com>
- Pacciello, N., Espósito, L., Fleitas, A. (2006, setiembre). Entrevista en “La Commedia”. En: <http://dinoarmas.tripod.com>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pignataro J. y Carbajal, M.R. (2001). *Diccionario biográfico del teatro uruguayo. Autores teatrales y directores. Tomo I*. Montevideo: Cal y Canto.
- Pignataro J. y Carbajal, M.R. (2010). *Diccionario biográfico del teatro uruguayo. Actores y técnicos (1940/2010). Tomo II*. Montevideo: MEC, Fondo Concursable para la Cultura 2009.

- Pignataro J.y Carbajal, M.R. (2010). *Diccionario biográfico del teatro uruguayo. Actores y técnicos (1940/2010). Tomo III*. Montevideo: MEC, Fondo Concursable para la Cultura 2009.
- Rela, W. (1980). *Teatro uruguayo 1807-1979*. Montevideo: Ediciones de la Alianza.
- Rodriguez Barilari, E. (2003, 8 de mayo). “Pagar el pato: gran teatro latinoamericano”. *La Raza Newspaper*. En: <http://dinoarmas.tripod.com>
- Sosa, R. (s/f). “Dino Armas ¡al aula!”. *Revista EnlaCES*. Consejo de Educación Secundaria. En: [www.ces.edu.uy/ces/images/stories/enlaCEs/enlaCES\\_4.pdf](http://www.ces.edu.uy/ces/images/stories/enlaCEs/enlaCES_4.pdf)
- Sosa, R. (2008). “Dino Armas y su intertextualidad tanguera”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* (39). Madrid: Universidad Complutense. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/diarmas.html>

## ÍNDICE

Introducción .....	1
Planteamiento del problema de investigación .....	1
Justificación .....	1
Estado de la cuestión. Antecedentes y relevamiento bibliográfico .....	3
Marco teórico .....	9
Conceptos de teatro y drama. Diferencias entre el texto dramático y el texto espectacular... 9	
Temas y personajes dramáticos: algunos aportes teóricos .....	12
Vida y obra de Dino Armas.....	19
Recuerdos de su barrio.....	19
Influencia del Cerro en su formación .....	19
Padres del escritor.....	20
Visión de su madre .....	20
Las mascotas de Dino Armas en diferentes etapas de su vida.....	21
Presencia de los animales domésticos en sus obras dramáticas .....	21
Imagen de su abuela Mercedes .....	21
Su vinculación con el teatro.....	23
Acercamiento al teatro en la etapa de su adolescencia .....	23
Decisión de escribir .....	23
Carrera teatral como director y actor .....	24
Sus estudios .....	24
Su experiencia como maestro .....	24
Experiencias de vida durante la dictadura uruguaya .....	25
Referencias a la dictadura uruguaya en la obra <i>Apenas ayer</i> .....	26
La dimensión humana del escritor .....	26

Testimonio de Graciela Balletti .....	27
Testimonio de Álvaro Loureiro .....	27
Algunas obras representativas de la dramaturgia de Dino Armas .....	28
Algunas menciones y premios obtenidos por el dramaturgo Dino Armas .....	30
Madres e hijos en <i>Rifar el corazón</i> . Las huellas del amor y del dolor .....	32
¿Cómo surge la obra <i>Rifar el corazón</i> ?.....	32
Explicación del título de la obra .....	32
Estructura.....	33
Temas y personajes.....	33
La didascalía inicial .....	36
El desayuno. Ideas principales del primer cuadro de la obra .....	37
El almuerzo. Ideas principales del segundo cuadro.....	44
La merienda. Ideas principales del cuadro tercero .....	51
La cena. Ideas principales del cuarto cuadro .....	57
Sueños, incomunicación y muerte en <i>Los raros</i> .....	65
Caracteres generales de la obra.....	65
Explicación del título de la obra .....	66
Estructura.....	67
Temas presentes en la obra .....	67
Didascalía inicial y presentación de los sueños en el cuadro primero.....	69
El enfrentamiento entre Rosa y Roberto. Principales ideas del segundo cuadro.....	81
Cuadro tercero. Las cartas de Leo .....	91
El desenlace. Ideas principales del cuarto cuadro .....	99
Consideraciones finales.....	106
Temas recurrentes.....	106
Los personajes dramáticos.....	109

Conexiones entre las obras <i>Rifar el corazón</i> y <i>Los raros</i> .....	112
ANEXO 1: FOTOGRAFÍAS .....	117
ANEXO 2: ENTREVISTAS .....	139
Entrevista a Dino Armas .....	140
Entrevista a Fernando Baier .....	152
Entrevista a Soledad Gilmet.....	156
ANEXO 3: VIDEOS .....	160
Los videos como recursos didácticos .....	161
Video 1: Vida y obra del dramaturgo uruguayo Dino Armas .....	161
Video 2: Testimonios sobre la dimensión humana y la dramaturgia de Dino Armas .....	161
Video 3: Reflexiones sobre la obra <i>Rifar el corazón</i> .....	162
Video 4: Reflexiones sobre la obra <i>Los raros</i> .....	162
Video 5: Conexiones entre las obras <i>Rifar el corazón</i> y <i>Los raros</i> .....	162
Fundamentación.....	163
Bibliografía.....	166