

## **La configuración dramaturgica en *Viejas ilusiones* de Eduardo Rovner**

The dramaturgical setting in *Viejas ilusiones* by Eduardo Rovner

**César Wilfredo Vera Latorre**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Universidad de Lima, Lima, Perú

[cwvera@ulima.edu.pe](mailto:cwvera@ulima.edu.pe)

ORCID: 0000-0002-4413-5658

### **Resumen**

El artículo propone una aproximación a *Viejas ilusiones*, obra del dramaturgo Eduardo Rovner. Se buscará analizar las principales herramientas y estrategias dramaturgicas aplicadas en el texto: cómo se genera la tensión dramática, de qué manera opera el humor, qué criterios se aplicaron en el perfilamiento de los personajes y, en general, cómo se combinan estos y otros mecanismos en la pieza. El estudio concluye que la obra construye tensión dramática a través del uso simultáneo de tres niveles de conflicto. Asimismo, que la propuesta etaria de los personajes constituye una premisa cómica que abre un espectro de juegos y perspectivas que sostienen el humor, propician la teatralidad y estimulan la conciencia de artificio en el espectador. Se sugiere, finalmente, que uno de los aportes de Rovner consiste en haber resemantizado el género del sainete tragicómico europeo para retratar, de modo humorístico, las manías y contradicciones de la sociedad latinoamericana.

**Palabras clave:** Eduardo Rovner, comedia, personaje cómico, dramaturgia latinoamericana, conflicto dramático, dramaturgia argentina

### **Abstract**

The article proposes an approach to *Viejas ilusiones*, work of the playwright Eduardo Rovner. It will seek to analyze the main dramaturgical tools and strategies applied in the text: how dramatic tension is generated, how humor operates, what criteria are applied in character profiling and, in general, how these and other mechanisms are combined in the play. The study concludes that the play builds dramatic tension through the simultaneous use of three levels of conflict. Also, that the age proposal of the characters constitutes a comic premise that opens a spectrum of games and perspectives that sustain humor, promote theatricality and stimulate the viewer's awareness of

artifice. Finally, it is suggested that one of Rovner's contributions consists in having resemantized the genre of the European tragicomic farce to portray, in a humorous way, the manias and contradictions of Latin American society.

**Keywords:** Eduardo Rovner, comedy, comic character, Latin American playwriting, dramatic conflict, Argentine playwriting

**Fecha de envío:** 17/2/2022      **Fecha de aceptación:** 22/6/2022

## 1. Introducción

*Viejas ilusiones* es una pieza breve de dos personajes escrita en 2006 por el multifacético dramaturgo Eduardo Rovner (Argentina, 1942-2019). Rovner fue, además de escritor teatral y director de escena, ingeniero electrónico, psicólogo social y violinista.

A partir del gobierno de Raúl Alfonsín y el fin de la censura, Rovner se abocó al teatro y fue progresivamente abandonando sus otras profesiones, pero jamás el conocimiento que tenía sobre ellas. [...] La influencia de cada una de estas ramas del conocimiento y de la expresión se advierten de modo notable en su producción dramaturgica (Ventura, 2019, p. 334).

Si bien algunas de sus creaciones han sido traducidas y montadas en numerosos países (considérese, por ejemplo, el caso de la obra *Volvió una noche*), su producción dramaturgica no ha sido aún extensamente difundida en el Perú. Más allá de tal hecho, Rovner constituye un autor importante de estudiar por su capacidad de asombrar y de retratar de manera humorística las tradiciones, manías y contradicciones de la sociedad latinoamericana.

En tal sentido, el presente artículo busca profundizar en la construcción del texto *Viejas ilusiones*: ¿cómo se genera el humor en la pieza y cuál es la relación entre comicidad y tensión dramática en ella? ¿Qué recursos propios de la construcción de personajes se han empleado? ¿Cómo se engrana lo anterior con otros elementos técnicos como el uso del espacio y el tiempo? Y, finalmente, ¿cuál es, de haberlo, el aporte artístico de la obra? Estas son las interrogantes fundamentales que guiarán este estudio.

A manera de hipótesis, estimamos que *Viejas ilusiones* hace uso eficiente de recursos como la premisa o la perspectiva cómicas para retratar vicios de la realidad latinoamericana. Asimismo, que la pieza emplea una configuración particular en relación con el conflicto dramático (uso de niveles múltiples). Estas ideas serán desarrolladas a partir de los postulados de Robert McKee, Stephen Jeffreys, John Vorhaus, Patrice Pavis, Alonso Alegría, Agapito Martínez, Bertolt Brecht, Peter Brook, entre otros. Por compartir una raíz común, muchos de los conceptos utilizados en este estudio son aplicables tanto a la dramaturgia como a la escritura de guiones audiovisuales. En cuanto al término “configuración dramatúrgica”, debe considerarse que

se entiende más que la simple enumeración de recursos técnicos que se utilizan en una obra. Se trata, más bien, de su uso simultáneo y orquestado; es decir, de cómo se relacionan dichos elementos dentro de una propuesta general y qué efectos producen en el lector/espectador (Vera, 2021, p. 2).

Finalmente, expresamos nuestra convicción acerca de que el estudio y el análisis de diversos autores latinoamericanos —en particular aquellos que utilizan de manera competente e innovadora los mecanismos de escritura dramática— pueden contribuir a un mayor desarrollo y comprensión de la propia dramaturgia peruana.

## **2. Comicidad y estilo**

*Viejas ilusiones* introduce al espectador en el universo de Petra y Antonia, dos mujeres —hija y madre, respectivamente— que viven juntas tras la pérdida de la figura paterna del hogar. Petra cuida de su madre, le asiste y atiende desde hace años, hasta que un día le comunica que piensa marcharse de la casa para cumplir su sueño de ser cantante y vivir con su novio. Esta decisión no es bien recibida por Antonia, quien no oculta sus reparos al respecto: desde el temor a ser abandonada en su vejez hasta el hecho de que Juanoli, el novio de Petra, presenta antecedentes de violencia contra las mujeres. Podría pensarse, considerando tal argumento, que la obra se inserta dentro de los territorios del melodrama, aquel género ficcional que se edifica alrededor de móviles pasionales y de la exacerbación de los afectos, y que ha tenido amplia acogida en la industria audiovisual.

Gran parte del actual esquema de la televisión latinoamericana descansa sobre la ganadora fórmula comercial del melodrama. Hay en la programación telenovelas que satisfacen gustos diversos y llenan

expectativas de las distintas clases sociales. En todas se manejan y manipulan sentimientos básicos como el miedo, el entusiasmo, la lástima y la risa (Martín-Barbero, 1987, p. 1).

En efecto, considerando el argumento de la pieza de manera aislada, antes de conocer su particular *dramatis personae*, puede resultar tentador considerarla como un melodrama. Esta pretensión, no obstante, se diluye apenas en la primera página del libreto, al leer la descripción de los personajes:

ANTONIA

¿Tendrá ciento veinte años? Está en una silla de ruedas con motor que maneja con un control.

PETRA

Tiene cerca de cien años. Inclínada con una giba.

(Rovner, 2007, p. 176)

De manera subversiva, el autor propone que sus personajes tengan 100 y 120 años. Es decir, que se ubiquen en los márgenes etarios de la existencia humana. Esta determinación no es arbitraria, pues permite al lector/espectador mantener cierto nivel de referencia e identificación aun dentro del juego hiperbólico o absurdo: las personas de 100 años finalmente son parte del imaginario social. No habría causado el mismo efecto sugerir que los personajes alcanzan los 300 años o alguna otra edad de proporciones bíblicas, pues ello llevaría al espectador, con certeza, por otros senderos de la imaginación.

La propuesta etaria de los personajes, junto a todas las posibles connotaciones cómicas que se desprenden de ella, definen la vena humorística de la pieza. No en vano investigadores como Pellettieri (2004) proponen que Rovner ha recuperado y resemantizado el género del sainete tragicómico europeo, por escribir numerosos *neosainetes* dentro de su producción. Si se revisa la definición original del término, se observará que se trata de un género diseñado esencialmente para divertir al público:

El sainete es una obra corta cómica o burlesca del teatro español clásico. Sirve de intermedio (entremés) en los entreactos de las grandes obras, presenta personajes populares muy tipificados, como en la Commedia dell'Arte, y sirve para relajar y divertir al público. [...] Al presentarse con pocos medios y desarrollar a grandes rasgos un *sketch* o un cuadro animado, obliga al dramaturgo a doblar sus

efectos, acentuar los rasgos cómicos y proponer una sátira a menudo virulenta de la sociedad (Pavis 2002, p. 435).

Uno de los aportes de Rovner, entonces, consiste en haber empleado un género que se encontraba prácticamente en desuso y haberlo actualizado para hablar acerca de la realidad que él experimentó, y con la que puede identificarse buena parte de Latinoamérica. Si bien el propio Pavis sugiere que el sainete no posee ninguna pretensión intelectual, las obras de Rovner ofrecen mucho más que mera entretención: funcionan como un espejo de las manías y contradicciones sociales de su tiempo. Tal es el caso de *Viejas ilusiones*, donde las cargas familiares, la mojigatería y la violencia en sus distintas formas tienen un espacio significativo.

## 2.1 Perspectiva cómica, extrañamiento y teatralidad

Se denomina *premisa cómica* al abismo que se abre entre la realidad cómica y la realidad conocida por el espectador (Vorhaus, 2005). En la medida en que dos ancianas asumen los roles que estereotípicamente ocuparían una adolescente y su madre cuádragenaria, se genera un cortocircuito en las expectativas del público. Según el propio Vorhaus, la premisa se manifiesta en una característica esencial del personaje cómico: la perspectiva.

Cada vez que una voz, un personaje o un mundo cómico se asoman a las situaciones desde su perspectiva sesgada se abre un abismo entre las realidades. La comedia existe en esa intersección (p. 45).

En consecuencia, la perspectiva cómica funciona como un prisma o filtro a través del cual el personaje siente y se relaciona con lo que vive y observa. Por su parte, McKee (2009) señala que el personaje cómico está definido por una ceguera o manía, y que, a diferencia del personaje trágico, carece de flexibilidad para superarla. Perspectiva o ceguera se traducen, finalmente, en una percepción excéntrica o deformada de la realidad, atributo que puede ser observado en todo momento en los personajes de *Viejas ilusiones*.

PETRA

Esa es mi otra frustración. Además de querer desde siempre al Juanoli, siempre quise ser cantante y psicóloga y, por cuidarte a vos, no pude hacer ninguna de las tres cosas. Psicóloga ya no puedo ser, pero irme con el Juanoli y ser cantante, todavía sí (Rovner, p. 183).

Entonces, podría afirmarse que la perspectiva del personaje de Petra es la de una melancólica mujer de casi 100 años que ha vivido postergando sus sueños por cuidar a su madre, que ha escondido un romance por décadas, y que finalmente ha decidido irse para alcanzar sus sueños: ser cantante y vivir con su novio violento. Por su parte, la perspectiva de Antonia es la de una verborreica mujer de 120 años que hará todo lo que esté en su poder para impedir que su hija la abandone. A partir de la premisa y la perspectiva cómicas, se dispara una serie de situaciones y resemantizaciones lúdicas: tópicos como el embarazo no deseado, la realización personal, la vocación, la adaptación a la convivencia marital, la compatibilidad de caracteres, el divorcio o la plenitud sexual adquieren un nuevo y refrescado cariz.

ANTONIA

¿Y por qué se divorció?

PETRA

Incompatibilidad de caracteres.

ANTONIA

Hija, a los cien ya no hay caracteres.

(Rovner, p. 180)

Así, la perspectiva cómica es fuente constante de humor en la obra y, paralelamente, anula o merma la suspensión de la realidad que caracteriza a la catarsis y a la tragedia. Este mecanismo en contra de la suspensión de la realidad —y por tanto a favor de la consciencia de artificio— podría relacionarse con el concepto de *Verfremdungseffekt*, término propuesto por Brecht y que ha sido traducido como *alienación* o *extrañamiento*. Para Brook (2001), consiste en “una invitación a hacer un alto: la alienación corta, interrumpe, levanta y expone algo a la luz, nos obliga a mirar de nuevo” (p. 102). En tal sentido, propicia la reflexión crítica de lo observado y lo retratado.

el extrañamiento aparece como una alternativa frente al tradicional *Einführung*, que podría traducirse como “empatía” y que se relaciona con la suspensión de la realidad y la generación de sentimientos en el público. En otras palabras, Brecht no deseaba que el público experimente catarsis en sus obras, sino que, por el contrario, llegue a una reflexión política de la sociedad, a una postura crítica y reflexiva de su época (Vera, 2021, p. 7).

Si bien el origen del término *Verfremdungseffekt* corresponde a una época y contexto muy específicos, así como a una visión particularmente política del teatro, su influencia —como la del metateatro— no es menor en el teatro contemporáneo. En el caso de *Viejas ilusiones*, la evidenciación del artificio resulta útil para visibilizar ciertos aspectos tóxicos de las relaciones humanas y familiares, así como la represión y la violencia que persiste, de manera normalizada, sobre el género femenino. Debe advertirse, no obstante, que la obra presenta tanto rasgos del teatro de alienación (el que apela al extrañamiento) como del catártico (aquel que moviliza afectos y promueve la suspensión de la realidad). Ambas improntas son visibles y ocupan especial protagonismo en determinados momentos de la pieza.

Por otro lado, debe notarse que el extrañamiento es un efecto propiciado no solo a través del texto, sino también por la puesta en escena. En tal sentido, el libreto de *Viejas ilusiones* se presenta como un estimable punto de partida para hilar y desarrollar diversos recursos y mecanismos escénicos que amplíen la conciencia del artificio. Estos van desde la dirección de *casting*, la corporalidad, el estilo de actuación, la caracterización y vestuario, hasta la escenografía. Y es que la primera y más evidente consecuencia de semejante *dramatis personae* implica que conseguir actrices de la misma edad que los personajes se convierte en una tarea utópica; pero, más importante aún, se convierte en una tarea innecesaria. Por el contrario, la propuesta dramaturgica de *Viejas ilusiones* abre múltiples posibilidades de exploración al liberar a los eventuales realizadores de cualquier responsabilidad de *casting* realista. Yendo aún más lejos, puede afirmarse que la premisa cómica de *Viejas ilusiones* constituye un primer paso hacia una teatralidad potencialmente rica en más de un sentido. Precisamente, Barthes (2003) define la teatralidad como:

el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias (p. 54).

Si bien la definición barthesiana puede ser discutida o ampliada, es clara en sugerir la complejidad del hecho escénico al que finalmente aspira a convertirse todo texto dramatúrgico. Tras revisar diversos registros fotográficos, críticas, notas de prensa e incluso videograbaciones de la obra, se hace evidente que *Viejas ilusiones* ha generado a menudo montajes que explotan el potencial escénico de la obra (Fiorito, 2014), a través, por ejemplo, del estilo de actuación y la elección del género de los actores. En el Perú, la obra fue presentada en 2015 por la Compañía Teatral 3 x Rovner en el marco del 9.º Festival Internacional de Teatro de la Universidad Científica del Sur, bajo la dirección general de Gabriel Fiorito y con las actuaciones de Guillermo Tassara y Mauricio Chazarreta. En aquel montaje, además de contar con un reparto masculino, el personaje de Antonia daba ágiles volantines y aspas de molino mientras Petra le daba la espalda: este es un ejemplo de juego escénico que pudo plantearse a partir del texto, y que no figuraba originalmente en este.

### 3. Tiempo, espacio y niveles de conflicto

#### 3.1. La vida no se detiene: estructuras de tiempo y espacio

La ficción comienza retratando la cotidianidad de los personajes. Antonia y Petra discuten por la dieta de la primera, Antonia se queja porque la casa está sucia, ambas mujeres comentan la vida privada de personajes que nunca aparecen (un recurso empleado a lo largo de la pieza). Es decir, se brinda una presentación de las protagonistas y de la dinámica de su relación. No pasa mucho tiempo antes de que Antonia note que su hija lleva una maleta y de que Petra anuncie que va a marcharse; en *Viejas ilusiones* el tiempo nunca se detiene, literal ni simbólicamente. Como en una metáfora de la vida de las protagonistas —y en particular de la de Petra—, el tiempo en la pieza avanza de manera implacable, sin interrupciones, sin asomo de elipsis, analepsis u otras alteraciones del tiempo lineal. Jeffrey (2019) llama a esta característica *tiempo real*, mientras que otros autores prefieren el término *tiempo natural* (Alegría, 2014). Si se considera, además, que la obra nunca cambia de locación ficcional, sino que transcurre siempre en la vivienda de las protagonistas, entonces resulta evidente que se trata de una obra de esquema tiempo cerrado-espacio cerrado (TC-EC).

Plays in closed time and closed place are set in one location and unfold in real time. These are what I call pressure-cooker plays, because time is ticking by, you're stuck in one place and can't escape it. By the end of the play, when time has stopped ticking, you've really reached

the climax. These plays are hot plays; they are full of decisions made under pressure (Jeffreys, 2019, p. 59).

La ventaja del modelo espacio cerrado-tiempo cerrado, llamado también “olla a presión”, radica en su potencialidad para acumular tensión dramática: los personajes se encuentran inmersos cara a cara en una situación ineludible que a menudo desemboca en un potente clímax hacia el final de la historia. Es cierto que dicha acumulación de tensión brilla particularmente en obras de larga duración, pero su uso no deja de ser sintomático en *Viejas ilusiones*. Desde el título, el paso del tiempo adquiere una dimensión casi existencial en la obra: Petra no quiere postergar más sus sueños, cada minuto que transcurre es casi una afrenta a sí misma y a la vida que sueña con tener.

PETRA

¡Me acompañas bien, pero quiero ser feliz..., tener amor..., realizarme..., independizarme! (p. 187).

Mientras que, para su madre, el paso del tiempo se presenta como un valor distinto estando sola o acompañada.

ANTONIA

A la vejez viruela... ¡Y yo me voy a morir de un ataque de soledad sin que nadie acuda en mi ayuda! (p. 186).

Una de las consecuencias de la utilización de un modelo TC-EC, al no existir saltos de tiempo, es que el público solo se entera del pasado, el entorno y la relación entre los personajes a través de lo que estos dialogan en tiempo presente. Así es como el lector/espectador se entera de los sacrificios que Petra y Antonia han realizado la una por la otra por décadas, o de la existencia de personajes como Melina, Cleo, Juanoli o el añorado “Papá”, cuyo nombre provoca devoción cada vez que es mencionado.

### 3.2 Los niveles de conflicto

Autores como Martínez (2011) o Jeffreys (2019) coinciden en la existencia de tres posibles niveles de conflicto en la ficción. Así, puede hablarse de un conflicto *interno* si es que los personajes se encuentran (auto)limitados por dilemas, inseguridades, encrucijadas, culpas o cualquier otra manifestación psicológica que

les impida aproximarse a la concreción de su objetivo. De manera contraria, se denomina conflicto *interpersonal* a aquel que implica la acción de otros personajes cuyos objetivos son opuestos a los del protagonista. Una de las formas más simplificadas de este tipo de conflicto puede ser apreciada en las ficciones infantiles, donde un antagonista o “villano” hará todo lo posible por oponerse al triunfo del héroe. Finalmente, un conflicto extrapersonal supone la oposición de la sociedad —literal o simbólicamente— o incluso de la naturaleza. Ejemplos de este último nivel pueden notarse en películas como *Los juegos del hambre* (enfrentamiento contra el sistema/sociedad) o *El día después de mañana* (contra la naturaleza).

Debe resaltarse, respecto a los niveles de conflicto, dos cuestiones de vital importancia. Primero, que dichos niveles no son excluyentes, pues resulta perfectamente posible —y hasta deseable— que conflictos disímiles coexistan en una misma historia y le otorguen mayor profundidad. Segundo, que el desarrollo de conflictos es una característica transversal a todo género dramático, lo cual, evidentemente, incluye a la comedia (y en consecuencia al sainete). Precisamente, uno de los aspectos más interesantes de *Viejas ilusiones*, y que explica en parte su potencia dramática, consiste en el uso simultáneo de los tres niveles de conflicto.

Para ilustrar mejor esta última idea, es necesario recordar el concepto de acción dramática. De María (2014) recupera la definición de Stanislavski sobre la *acción* como el motor subyacente al comportamiento de los personajes; a continuación, sugiere que, al existir un protagonista, la acción de este cobrará especial importancia para la historia y los demás personajes: tal es la llamada *acción dramática*. En el texto de Rovner, la acción dramática es conducida por Petra, pues su deseo de marcharse funciona como gatillo y centro gravitatorio de la historia. A partir de la acción dramática, se genera una segunda acción contraria: Antonia reacciona presentando un arsenal de justificaciones, estrategias de dilación y distracción, victimizaciones, humillaciones, entre otros recursos, que buscan desanimar a su hija de sus pretensiones.

#### ANTONIA

Vamos... ¿No es ridículo que me dejes sola como una ostra paralítica, desahuciada y moribunda, para irte a cantar con un pegador tan operado? Además, entre el ruido de los barcos, el bullicio del mar, de las mandíbulas batientes y el olor a pescado podrido, ¿quién te va a escuchar? (p. 189).

En la superficie de la obra se aprecia, con perfecta nitidez, la existencia de un conflicto del tipo interpersonal: madre e hija poseen objetivos opuestos en la escena e intentan convencer, cada una a su manera, con sus limitaciones o manías, a su contraparte. Nótese, sin embargo, que el personaje de Petra, a diferencia de Antonia, se nos presenta dubitativo y culposo. Ella misma reconoce que ha reprimido el anhelo de independizarse por años:

ANTONIA

¿Qué vas a hacer con esa valija?

PETRA

Algo que quiero hacer desde hace mucho tiempo (p. 178).

Petra, como su nombre podría sugerir, ha vivido petrificada y postergada en cuanto a la realización de sus deseos, pues el cuidado de su demandante madre ha significado una carga inexorable y asfixiante. Pero Petra sufre, además de la desaprobación de su progenitora, un conflicto intenso consigo misma: siente culpa de abandonar a su madre en la vejez, tras tantos años de convivencia, sabiendo que no tiene esposo ni otros hijos. Adicionalmente, la tentación de su propio fracaso y la duda de sus dotes artísticas (quiere ser cantante, pero se sabe poco competente) se asoman sobre ella como una pesada sombra. Pese a la grandilocuencia de su madre y a las múltiples y excéntricas discusiones que ambas sostienen, el conflicto interno de Petra es probablemente el más importante en la obra: no hay otra cosa que la retenga más que su propia inmovilización. Por supuesto, Antonia es consciente de las tribulaciones de su hija y no tiene reparos en usarlas a su favor.

PETRA

¿Y cómo suena?

ANTONIA

Horrible. Y sin la dentadura, pareces un cadáver. ¡Te va a pegar con razón, por asquerosa, repugnante, inmunda y repulsiva! ¡Ponétela!

Por si lo anterior fuera poco —y para hablar del tercer nivel de conflicto—, la pieza dibuja poco a poco una sociedad conservadora, mojigata e hipócrita, donde las mujeres son constantemente observadas y juzgadas...

ANTONIA

¡Esa vieja morbosa! Dicen que es frígida... (p. 180).

... Y donde la existencia de hombres golpeadores es aceptada y defendida como algo ordinario, incluso por las protagonistas.

PETRA

Ella (*la exesposa de Juanoli*) no quería irse, pero...

ANTONIA

... ¿pero qué?

PETRA

Él empezó a pegarle.

ANTONIA

Eso no está bien.

PETRA

Le pegaba solo cuando ella no volvía a la noche (p. 181).

En balance, la tensión dramática en *Viejas ilusiones* se ve beneficiada por el uso simultáneo de los tres niveles posibles de conflicto: intrapersonal, interpersonal y extrapersonal. Resulta interesante señalar que comedias y tragedias operan de manera similar en este sentido: ambas exigen construir conflictos y tensión dramática; sus efectos se nutren de estos. Es en el tono y la perspectiva de los personajes, entre otras cosas, donde los géneros se diferencian.

#### 4. Otros aspectos de la construcción de personajes

Al hablar sobre el perfilamiento de los personajes, se ha destacado el impacto de la *dramatis personae* en la definición de una perspectiva cómica en ellos. No obstante, es preciso acotar que la inclusión de dos personajes extremadamente ancianos conlleva un potencial peligro: mientras más cerca del límite de una cualidad —en este caso, la vejez— se encuentran, más se difuminan las diferencias. En otras palabras, no existe tanta diferencia entre un ser humano de 100 años y otro de 120, en comparación con la que existe entre uno de 15 y otro de 35. En ambos casos existen 20 años de diferencia, pero la *distancia percibida* es mucho mayor en el segundo caso. Para romper dicho efecto, se hacía indispensable dotar a Petra y Antonia de cualidades opuestas, algo que es bastante común en las obras construidas alrededor de dúos.

La ley del “contraste efectivo” nos dice que al crear al antagonista estamos diseñando a su opuesto, el protagonista, y al revés. Esta ley consiste en diferenciar un poco más cada término de la oposición para distinguir mejor su disparidad. Se rige por la ofuscación de las oposiciones. [...] Y para que sea un buen encuentro deben ser fuerzas parejas (Martínez, 2011, p. 102).

En efecto, es posible advertir numerosos atributos opuestos en las protagonistas:

<b>Antonia</b>	<b>Petra</b>
manipuladora	ingenua
madre	hija
elocuente	limitada verbalmente
desencantada	soñadora
dominante	pasiva
represora	reprimida
impaciente	paciente

Nótese, además, que varias —por no decir todas— de estas cualidades presentan un tratamiento hiperbólico: Petra no es solamente reprimida y paciente, sino que ha vivido de tal manera por cerca de 100 años, abandonando todos sus sueños y anhelos. Antonia no es elocuente a secas, es apabullantemente verborreica, la reina de los refranes. El juego de contrastes e hipérbolos funciona de modo muy efectivo en *Viejas ilusiones* y es fuente inagotable de comicidad.

Paralelamente, la construcción de los personajes incluye manías o gags que ayudan a diferenciar a los personajes. Es el caso, por ejemplo, del uso de pleonasmos y refranes por parte de Antonia:

ANTONIA

¡Cayó el carnero en su guarida!

PETRA

No sigas con tus dichos inventados.

ANTONIA

No son inventos. Son muestras de mi imaginación, mi creatividad, mi fantasía, mi ensueño, mi utopía, mi entropía.

PETRA

¡Y dale con los sinónimos! ¿Cuándo te va a agarrar el Alzheimer?

ANTONIA

Eso es cosa de viejos. (p. 186)

Ambos recursos —el de los refranes y el de los pleonasmos— resultan un acierto, pues aportan doblemente a la historia: por un lado, permiten una caracterización particular del personaje de Antonia. Por otro, refrescan el conflicto interpersonal de la obra, pues agudizan el hartazgo de Petra respecto a su madre. En ese sentido, la relación entre los personajes es tan o más importante que su caracterización por separado. A ello se refiere Jeffreys (2019) al afirmar que “to some extent, writing successful plays is more related to writing strong relationships than writing strong characters” (p. 125).

Una parte significativa de esta relación puede hallarse en las relaciones de poder entre Antonia y Petra. Al margen de los roles de madre e hija, es innegable que la primera ejerce una evidente manipulación y represión sobre la segunda. De hecho, y de manera contraria a lo recomendado por Martínez (2011) respecto al balance de poderes, la percepción de la fuerza de los personajes no es pareja: Petra no cuenta con demasiadas herramientas verbales o psicológicas para persuadir a su madre y aparentemente tampoco posee la determinación requerida para marcharse. Más tarde, sin embargo, la balanza de poder se altera con la aparición de un control remoto universal con el que Petra manipula la silla de ruedas de su madre, en una especie de analogía inversa a lo que ha sucedido entre ellas por décadas. Este evento funciona dentro del código del juego cómico, pero se percibe a la vez como un *deus ex machina* en la medida en que es un elemento —el control remoto— que ni siquiera ha sido mencionado antes.

## 5. Sobre el desenlace

La partida de Petra, con aceptación de su madre de por medio, supone la consecución de la acción dramática. Sintomáticamente, hacia el final de la obra el tono cambia y la perspectiva cómica de Antonia parece ablandarse, al punto de que consiente en que su hija se marche. Es entonces cuando la pieza abandona el terreno cómico y entra al emotivo. En la línea de McKee (2009), podría afirmarse que, en el último suspiro de la pieza, Antonia pierde la inflexibilidad que caracteriza a los personajes cómicos. Poco antes, la obra revela un tópico inédito hasta entonces: la insinuación de que Antonia quiso ser artista, tal como su hija.

## ANTONIA

¿Y para qué mierda sirve ser artista? ¿Para que un día, más vieja, rancia, vetusta y temblequeante, te caigas del escenario y quedes como yo? ¡Para qué ser artista, si con los años vas a terminar igual! (p. 195).

El viraje en la atmósfera de la ficción parecería colisionar con la búsqueda de un efecto de extrañamiento; al pisar terrenos emotivos, el final del texto contrarresta la conciencia de artificio y privilegia, en su lugar, la conmoción y la suspensión de la realidad. Por supuesto, extrañamiento y suspensión de la realidad difícilmente se encuentran en estado puro y aséptico en las obras; incluso las creaciones de Brecht generaban afectos y catarsis momentáneamente. Es común encontrar la impronta de ambas lógicas teatrales, en diferentes combinaciones, configuraciones y medidas, presente en los textos y montajes contemporáneos. En el caso de *Viejas ilusiones*, el texto parecería decantarse más hacia lo emocional que lo reflexivo en el pasaje final. Esta sensación puede explicarse, también, por el hecho de que el mecanismo “extrañador” de la obra —la propuesta etaria de los personajes— no sucede durante la obra sino que está antes de ella, en la *dramatis personae*.

### Conclusiones

En *Viejas ilusiones*, el autor recupera y actualiza el género del sainete tragicómico europeo para retratar ciertas manías y contradicciones sociales latinoamericanas, así como otros aspectos de las relaciones familiares. Pese a su breve extensión, la pieza consigue efectos que van desde la risa, la compasión, la identificación hasta la ternura. Paradójicamente, también logra cierto nivel de extrañamiento por la edad de los personajes y los juegos que se desprenden a partir de ella.

La obra se construye alrededor de una *dramatis personae* muy singular. El autor traslada el ya conocido conflicto madre-hija adolescente hacia el territorio de la vejez extrema: los personajes tienen 100 y 120 años, aproximadamente. Dicha propuesta etaria sostiene la premisa cómica de la obra: por un lado, define la perspectiva cómica de los personajes, pues ellos experimentan un conflicto de juventud a través del prisma de una vejez exagerada. Por otro lado, se inaugura una serie de juegos y connotaciones: tópicos como el embarazo no deseado, la realización personal, la convivencia marital o la plenitud sexual se resemantizan y ludifican ante el lector-espectador.

Por su parte, la tensión dramática en la obra se construye a partir del desarrollo simultáneo de tres niveles de conflicto: intrapersonal, interpersonal y extrapersonal. Estos conflictos encuentran complemento en la utilización de un esquema TC-EC: los personajes interactúan en una misma locación y en tiempo real. Al respecto, existe una correspondencia entre el uso del recurso de tiempo real o natural en la obra y el mundo psicológico de los personajes. Por eso afirmamos que en *Viejas ilusiones* el tiempo no se detiene, literal (no existen elipsis, analepsis ni *raccontos* en la narración) ni simbólicamente (las protagonistas sienten que el tiempo es implacable con ellas, particularmente Petra).

Respecto a la construcción de personajes, esta se encuentra condicionada por la *dramatis personae* pero incorpora otros recursos tales como: 1) el contraste de atributos antagónicos (pasivo versus dominante, hija versus madre, reprimido versus represor, entre otros), 2) la hiperbolización de dichos atributos y 3) el uso de manías y gags.

Finalmente, hacia el final de la obra es posible advertir un cambio en el tono de la pieza. Esta alteración aparece, en parte, por la flexibilización del personaje de Antonia. En ese sentido, pese al efecto de extrañamiento que por momentos se propone, el final de la obra se decanta más hacia un efecto emocional que reflexivo. Esta afirmación se apoya en dos cuestiones: 1) la flexibilización del personaje de Antonia y 2) que el dispositivo alienante o extrañador se encuentra antes de la obra —en la *dramatis personae*— y no sucede durante esta.

## Referencias bibliográficas

- Alegría, A. (2014). *Manual para escribir teatro y entender una obra dramática*. [Documento inédito]. Vivero de Dramaturgia.
- Aristóteles (1999). *Poética*. Editorial Tilde.
- Attardo, S. (Ed.). (2014). *Encyclopedia of humor studies*. SAGE Publications.
- Barthes, R. (2003) *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- Brook, P. *El espacio vacío*. Península.
- De María, C. [Cultura24tv]. (22 de mayo de 2014). *Curso virtual: Conceptos básicos de dramaturgia. 1/3* [video]. [www.youtube.com/watch?v=6oudFJm\\_2Uk](http://www.youtube.com/watch?v=6oudFJm_2Uk)
- Fiorito, G. (25 de marzo de 2014a). *2 Viejas ilusiones parte 1* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=V8yoQjHZlo8&t=822s>

- Fiorito, G. (25 de marzo de 2014b) *2 Viejas ilusiones parte 2* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=q2u7Hc4dr1o>
- Jeffreys, S. (2019). *Playwriting. Structure, character, how and what to write*. Nick Hern Books. <https://es.scribd.com/read/430468413/Playwriting-Structure-Character-How-and-What-to-Write>
- Martín-Barbero, J. (1987). Televisión, melodrama y vida cotidiana. *Signo y Pensamiento*, 6(11), 59-72. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/5741>
- Martínez Paramio, A. (2011). *Escribir teatro. Una guía práctica para crear textos dramáticos*. Alba.
- McKee, R. (2009). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Pellettieri, O. (2004). Nuevas tendencias del teatro argentino. *Assaig de Teatre. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 43, 33-49.
- Ventura, L. (2019). Eduardo Rovner (1942-2019): Réquiem por el dramaturgo que escribía sobre pentagramas entre sombras y fantasmas. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 20, 332-353. [anagnorisis.es/pdfs/n20/Ventura\\_num20\(332-353\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Ventura_num20(332-353).pdf)
- Vera Latorre, C. (2021) La configuración dramática en *La comunidad de la naranja* de Patricia Romero. *Argus-a*, XI(41). <http://www.argus-a.com/publicacion/1589-la-configuracion-dramaturgica-en-la-comunidad-de-la-naranja-de-patricia-romero.html>
- Vorhaus, J. (2005). *Cómo orquestar una comedia. Los recursos más serios para crear los gags, monólogos y textos cómicos más desternillantes*. Alba.