

## *DESEO* O LA EXPLOTACIÓN DE LA AMBIGÜEDAD

Daniel Alberto Daza Arias

dazadaniel@hotmail.com

**RESUMEN:** El autor estudia monográficamente en esta obra las estrategias dramáticas que le permiten construir una acción basada en la ambigüedad de los parlamentos y de las situaciones físicas de los personajes. Una ambigüedad esencial para mantener la tensión de la historia representada, por lo que se estudia de forma específica de qué forma contribuye a construir un falso punto de giro.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro catalán contemporáneo. Análisis de la estructura dramática.

**ABSTRACT:** In this play, the author uses a monographic style to study the dramatic strategies that allow to build an action based on the ambiguities of the dialogues and the physical situations of the characters. This ambiguity is essential to maintain the tension of the plot, for what is studied in a specific way whose form contributes to build a false change in the point of view.

**KEY WORDS:** Contemporary Catalan Drama. Analysis of dramatic structure.

En el presente trabajo nos ocuparemos de estudiar el texto dramático *Deseo*, escrito por el dramaturgo español Josep M. Benet i Jornet. El objetivo de este estudio es poder interpretar el sentido de la selección de una de las opciones que configuran el texto de Benet: la explotación de la ambigüedad. Para el análisis de esta opción, reconstruiremos el contexto integral de la obra; estudiaremos la escena del *self-service* como construcción del espacio afectivo y epicentro del punto de giro, y las estrategias verbales que configuran el discurso de los personajes que participan de esta escena. Partiremos de la siguiente hipótesis: Benet i Jornet articula un falso punto de giro en la escena del *self-service*. Se aprovecha de que los discursos de la obra son ambiguos para los personajes y el dramaturgo, mientras que el lector no capta su significado porque desconoce algunas circunstancias que los personajes y el autor sí conocen.

En *Deseo*, el lector sólo capta el sentido del contexto hasta el final de la obra. No obstante, aun después de conocer la resolución del texto dramático y el verdadero tenor de las relaciones entre los protagonistas, cuando intentamos regresar a la escena del *self-service*, ésta se nos presenta ambigua y cargada de equívocos. Por consiguiente, proponemos que antes de iniciar nuestro estudio, es pertinente que hagamos un esfuerzo por construir un argumento de la obra en el que, desde el principio, estén presentes los elementos omitidos-oscurcidos por el autor, con el objetivo de realizar una lectura que nos permita abordar desde otra mirada el texto.

*Ella*, quien veinte años atrás experimentó un romance con *La Mujer*, es ahora una esposa convencional que se mantiene a prudente distancia del recuerdo de su amante. En un fin de semana, que pretende disfrutar en compañía de su esposo, (en una casa aislada del mundo), comienza a recibir llamadas anónimas de alguien que curiosamente pregunta por ella, pero se niega a hablarle. Este hecho, sumado a las confusas y reiterativas apariciones de *El Hombre*, (personaje que encuentra varias veces pidiendo socorro a un lado de la carretera), hacen que infiera una conexión entre ambos acontecimientos y se decida a vencer el miedo, encarando al hombre aposentado en la carretera con el propósito de hallar una respuesta. Ignorando que el juego telefónico y el hombre que pide auxilio son parte de una estrategia diseñada por *La Mujer*, quien se ha servido de la complicidad de su compañero (*El Hombre*) para simular una situación que le permita acceder al reencuentro de su único amor. *Ella* acompaña a *El Hombre* hasta el *self-service* y, de esta manera, la situación que se desarrolla en este espacio sirve como detonante para actualizar el pasado compartido entre *Ella* y *La Mujer*. Claro que para el lector, quien se encuentra desprovisto de la información suficiente para identificar la verdadera relación que las vincula, es complejo predecir lo que realmente ocurre en esta escena y, por ende, participar del vuelco que experimenta la historia que, hasta ese momento, sólo conocen los personajes y el autor. Luego de la entrevista del *self-service*, *Ella* recupera la alegría perdida y la atracción por su esposo. Atracción que en realidad está ocultando el placer de descubrirse nuevamente deseada. No obstante, esta pasión circunstancial por su marido cesa al recibir un nuevo llamado «anónimo». Precipitándose, de esta manera, nuevamente al encuentro del hombre, que le permita acceder a *La Mujer*, quien ha osado desestabilizar su proyecto de vida para saldar cuentas.

## Los personajes

Como se ha podido apreciar, *Deseo* se caracteriza por poseer una serie de personajes innominados. En ningún momento tenemos acceso a sus nombres: *El Marido*, *Ella*, *La Mujer* y *El Hombre*. Como lector, el texto nos enfrenta ante categorías desprovistas de un contenido que nos facilite la tarea de delimitar las relaciones y distribución de las posiciones entre los personajes. Para cumplir con nuestro propósito de construir el contexto integral de la obra es conveniente que analicemos una serie de indicios que nos permitirán ampliar el sentido hallado en el argumento antes propuesto. Estos indicios, que podemos encontrar en los monólogos que desarrollan cada uno de los personajes de la obra, nos permitirán aproximarnos a zonas de la prehistoria del texto.

### EL HOMBRE

Este personaje, pese a la inclemencia del clima, ha esperado, pacientemente, el avistamiento del coche de *Ella*. Sabe que, irremediablemente, ha de pasar por ese punto de la carretera. Tarde o temprano logrará hacer contacto visual con su objetivo. Espera con resignación y expectativa gracias al *don* que le permite observar el asfalto mojado brillar. Ese *don* que originariamente le retrotrae a una situación ocurrida treinta años atrás, en que compartía con alguien [un sujeto desconocido para el lector, posiblemente un sujeto diferente a *La Mujer*], una serie de claves afectivas; a partir de un lenguaje compartido entre dos, que podemos identificar gracias al plural y aquella referencia a las nubes wagnerianas<sup>1</sup>. De alguna manera, el personaje asocia la situación de ese pasado remoto con la situación que experimenta ahora al desarrollar lo que define como un *trabajo*. Ambas situaciones, a pesar

1. No son aquellas nubes de formas imponentes... Me acuerdo, las llamábamos nubes wagnerianas. Aquellas nubes que avanzaban hacia nosotros aquella noche, entonces, ¿treinta años? Hace casi treinta años. (Benet, 1990: 52)

de las distancias afectivas y temporales que las separan, conservan para *El Hombre*, cierta belleza. Una belleza que se caracteriza por ser efímera. El personaje reconoce que está aprovechando el trabajo encomendado (por *La Mujer*) para disfrutar del recuerdo de aquella situación experimentada hace años. Enuncia que debe ayudar a alguien, inferimos que es una mujer por el género al que hace referencia<sup>2</sup>. Pretende ayudarle a conseguir un objetivo, un deseo que renació desde el día en que volvió a hacer contacto con un rostro conocido y que, paradójicamente, significó para él, el fin de todo sentimiento posible entre ellos. Quizás el *don* del que habla el personaje sea la capacidad de aceptar y sobrellevar la frustración y decepción que representa perder el objeto de deseo. Es posible que las dos situaciones afectivas que asocia en su monólogo sean dos situaciones marcadas por el abandono y la resignación, en consecuencia que cobre sentido el *don* de transformar en positiva una carga afectiva negativa.

#### LA MUJER

Anclada en el *self-service*, espera con ansiedad la llegada de *El Hombre*. Duda por momentos del éxito de sus planes: estar frente a frente con *Ella*. Intenta entender por qué *El Hombre* le ayuda a materializar su deseo de reencontrarse con un viejo amor. No considera que sea suficiente justificación el móvil del amor que *El hombre* le profesa, puesto que el sentimiento que existía entre ellos, en términos de reciprocidad, se ha extinguido para siempre con la reaparición de *Ella*. A diferencia de su compañero, es una persona ansiosa, incapaz de desarrollar un *don* que le permita desistir del objeto de deseo. Reconoce que la pasión es breve, pero no paciente. Luego, a partir de una referencia al goce y al amor, tomando como parámetro la relación que mantuvieron sus padres, lo más próximo a la versión idílica de amor, reconoce que para ella solo existía una salida: elegir entre el goce, la locura de los sentidos o la serenidad, la serenidad de los padres, la serenidad de un marido. Entonces, de manera solapada, confiesa el verdadero vínculo<sup>3</sup> que la une a *El Hombre*. Ellos son un matrimonio. Una vez frustrada la relación con *Ella*, liberada y desengañada, encuentra en la protección de *El Hombre* el refugio que necesita para sanar sus heridas. Con él, experimentó la comodidad de colocar todo el peso afectivo de la relación en sus espaldas. Y ahora, utiliza su capacidad de entrega abnegada, esa especie de *don* que posee su compañero para darle concreción a su deseo. Satisfacer aquella ansiedad que no ha desaparecido porque las heridas fueron curadas, mas las cicatrices nunca desaparecieron<sup>4</sup>. Por otra parte, le es indiferente la frustración pasada, vivida por *El Hombre* tal vez, la situación afectiva que nosotros asociamos con las nubes wagnerianas<sup>5</sup>.

2. Aprovechar que aún hay un trabajo por acabar: **ayudarla**. Que lo consiga (las negrillas son mías) (Benet, 1990: 53).

3. Un marido tranquilo, reposado, y aquello ya había pasado. Me había despertado, liberado, despeñado, y entonces él y su protección. (Benet, 1990: 67)

4. Nada disonante, y ninguna nota demasiado alta. Quizás en él, al principio la pasión. Quizá sí, en él. (Benet, 1990: 68).

5. Si tuvo algún problema, no le compadezco. Sé de qué hablo, todo pasa. La pasión quema y al final se apaga (Benet, 1990: 68).

## EL MARIDO

Experimenta, desde niveles de comprensión y perspectivas diferentes, la sospecha, inquietud, y recelo de que el ser amado ha puesto su cariño en otro. Con los años ha desarrollado un mecanismo de defensa que le permite ocultar la angustia y dependencia que lo vinculan a *Ella*. Paradójicamente, oculta sus celos. Sabe que debe esconder el sentimiento que podría estorbar, romper el equilibrio de una relación soportada con resignación. Recordemos que el celoso acosa, persigue y quiere controlar obsesivamente su posesión.

## ELLA

Antes de la resolución del encuentro con «*la mujer*», el personaje nos brinda una parte valiosa de su prehistoria que servirá para iluminar la comprensión de su visión de mundo. Descubrimos que durante su infancia<sup>6</sup> desarrolló la formación de una personalidad histérica<sup>7</sup>.

La relación morbosa que mantuvo con los otros niños, a los cuales manipulaba con el objetivo de sentirse deseada, al punto de desear el deseo de los otros de una manera compulsiva, permitió que los planos del deseo, la demanda y la necesidad, con sus respectivos órdenes de lo simbólico, lo imaginario y lo real, se configuraran de una manera patológica. De otra parte, el castigo a que era sometida por las instancias de autoridad, ser desplazada a un espacio de sanción (el pasillo), representa una especie de abandono, de pérdida de la posibilidad de relacionarse tanto con los objetos amados como con los objetos no amados.

*Ella* reconoce que su incapacidad para mantener una relación basada en la reciprocidad, es decir, en la doble circulación del deseo, la obligó a convivir en una área de frustración, privada de la posibilidad de satisfacer las demandas de su verdadero deseo. Una área en la que fue obligada a reorientar su deseo y, de cierta manera, un mecanismo de defensa que le permite hallar la forma de evadir la ansiedad. De este modo, la metáfora del aula de clase y el pasillo, delimitan los espacios afectivos de la vida de *Ella*; constantemente vivirá el desplazamiento de la escuela al pasillo, del espacio de libertad al espacio de reproche; algunas veces por voluntad como cuando desistió de la aventura con *La mujer*, otras, por causas ajenas a su fuero interno como la que experimentó al ser presa del regreso de *La Mujer* tantos años después. Un regreso que es interpretado como una agresión. *La Mujer* ha trastornado, ha vuelto confuso el espacio afectivo en el que *Ella* tomaba distancia, experimentaba seguridad y equilibrio.

Si bien *El Marido* y las hijas forman parte de un espacio, en apariencia neutral, una área de transición afectiva ubicado entre el pasillo y el aula, para el personaje no es fácil abandonar la seguridad que le reportan, pero tampoco es sencillo negarse a satisfacer el deseo originario que exige anular la represión.

6. Yo era mala. Me castigaban. No tenían otro remedio. Excitaba a los otros niños y... Si, sabía como jugar, cómo dominar, cómo utilizar a los otros niños (Benet, 1990: 102).

7. Hablamos de histeria en términos de desear el deseo del otro sin necesidad de reciprocidad, es decir, estableciendo una comunicación indirecta con el deseo del otro.

### **Self-service: espacio escénico-afectivo**

El *self-service* es un espacio en el que no podemos hallar marcas personales de los personajes. Se caracteriza por la ausencia de huellas particulares de los sujetos. Es un lugar de tránsito que no permite inferir mayores rasgos de sus características. Sin embargo, podemos inferir ciertos elementos constitutivos de la relación que vincula a los personajes a partir de las variaciones del lenguaje hablado por los interlocutores en un espacio tan impersonal como el *self-service*. Para ello, analizaremos con cuidado la manera en que los personajes hablan de sí mismos y de los otros, en relación con el espacio.

Los tres personajes que participan en la escena del *self-service* elaboran una primera aproximación de su relación con el espacio desde la asociación de éste con la música, que nos permite inferir una configuración del espacio como metáfora de lo afectivo. En principio, *La Mujer* califica de «estúpida canción sentimental» el tema que inevitablemente servirá de cortina para su encuentro con su antigua amante. De manera enfática, lamenta que no sea una música más sobria, menos empalagosa, la que le permita recordar este momento. Vale anotar que, pese a conferirle cierto elemento de cursilería, el personaje aún le otorga a ésta la capacidad de describir los sentimientos aunque sea de una forma exagerada y próxima a lo patético. Desde su perspectiva, el *self-service* es un enclave ridículo pero necesario para resucitar un sentimiento. Por su parte, *El Hombre* manifiesta que para él la música no tiene mayor importancia, lo fundamental es contar con un refugio contra la intemperie y la humedad. Además, la música ambiental no le incomoda. Podemos apreciar el estoicismo que caracteriza a este personaje para quien, eventualmente, ser amado no es tan importante como disponer de la compañía necesaria para protegerse de los ataques de la soledad. Puede que ésta sea una clave más para interpretar el significado del *don* a que hace alusión el personaje en su monólogo. Por otro lado, *Ella* desarrolla una asociación entre música y espacio, que delimita una metáfora contundente mediante la cual especifica un mundo artificial, donde absolutamente todo es de plástico: la música, el café, la leche e incluidos el amor y el deseo. Consecuente con su perspectiva afectiva del espacio, *Ella* participa del diálogo de una manera artificiosa, elude el pasado que la vincula a *La Mujer*. A pesar de contar con algunos minutos de intimidad, frente a frente, sin la presencia de extraños que obliguen a modular su discurso, el personaje opta por ignorar cualquier vínculo afectivo y trata a *La mujer* de manera fría e impersonal como si se tratase de una perfecta desconocida.

Cada uno de los personajes que participa de la escena manifiesta una manera peculiar de relacionarse desde lo afectivo con el espacio. *El Hombre*, desde la resignación y la postergación del deseo; *La mujer*, escrutando un sentimiento que por momentos se aproxima al patetismo dada la no reciprocidad de su correlato amoroso; *Ella*, negándose a participar de la intimidad y complicidad que sugiere *La mujer*, activando excusas para evadir el reconocimiento del otro, evitando el encuentro personal y desarrollando un diálogo artificioso.

Resulta particularmente significativo el registro del primer diálogo entre *Ella* y *La mujer*. La variación de la lengua que desarrollan los personajes es inusual en un espacio que ofrece las garantías necesarias para la apertura de los sujetos a la intimidad, en términos de posibilitar elementos claves como la clandestinidad y la ausencia de referentes que puedan llegar a bloquear la reconstrucción de su pasado. El hecho de que se decidan por la configuración de una comunicación solapada (declaraciones indirectas, reticencias y evasivas), hace que pensemos en una intención contradictoria de los personajes: pretender desorientar a un intruso en un espacio íntimo, habitado solo por dos sujetos.

Sin embargo, a pesar de la no participación material de otro sujeto, salvo la breve intervención de *El Hombre* en el diálogo de ambas mujeres, efectivamente, existe un intruso: el lector. El dramaturgo

ha configurado el discurso de las mujeres, de manera que la mirada voyeurista del lector no tenga acceso a la verdadera situación que acontece en la escena del *self-service*. Por esta razón, el autor se sirve de las características del diálogo dramático para que el lector, leyendo, no decodifique. Sabe que el diálogo dramático en realidad no es una secuencia de discursos enunciados por diferentes interlocutores, sino una sola enunciación interrumpida e intrínsecamente unificada por el dramaturgo (Veltrusky, 1990: 40). Aprovecha que la unidad de significado resulta de un solo acto, el acto que él mismo desarrolla al vehiculizar los diferentes contextos<sup>8</sup> de los interlocutores imaginarios, con el objetivo de que el lector no pueda establecer, en esta escena, los vínculos entre los fragmentos y continúe especulando sobre el sentido potencial de la escena. Y sólo hasta el encuentro final de la obra, pueda el lector captar el sentido total de cada uno de los contextos de los personajes.

### Estrategias discursivas

Es preciso tener presente antes de analizar las estrategias discursivas de los personajes que participan de la escena del *self-service*, que la relación entre los diversos contextos en diálogo es competitiva por naturaleza. Cada personaje lucha por lograr su unidad en detrimento de los otros, es decir, por cambiar el sentido de todos los otros de tal modo que no perturben el suyo propio. Para cumplir con este objetivo, los personajes se valen de estrategias: saben cuándo hablar y cuándo guardar silencio, qué código utilizar, cuándo, dónde y a quién, etc. Utilizan ciertos procedimientos para asegurarse de que lo que dicen será comprendido por sus interlocutores de cierta manera y de que afectará el sentido de los contextos que éstos vehiculizan (Veltrusky, 1990:49).

Consideremos entonces, a la luz de lo anterior, las características del discurso de cada participante de la escena del *self-service*:

*El Hombre* cumple una función determinante en la configuración del encuentro entre las amantes. Su misión, voluntariamente aceptada, consiste en desorientar a *Ella*, ofrecerle una cortina de humo, crear una serie de interrogantes que la conduzcan inexorablemente a la búsqueda de la verdad. Previamente a la escena del *self-service*, ha negado con suma habilidad todos los indicios expuestos por *Ella*. Sin embargo, solo ha logrado desarticular parcialmente sus argumentos. Sabemos que en el interior del personaje se mantienen intactas las asociaciones que vinculan al hombre con una especie de broma macabra. Una vez introducidos en el *self-service*, *El Hombre*, que anteriormente evadía cualquier tipo de veracidad de las hipótesis de *Ella*, decide conceder a su interlocutor el beneficio de la duda, manifestando que ha de otorgarle una explicación verdadera. Renuncia a trastocar el sentido de las acusaciones de *Ella* y, por primera vez, encuentran un punto de acuerdo sobre el cual desarrollan el diálogo. Este acuerdo representa para *Ella* un pequeño triunfo, ha logrado que *El hombre* reconozca que todas las asociaciones que había establecido no carecían de sentido. Pero desconoce que la justificación que debía ofrecerle directamente este personaje será postergada, mientras que, «tangencialmente», recibe otro tipo de explicación de parte de un personaje (*La Mujer*) al que se niega a reconocer.

*La Mujer* aprovecha la ausencia de signos de reconocimiento en *Ella* para reconstruir, desde el distanciamiento, los elementos fundamentales del pasado que las vincula. Acepta participar del juego que ha propuesto *Ella* con su indiferencia, un juego del que sólo tienen conocimiento los dos

8. El contexto es algo diferente al tema, está dado por el sentido que le hablante le asigna a dicho tema, es decir, por la aptitud que adopta frente a él, y su evaluación. Dado que en el diálogo hay más de un participante, también hay más de un contexto: los discursos de cada persona, aunque se alternen con los de una segunda persona (o de otras), forman cierta unidad de sentido. (Veltrusky, 1990:18)

personajes y el autor (no el lector). Para ello, se sirve del artilugio de la «Persona en cuestión». No sabemos exactamente, en una primera lectura de la obra, si ha cumplido con el objetivo de hacerle creer al otro el simulacro de distanciamiento. Pero, una vez descifrado el sentido oculto de la obra, entendemos que, gracias a este procedimiento, logra enrostrarle y actualizar los episodios constitutivos del pasado en común. Curiosamente, el personaje le ofrece constantemente a su interlocutor elementos claves para descifrar, en el improbable caso de no haberlo establecido, el sentido de todos los hechos oscuros que se han venido desarrollando: el teléfono como arma mortal, la relevancia de una mentira y la reelaboración del primer encuentro en la habitación del reloj infantil.

*Ella* lucha por evitar la manifestación de su sorpresa ante el encuentro con su amante pretérita. Establece una atmósfera de no-reconocimiento, no sólo desde el discurso verbal, sino también desde el lenguaje corporal. Recurrirá constantemente a la ausencia del hombre como mecanismo para evadir la conversación. Se servirá de los elementos detectivescos que la vinculan a *El Hombre* para intentar cambiar el ritmo del diálogo y evadir el esclarecimiento frontal de toda la verdad por parte de la mujer.

Al estudiar las estrategias verbales de los personajes que participan en la escena del *self-service*, especialmente de los personajes femeninos, es curioso observar que ambos personajes mantengan una actitud artificiosa respecto de un tema que directamente les vincula, que evadan el tema de su relación afectiva, especialmente cuando se encuentran en un espacio neutral.

### Ambigüedad y punto de giro

Las anotaciones del autor (didascalias) nos informan, en la escena del *self-service*, que la reacción de *Ella*, durante su primer diálogo con *La mujer*, está desprovista de cualquier hecho indicador de sorpresa o una modificación relevante de su estado de ánimo. Resulta muy significativo que, en la primera didascalia que hace referencia al encuentro de las dos miradas de los personajes femeninos, el autor decida negar deliberadamente al lector cualquier indicio que le permita la posibilidad de establecer un vínculo afectivo entre los dos personajes.

Conocemos la ubicación, en el espacio escénico del *self-service*, de los dos personajes femeninos gracias a una didascalia que señala que ambas están sentadas espalda con espalda. Una de ellas (*La Mujer*) tiene conocimiento de una información que puede volcar el curso del desarrollo de la acción: generar un punto de giro; se limita a esperar con paciencia que el hombre dé las últimas pinceladas al plan para entrar en escena. En cambio, *Ella*, desconoce los motivos que orientan a este hombre a simular varias veces que está varado en la carretera, y la necesidad de hallar la verdad la impulsan a morder el anzuelo que la pareja ha diseñado. Es necesario resaltar que estos hechos no están al alcance de la interpretación del lector a la altura de esta escena, y que solo hasta momentos antes de finalizar la obra podrá el mismo entrar en conocimiento de las verdaderas posiciones y relaciones entre los personajes. Hasta el encuentro final de las dos mujeres, ningún detalle le revelara al lector, de manera clara, el vínculo que une a las dos amantes. Por consiguiente, podemos afirmar que el texto ha sido construido sobre una información que se elude: el pasado, la relación originaria entre las dos mujeres. Y para esta configuración del texto, el autor se ha servido de la ambigüedad.

Para el lector, el avance de la acción en la escena del *self-service* está motivado por la pesquisa investigativa de *Ella*: el descubrimiento de las causas del misterioso comportamiento de *El Hombre* (motivos que el lector interpreta en una dirección opuesta al curso que ha de revelarse en las acciones finales del drama). El diálogo que desarrollan los personajes femeninos puede ser interpretado, en principio, como una especie de trivialidad deliberada que impide que aflore la identidad del

hombre. Esto es paradójico porque, luego, descubriremos el artificio (ambigüedad) del que se vale el autor para dar las verdaderas causas de la conducta del hombre sin que el lector sospeche nada.

Al finalizar la lectura de la obra, presumimos que lo que en verdad se desarrolló en la escena del *self-service* fue un punto de giro. Este punto de giro se configura a partir de una didascalia que nos remite al primer encuentro: «El Hombre deja pasar a la mujer, que se sienta a su lado, delante de ella. Ahora. LA MUJER y ELLA se miran»<sup>9</sup>. Esta matriz de representación nos permite apreciar la intercepción de dos miradas vinculadas por un pasado afectivo en común. Gracias a esta didascalia podemos acceder en retrospectiva, es decir: complementando la información que se nos ocultó, en un principio, a un punto de inflexión en el desarrollo dramático de la historia. Pero, para quien aborda por primera vez el texto, existen serios obstáculos que le imposibilitan identificar claramente el nexo que determina la verdadera relación entre ambos personajes (su *prehistoria*) y se encuentra imposibilitado para interpretar los cambios que surgen en la historia, puesto que el lector ignora las circunstancias que el autor y los personajes sí conocen.

Si entendemos el punto de giro como un momento del desarrollo dramático en que la historia da un vuelco. En que los sucesos comienzan a tomar una nueva significación a la luz de un hecho que da la sensación de acontecimiento<sup>10</sup>. Al cotejar estos presupuestos con las particularidades de la escena del *self-service*: las didascalias vagas, la ambigüedad de los discursos, la indiferencia y negación del reconocimiento de la mujer por parte de ella, encontraremos que el grado de conocimiento que posee el lector al llegar a este punto de la historia le impiden descifrar el vuelco que sufre el curso de los acontecimientos representados. Es decir, la ausencia de la conciencia (activa) del lector del cambio del curso dramático desarticula la configuración de un verdadero punto de giro en la obra.

## Conclusiones

El estudio de la opción seleccionada por Benet i Jornet: no proveer al lector de la información necesaria para predecir lo que ocurre en la situación, respecto de las opciones posibles (como por ejemplo: identificar en la escena del *self-service* claramente la relación afectiva existente entre *Ella* y *La Mujer*, nos permite interpretar que el proceso de construcción del texto (lo que el hablante dice verdaderamente respecto del antecedente de lo que pudo decir, pero no dijo) se configura a partir de la explotación de la ambigüedad con el objetivo de estilizar un melodrama que, expuesto de otra manera, carecería de la seducción que posee el texto de Benet i Jonet. De esta manera, el falso punto de giro es un procedimiento del que toma partido el autor para establecer una cortina que impida al lector esclarecer los hechos reales que acontecen y, por consiguiente, enfrentarse ante un melodrama que, salvo la utilización de nuevos elementos como la homosexualidad, desarrolla el esquema convencional del género.

La elección de la explotación de la ambigüedad y el falso punto de giro para estilizar el texto evita que nos enfrentemos al desarrollo de una historia prosaica, es decir: una historia trivial y con situaciones afectivas ridículas y excesivamente melodramáticas: la pareja imposible que se separa por iniciativa de uno de los amantes. Posteriormente, cada uno por separado intenta construir un nuevo proyecto afectivo. Pero cuando el amante que fue traicionado, en el pasado, descubre por azar el rostro de su amado, se decide a recuperar el tiempo perdido y, para ello, no duda en servirse

9. Benet, 1990: 72.

10. «La aparición de algo o alguien imprevisto en un espacio de componentes estables es lo que produce la sensación de acontecimiento», según Josep Brodsky.

de su pareja actual, quien paradójicamente acepta hacer de cómplice del plan que conduce a ese reencuentro.

La opción que selecciona Benet i Jornet juega a desestabilizar al lector, apela a recortar la información de las verdaderas relaciones entre los personajes e inyecta al texto cierto halo de misterio policial en aras de evitar la construcción de un texto desprovisto de interés. Es la salida que toma un dramaturgo hábil para desarrollar un tema que puede carecer de seducción en caso de exponer directamente las coordenadas de la acción. Nos presenta, en definitiva, un melodrama cuyo principio constructivo es la ambigüedad.

### **Bibliografía**

- BENET I JORNET, Josep (1990), *Deseo*; traducción de José SANCHIS SINISTERRA, Madrid, Centro de Documentación teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- BENTLEY, Erick (1982), *La vida del drama*, Barcelona, Paidós.
- CABALLERO, Jorge (2003), *Escribir el teatro*, Cienfuegos, Reina del Mar Editores.
- DE MARINIS, Marco (1997), *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- DE TORO, Fernando (1992), *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- HALLIDAY, M.A.K (1982), *El lenguaje como semiótica social*, México, Fondo de Cultura económica.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2003), *Dramaturgia de textos narrativos*, Guadalajara, Ñaque.
- VELTRUSKY, Jirí (1990), *El drama como literatura*, Buenos Aires, Galerna