

El teatro de Daniel Dalmaroni o la naturalización de la violencia

Gabriel Cabrejas
Universidad Nacional de Mar del Plata
gabcab2003@yahoo.com.ar

Resumen: El teatro de Daniel Dalmaroni demuestra cómo la violencia, incausada y gratuita, normalmente mortal y entre integrantes de una familia o supuestos amigos, es la forma privilegiada de interrelación humana en los tiempos modernos. Simboliza por su lenguaje y caracteres a la personalidad argentina en plena decadencia de la pequeña burguesía, pero sus comedias negras han adquirido fama en buena parte de los países de habla española, lo que verifica su universalidad y explica su éxito, como asimismo se convierten en lectura sociológica de una realidad irreductible de lo humano actual.

Palabras clave: Teatro – Dalmaroni- violencia - pequeña burguesía – grotesco criminal.

Resumo: O teatro Daniel Dalmaroni mostra como a violência, sem causa e livre, geralmente fatal e entre os membros de uma família ou supostos amigos, é a forma privilegiada de interação humana nos tempos modernos. Simbolizada por sua linguagem e personagens para Argentina personalidade em declínio da pequena burguesia, mas suas comédias negras se tornaram famosos em grande parte dos países de língua espanhola, que verifica a sua universalidade e explica o seu sucesso, como também tornar-se leitura sociológica de uma realidade humana irreductível de hoje.

Palavras-chave: Teatro- Dalmaroni - violência naturalizada –pequena burguesia – grotesco criminoso.

Abstract: Daniel Dalmaroni's theater demonstrates how violence, free and usually mortal, among members of a family or supposed friends, is the privileged form of human interrelation in modern times. They symbolize by their language and characters the Argentine personality in the midst of the decline of the petty bourgeoisie, but their black comedies have acquired fame in many of the Spanish-speaking countries, which verifies their universality and explains their success, as well as becoming Sociological reading of an irreducible reality of the present human.

Key-words: Theater - Dalmaroni- naturalized violence - petty bourgeoisie – criminal grotesque.

A pesar de ser uno de los dramaturgos argentinos más representados en el exterior de las últimas generaciones, Daniel Dalmaroni (1961) no ha sido lo suficientemente estudiado. Excepto reseñas de sus estrenos, y el minucioso preliminar de Jorge Monteleone a la edición del segundo tomo de sus obras (“Costumbre, delirio y crimen”, 2010: 15-34), nadie explica las razones de su éxito fronteras afuera, las reposiciones de sus textos en todo el país con igual respuesta de audiencia y los caracteres comunes de un corpus que perfila desde hace dos décadas una personalidad teatral inconfundible.

Nos proponemos en este trabajo una descripción del teatro dalmaroniano, que, conjeturamos, configura un género novedoso en la teatrológica argentina y latinoamericana; sus estructuras de superficie, sus criaturas y temáticas insistentes, en especial la declaración que consta en el título. Un discurso y una elección argumental que introducen al lector y al espectador en un mundo inhumano, o demasiado humano, que ha inscripto al asesinato como una realidad, y como una perfecta antiética, en el devenir cotidiano.

Topología de la violencia

El filósofo coreano Byung Chul Han señala que en la modernidad la violencia se interioriza, la agresión contra el exterior se vuelve contra uno mismo, y ése es el triunfo silencioso de las técnicas de dominación, sin ningún tipo de esfuerzo físico o material, contando con la internalización psíquica de las fuerzas en la llamada sociedad del rendimiento o la autoexplotación, donde cada cual deja de tener un jefe objetivo para someterse al régimen de competencia y por lo tanto, a la depresión permanente y la tentación del suicidio. La lucha ya no se da entre grupos, ideologías o clases, sino entre individuos, y fatalmente cada ego amenazado deriva en destrucción hacia fuera:

La violencia sistémica como violencia de la positividad no está dotada de la negatividad del obstáculo, rechazo, de la prohibición, de la exclusión o de la supresión. Se manifiesta como abundancia o masificación, como exceso, exuberancia o agotamiento, como hiperproducción, hiperacumulación, hipercomunicación e hiperinformación... La violencia no conlleva una falta sino una *desmesura*, no sólo la negatividad del *no-deber* sino también la positividad del *poderlo-todo* (Byung, 2016: 124).

La diferencia de análisis es que nuestras bestias no son consumistas ni exhaustas por la exigencia del rendimiento, sino perdedores y de medio pelo. Pero son arrojadas a la zanja social o moral no sin achacarse entre sí —muy argentinamente— la responsabilidad de la defección, cuando no las tracciona a herirse el autoengaño. Consultamos los ensayos que el mismo Byung utiliza. El sistema social es naturalmente violento y se inocular directamente en los actos de la familia o del grupo. Girard resume que “causar violencia al violento es dejarse contaminar con la violencia” (2005: 34), un comportamiento mimético que se demuestra desde las sociedades sacrificiales; los caracteres que analizaremos matan sin motivo ni causa; si la hay, carecen de imperativo categórico o elemental cercamiento del súper yo (*Maté a un tipo*), o las causas que es-

grimen son propios de idiotas (*Los opas*), justificativos que conducen, eventualmente, al ocultamiento de una violencia anterior (*New York*) o a apurar el autoaniquilamiento (*El secuestro de Isabelita*, *Splatter rojo sangre*, y la mayoría del corpus). Žižek habla de una violencia subjetiva, otra objetiva y una tercera, simbólica: la de los agentes sociales o individuos malvados, la ejercida por los aparatos represivos y la de las multitudes fanáticas, pero las tres interactúan (2013: 22). No existe acto personal que no conlleve la marca del lugar social aunque todo parezca limitado al *milieu* familiar o de amigos, y por lo pronto Dalmaroni observa siempre el contexto. La evidente decadencia de los personajes, en escenografías semiabandonadas o en el living trivial de clase media, demuestra que son fracasados *antes* de desplegar la violencia, consecuencia última de los no dichos. Dalmaroni no se preocupa, sin embargo, de desarrollar una denuncia social, que como tal, pertenece a otro teatro. El drama se ha interiorizado y se mezclan los sociópatas con los psicópatas. Como si la crisis de la convivencia se hubiese incubado antes y solamente quedara ver a esos coballos corroerse hasta morir casi alegremente.

Una propuesta genérica: el grotesco criminal

Resulta dificultoso encuadrar en un concepto el tipo de humor negro que practica Dalmaroni: tal vez nos ayuda la definición por la negativa. Se nos ocurre, a través del adjetivo *grotesco*, una aproximación, que remite a algunas reseñas sobre el autor, como la que firma Pamela Brownell (2007, s/p) “cuando la magnitud del espanto cae con todo su peso ya no queda más que una mueca grotesca, indecisa entre la risa y la pena”. El clásico ensayo de Wolfgang Kayser, podría reducirse para nuestra aplicación, a la súbita aparición del horror irracional en medio de la cotidianidad, “lo quimérico, lo espectral, lo sádico, lo obsceno, lo maquinal” (1964: 37), todo lo cual ilustra el teatro que analizamos. Aquello que no despierta la compasión y la identificación simpatética sino parte de un proceso de distanciamiento ante un mundo incomprensible e inexplicable, y “ridículo-desastroso-horroroso” (38), pero visto desde lo caricatural, la sátira (40), ridícula y estremecedora “que no es trágica ni cómica” (50) ya que causa hilaridad el chiste verbal en medio de la experiencia del asesinato, a veces metódico, a veces casual, siempre inevitable. “Confesarse con el diablo”, dice el proverbio holandés que cita Kayser —y que suelen hacer los personajes dalmaronianos. Campea el concepto del *unheimlich* freudiano, lo siniestro clandestino que debió permanecer así y se ha manifestado (Freud: 224-6), “nada más aterrador que un ser humano siniestro para un ser humano porque es un ser familiar que se vuelve extraño; como la naturaleza, distinta, extraña, desconocida y aplastante” (Estrada Mora, 1992: 66). Pero estas personas son naturalmente homicidas, en el comienzo (*Maté a un tipo*: MUT; *Cuando te mueras del todo*, CTM), incluso filicidas y parricidas, mediante un plan que dura todo el desarrollo o súbitamente al final (MUT; *Los opas*: LO; *Las malditas*: LM; *Burkina Faso*: BF), casi por accidente se tajan a cuchillo hasta matarse mientras se revelan los secretos familiares (*Una tragedia argentina*: UTA), o la violencia sucedió en la extraescena a nivel prehistoria (el tío violó a la sobrina de niña y quiere contárselo al hermano) y lo grotesco consiste en las formas de ocultamiento disfrazadas de sordera y distracción

(New York: NY). Son cómicos asesinos; la hipocresía, el autoengaño, la simpleza y elementalidad los torna a la vez patéticos y siniestros. El asesino serial de MUT insiste en afirmar “no soy un criminal” después de confiarle a su esposa el *racconto* de sus actos abyectos.

El grotesco al que mejor se emparentan pertenece a la genealogía teatral nacional, de la que podría suponerse su continuidad y culminación hiperbólica. Nos referimos al “*sainete grotesco* o *grotesco criollo*: aquí la fusión de lo cómico y lo trágico predomina, en las principales situaciones y en la composición del personaje central” (Dubatti, 2012: 47-9). El llamado grotesco canónico por Pellettieri exige que “la fusión de lo cómico-caricaturesco con lo patético (deba) durar hasta el desenlace” (2008: 178); la semántica de la queja permanente del protagonista (189) y la familia como generadora de seres fracasados (198). La obra de Armando Discépolo entre 1928 y 34 pone de relieve estos factores aunque falta el crimen de sangre, y su mirada escruta los sueños incumplidos de los inmigrantes y el reproche de sus hijos; en Dalmaroni los descendientes ya participan de la clase media y derrapan directamente en el aniquilamiento mutuo. En palabras de Trastoy, una narrativa que muestra “la creciente deshumanización de la sociedad, la preocupación por la identidad personal, el crescendo de las tensiones psicológicas, la distorsión alcanzada por ciertos fenómenos sociales (el fútbol, el machismo, el sexo), los temas relacionados con la violencia (el poder, la tortura, la fagocitosis), y la consecuente ritualización de la violencia” (Trastoy, 1987: 99-100). Ciertamente, no se registra machismo ni se habla de fútbol, porque la ficción de Dalmaroni es igualitaria. No existen víctimas, sólo muertos y asesinos, hombres y mujeres comparten la virulencia, incluso llega a no quedar ninguno vivo en escena (LM, *El secuestro de Isabelita*: SI; *Splatter rojo sangre*: SRS). De allí nuestra calificación de *grotesco criminal*.

La fiesta del crimen o sobre familias que (se) matan

El hecho axial es el crimen como factor interrelativo, a veces aglutinante en su necesaria complicidad (MUT, CTM, LO) otras como disgregante (UTA), integrante de un secreto atroz (NY), o desenlace inevitable entre incompatibles no unidos por lazo de parentesco (LM, SI, SRS). No siempre son familias, pueden ser parejas hétero (Burkina Faso; BF; *El Patrón*: EP), un binomio masculino (*Lucha libre*: LL), semidesconocidos forzados a convivir (LM, SI). Los personajes del dramaturgo ya nacen criminales, la decisión del asesinato, o el asesinato mismo ya se ha consumado. Los une un *plan*, no un vínculo emocional; una complicidad, no una ética. En realidad son amorales, castrados de súper yo, y no existe un *proceso* psicológico de asunción del mal sencillamente porque no hay mal, o no se lo juzga tal, sino una elección pragmática entre conveniencia/inconveniencia. No es el crimen el problema: da la sensación de que estas familias siempre fueron criminales y a lo sumo los asalta la duda sobre la eficacia de los métodos. “Todos alguna vez pensamos en matar a alguien. Lo que sucede en mis piezas es que lo piensan y lo llevan a cabo”, dice el autor en un reportaje: “no son lo que socialmente denominaríamos como *asesinos*. Matan porque no tienen filtro, por

cansancio, por costumbre, por aburrimiento, por opas”¹.

Fácilmente se asocia *LO* a *La nona* por el proyecto de matar a la madre (de hecho el dramaturgo dedica la obra a Roberto Cossa), pero se advierte una diferencia central. La *mamma* cossiana es un ente metafísico, inabordable, un sujeto bulímico insaciable que, involuntariamente, destroza a una familia. La de Dalmaroni, una vieja molesta, parlanchina e incansable que, se supone, *iba a morir* y su muerte no se produjo, la cual sus tres hijos esperan hace diez años. Como dijimos, la obra los hace *nacer* criminales en el texto escénico, el matricidio está decidido y el despliegue de la estructura de superficie es la búsqueda de la ocasión propicia. El grotesco de Cossa era ambiguo, no producía identificación ni tampoco un tajante rechazo, nadie merecía piedad porque *desean* matar a la madre y a su turno van muriendo sin matarse recíprocamente, y ella, al parecer ajena a todo, sólo devora y genera una repulsa cómica. Al revés, la mujer de *Los opas* no hace nada para ameritar su supresión excepto *durar* y haber atrasado la agenda de vida de los hijos, repudiables, pero al cabo una versión exagerada del abandono en los hospitales geriátricos, un sinceramiento monstruoso. Logran su propósito, pero Dalmaroni se ocupa de no dejarlo claro: según las acotaciones Ernesto “parece que va a llorar, pero la toma de la cabeza y le gira violentamente hasta que le parte el cuello” (Dalmaroni, 1: 113) y “tiran la silla con la madre por la escalera” (id.), aunque luego del apagón, como si hubiese sido un ensayo lo anterior, el matricidio está por consumarse. “¿Qué querés, que entrene antes de matarla?”. Tiene un aspecto más compartido, como ser *LO* “otro drama burgués”, tal es su subtítulo, y *La nona* una comedia negra de la clase media gradualmente proletarizada. Los tres jubilados de la obra de Dalmaroni (cuatro contando la madre) pertenecen a la pequeña burguesía asalariada-pensionada siempre al borde de la quiebra económica, que la manutención de la anciana acelera o acerca. El crimen intrafamiliar sería entonces la pasión oculta, latente, de la *middle class*, igual que sus otras actitudes co-presentes, el descarte de la ancianidad, la hipocresía en la expresión de afectos, el pánico y/o la ambición material (ambos complementarios). Así como a la *Nona* de Cossa la pierden deliberadamente en la calle y vuelve, la mamá parece morir sola, y Ernesto lamenta, en vez de celebrar, que el destino inexorable de una anciana se cumpla evitándoles al trío el complot, “¿Qué hija de puta! Nos cagó. Se nos murió antes. No se puede planificar nada serio en este país” (Dalmaroni, 1: 111). No se planeaba un crimen fríamente, sino se lo *de-seaba* ardientemente y la muerte natural provoca frustración, una indignación que convierte el *fatum* en desgracia nacional: hasta un simple homicidio *agravado por el vínculo*, según reza el código penal, no puede tener lugar en el territorio, en la tierra *materna* o maternal. De paso se enhebra un típico *lieu commun* argentino, un clisé con el cual tantas veces se caracteriza a nuestra clase media y su desdén verbalizado hacia *este* país. Pero enseguida, la anciana despierta: había sufrido una leve lipotimia. Los individuos enroscados en la familia hablan del crimen que se cometió antes de la intriga (*NY*), del que se acaba de cometer o del que se cometerá, y en su perfil absurdo-grotesco no les preocupa el trauma ético sino su repetición o descontrol (*MUT*), la ocasión adecuada (*LO*) o la incomprensible desaparición del cadáver (*CTM*). El ase-

1 De la entrevista realizada por Teresa Gatto, 2012.

sino serial criollo que tiene de confidente a esposa e hija, los hermanos conspirativos y sus mutuas reticencias y desconfianzas y el *gruppo di famiglia* que espera terminar la faena sólo piensan en cómo reducir o espaciar el número de asesinatos, cuándo será el momento practicable y dónde encontrar a la mujer penitente (con el cuchillo clavado en el pecho; en *HAS* se introduce el ingrediente fantástico y Susana, la muerta, se le aparece a su marido femicida pero sólo él puede verla). Lo no dicho central de los textos de Dalmaroni consiste en la virtual imposibilidad del castigo, y la prospectiva, poder seguir sus vidas sin la fastidiosa existencia del que mataron o piensan matar, menos imaginando rendir cuentas a la sociedad como en desembarazarse rápidamente de un lastre humano que los obstaculiza a todos. En conjunto, quiere demostrar que no se registran diferencias sustanciales entre el psicópata que mata espontáneamente ni bien se siente molestado por la inmediata víctima (*MUT*), y los planificadores a punto de llevar a cabo su propósito (*LO*) o ya lo realizaron y les salió mal (*CTM*). Puede no haber un crimen de sangre, pero se enuncia en la primera línea el abuso sexual acaecido en el pasado y toda la estructura de profundidad es su ocultamiento por toda la familia involucrada:

MARIO: Yo la violé. Entendélo bien, hermano. . . Yo violé a tu hija. A mi sobrina, Ernesto. . . Cuando todo empezó (era menor de edad) Y fue contra su voluntad. ¡Por eso siento que la violé! ¿Sabés lo que es la culpa vos?

ERNESTO: Me lo podés contármelo vos a mí, si te hace bien.

. . . MARIO: ¿Y el remordimiento, sabés lo qué es?

ERNESTO: Hacés preguntas difíciles (Dalmaroni, *New York*: 17)



El personaje, si siente culpa, es ignorado por el resto del grupo. La sordera (física) parcial de Ernesto justifica, también parcialmente, el pacto de silencio tácito que prioriza un crimen peor, persistir en la mentira para asegurar la convivencia ficticia.

Desprecio e insulto cómicos

La abundancia de secuencias contractuales (acuerdos y sus rupturas, o transaccionales y polémicas), y las transicionales (pausas en la acción: relatos enmarcados que quiebran la continuidad con efectos risibles por su ridiculez o absurdidad) y relaciones basadas en insultos o que en algún momento implican la degradación verbal del otro. El desprecio parece ser el afecto privilegiado, pero no produce ningún efecto particular, como sentimientos mutuos del aludido, ni siquiera una autodefensa, el maltrato que no puede consentirse como detonante del crimen. En algunas piezas la imprecación es estructural: Ernesto en *LO* no oculta en ningún momento el infinito desdén hacia su hermana Ana, “una boluda” (Dalmaroni 1, 79, 82, 87, 102, 107, 113) y el odio a su madre, “la muy hija de puta” (Dalmaroni 2, *LO* 80, 111). Para Marta, esposa de Ernesto, el *serial killer* de *MUT*, el marido es “idiota”, “tarado” o “boludo”, y para Ernesto, su hija Julieta “es

muy tonta” porque llora ante el desmadre criminal del padre, pero ninguno lo llama asesino. “Tus parientes son una mierda y los míos ya no existen”, dice Mario en *BF*: inclusive todos descienden de familiares sórdidos: “(Mi abuela) era una vieja de mierda [...] ¿por qué yo no puedo ser el nieto de una vieja de mierda, mierda? (Dalmaroni 2, *LL*, 196). *UTA* añade a tarado y boludo “puto de mierda”, con que se rebaja a Roy, que confidencia su homosexualidad. Puede aparecer la palabra violento y no configura ofensa “Ojo, violento sos, obvio, pero otra cosa es tener agallas”, amonesta Susana a Mario, recién asesinada por éste (Dalmaroni 1, *CTM*, 141) y después de llamarlo idiota. Las variantes son la interrogación retórica, siempre sin generar respuesta iracunda en el otro: “¿Usted es idiota o se hace el boludo?” (*CTM*, 154). La palabrota está perfectamente integrada al lenguaje y ella y el crimen consisten en los únicos modos de cohabitación. El que no es boludo, se hace “No te hagás el boludo” (Dalmaroni 1. *LL* 201) “Se hace el boludo y no quiere contar” (*LL* 213), “Se hace la boluda” (Dalmaroni 1, *SI*, 37), o parece “Parecés boludo, a veces” (*LL* 215); de nuevo, “Parecés boludo, a veces” (Dalmaroni 2, *SRS*, 245).

La iteración del insulto secunda la multiplicación de los mismos nombres, como si los mismos actantes intercambiables, sujeto-ayudante-oponente fueran *el mismo* personaje, aboliendo toda subjetividad identitaria, y lo único que muta es la índole, el número o el lugar del crimen en la estructura. “Cuatro Marios, tres Susanas y dos matrimonios de Ernesto y Marta” (Brownell s/p). Todos son *boludos* y asesinan; ergo, no se distinguen y las obras podrían ser *à thèse* absurdas sobre la abolición del sujeto en la posmodernidad, y sin embargo no entrañan una meditación filosófica o antropológica sino la misantropía básica de un mundo de gente cruel y estúpida en partes iguales.

Asimismo, la violencia verbal, junto a la corporal, no puede sino perpetrar un tercer uso degradatorio, como el racismo y la homofobia. “No quiero ser discriminadora, pero los judíos son raros”, dice Marta a Ernesto en referencia al psicólogo Frikman, que los invitará al *role* en *MUT*. “A mí no me gustaban las novias de mi hermano, pero menos que fuera judía” (Dalmaroni 2, *SRS* 252). “Serán judíos, pero son tipos, Roy”, comenta Susana, recién enterada de la homosexualidad de su hijo, que además se circuncidó. “¡Puto y judío!”, clama a gritos su padre Hugo —después nos enteramos de que Roy es hijo de *su* propio padre (*UTA*), y siguen las enumeraciones supuestamente humillantes: “drogadicto, mormón y perverso”, “violador y evangelista” (íd.). Hasta se postula una jerarquía preferencial: “musulmán, comunista, negro, pero trololol” (Dalmaroni 2, *LL* 225).

Humor retorcido, relato enmarcado y seudo subtítulos

Las historias enmarcadas demoran el clímax en la estructura de superficie, que se plantea como un anecdotario de variada extensión; no se conectan con la ficción principal sino contribuyen a trivializarla, aunque domine la barbarie de las decisiones de conjunto: acentúan la banalidad del mal, que sucede abrupta-

mente o se va anunciando como *inevitable trágico* en un contexto cómico al que contribuyen los cuentos-monólogos de los personajes. Normalmente rondan el disparate, el fetichismo barrial o la anécdota de crímenes y el narrador o la narradora las dan por ciertas; sin embargo enseguida se rompe el acuerdo de verosimilitud con el receptor, parodiándolo del teatro realista/naturalista. La ejecución a sangre fría de un muchacho en manos de un policía es *actuado* por los dos interlocutores de *EP*, y así se origina una situación de extrañamiento que impide toda adhesión. Toda la obra se articula en torno al *role playing* en el cual se intercambian funciones de amo/esclavo y constituye la más *teatralista* de su producción. El *role* también se juega en *MUT* y sirve para crispar al asesino y llevarlo al crimen en escena, y en *CTM* una sesión espiritista escasamente creíble no encuentra a la asesinada Susana en el más allá sino reenvía a lugares sobrenaturales insólitos. La *situación enmarcada* es otra forma de narración satírica, ésta representada. Todos los secretos que se cruzan entre los miembros de *UTA* son relatos de este tipo, y entretanto se abofetean y laceran a golpes de cuchillo. En *SI* se conjetura un remplazo del general Perón por el maquiavélico ministro y secretario personal del líder, “era igualito a él” (Dalmaroni 2, *SI* 69), y quien habría muerto en 1974 sería, pues, el sosías (*SI* 70). La madre de *LO* se lanza a recordar historias de su juventud en largos monólogos, graciosos para los espectadores e insoportables para sus próximos asesinos (Dalmaroni 2, 84-6, 104-6, 108-10). *CBD* abunda: los vínculos secretos entre el Cantante y Ema, con quien dice haber concebido una hija (Dalmaroni 2, *CBD* 120-1), un inocente juego de tejo que termina en una ablación de testículos (127-8), una emasculación de pene *gore* con “medio litro de sangre a chorros” efectuada por una niña sobre la humanidad del amante descubierto de su madre (132-3) y la interpretación peyorativa de Juana de Arco “lesbiana y esquizofrénica, la incineraron a la enfermita” (142). Pueden ser versiones de hechos reales que, en boca de sus cuentistas, se vuelve impensable, como la catalepsia de un conductor de tv (Dalmaroni 2, *Las malditas* 158-9), o el relato de fantasmas sobre la hija del inventor del rifle Winchester (*LM* 161). Los criminales de Dalmaroni lo son *motu proprio*, lo que no les dificulta la justificación cínica de sus actos en la perversión de sus padres: el incesto queda reducido a chiste morboso en la síntesis del relato.

Mi mamá conoció a mi abuelo en un loquero. . . El viejo estaba internado por violar adolescentes a las que les daba clases particulares de piano. . . se enamora del viejo y lo cuerne a mi papá y de esa relación entre mi abuelo paterno y mi mamá, nazco yo. Era la hija de mi abuelo y la media hermana del esposo de mi madre. Mi papá, el esposo de mamá, quiero decir, nunca se enteró de nada. Era un boludo. No se puede vivir con un medio hermano judío, un padrastro y medio hermano boludo, una madre adúltera y Testigo de Jehová y un abuelo loco y degenerado que además era mi verdadero padre. Los fui matando de a uno (Dalmaroni 2, *SRS* 252-3)

La misma relación se cuenta en *UTA*: Susana visita al padre de Hugo, su marido, en un neuropsiquiátrico (“violaba adolescentes, daba clases del idioma que había inventado y se violaba a las alumnas”) donde iba a vender *La Atalaya* como Testigo de Jehová, termina enamorada de él y tiene una hija, Vietnam, a su vez embarazada del novio de su hermano Roy.

HUGO (por Susana) -Vos sos mi esposa, pero además sos la mujer de mi padre y la madre de mi hijo y de mi hermanastra. Es decir, mi madrastra (por Mario). Y vos sos mi hermano, pero además el hermanastro de mi hermanastra y cuñado de mi esposa y madrastra. . .

MARIO -Pero además, no te olvides que nuestra hermanastra nos va a dar un hijo con el novio de tu hijo. Ese niño va a ser nuestro sobrino y nieto de tu esposa. Por si fuera poco, Vietnam es media hermana de Roy, pero además es su tía. (Dalmaroni 1, *UTA* 72).

Los subtítulos de Dalmaroni pueden reorientar o condicionar la exégesis, o lo contrario, como las *farsas trágicas* de Ionesco. *LM* sobrelleva un largo *Lo que nos cuesta a las mujeres conseguir un hombre*, y se trata de una reunión de viudas de distintas edades en torno a un ataúd, pero hablan más bien poco de él y una de ellas, la ciega Valentina, las mata a todas: como sucede en este teatro, las cinco damas se entretienen narrándose cuentos disparatados hasta el intempestivo, casi inexplicable, y violento, final. *Splatter* tiene el subgénero en el nombre, el de los filmes de terror *gore* intensamente sanguinarios, cubierto de entrañas y cerebros esparcidos. Dalmaroni juega con nosotros en una doble dirección, porque lo subtitula *una comedia nacional clase B* y la reunión de autoayuda de *serial killers* carece de lazos históricos con una supuesta “comedia nacional”, aunque *clase* corresponde a una incierta categoría aplicada a los largometrajes de horror de bajo presupuesto. Para confundir aún más, un paratexto se inserta previo a las didascalias:

Esta obra está basada en hechos reales, aunque sólo las partes más inverosímiles e increíbles sucedieron verdaderamente. Las palabras y situaciones más ridículas fueron expresadas y vividas en el episodio real, mientras que las más verosímiles fueron inventadas por el autor para darle mayor credibilidad a la historia. Por pedido de los familiares de los verdaderos protagonistas, los nombres han sido cambiados para preservar sus identidades. (Dalmaroni 2, *SRS*: 232).

Desde luego, este proemio aclaratorio no modifica en absoluto la lectura del texto posterior, no lo torna más o menos creíble y pudo ausentarse sin modificar el contenido. *Una tragedia argentina* es el título de otro texto de Dalmaroni que bien podría ser un subtítulo de los suyos; bien interpretado, su teatro no es excluyentemente argentino a pesar del análisis de Monteleone, que lo resignifica en un sentido del temperamento nacional, “el malentendido como típico rasgo de la clase media argentina, la gran protagonista: negar, evitar o denegar, no darse por aludidos, no asumir las consecuencias de sus actos” (2010: 28). En rigor, si pinta su aldea, los rasgos desplegados nos sobrepasan para distinguir, con mirada hiperbólica, actitudes propias de la pequeña burguesía universal y su doble discurso moral, su hipocresía, sus secretos inconfesables, las frases hechas de su lenguaje tan catalogado desde Flaubert (*idées reçues*), el cinismo y el menosprecio hacia los otros. De lo contrario no se entendería su éxito, de Tucumán, Rosario o Mar del Plata, en la Argentina, a la muy española ciudad de Aranjuez. La inevitabilidad de la violencia, que pasa del insulto cada vez más intolerante al acto sangriento, o suceden ambos en forma paralela (el impropio y el herirse mutuamente en el cuerpo más la develación de los secretos, como en *UTA*), revestido de humor ne-

gro, genera una atractivo oceánico que hace mucho no recolectaba el arte teatral de este lugar del mundo. Debiera estudiarse el calado del fenómeno de recepción antes que su arraigo en la cultura local; a excepción de *SI*, única fábula enfocada en un período histórico concreto, como los años 70 de la guerrilla urbana de Montoneros y los adelantos de la represión dictatorial venidera, no hay rastros regionalistas de inviable comprensión fuera del circuito teatral vernáculo. *CBD* escenifica los recuerdos, no se sabe hasta qué punto verídicos o fruto del delirio, de una supuesta amante del cantautor popular Sandro, con quien dice haber concebido una hija, pero en ningún momento se lo nombra, prueba de la potencialidad de una universalización del autoengaño *pirandelliano* del rol principal. Agreguemos que se trata del único texto sin crímenes, rareza en la totalidad de la producción dramática.

El otro drama burgués de *LO*, también, un subtítulo impostor. “Hace referencia a redundancia, a fastidio, a cansancio” y no a un antecedente, a *un* drama burgués previo. En el doble discurso, falsamente cariñoso hacia la madre, calculador entre los hermanos, se observa la perversión de la pequeña burguesía, “y es una humorada más, una tomada de pelo a los lectores/ espectadores” porque “el desborde de la dramaturgia” podría con más certera razón “una nueva comedia negrísima, casi la antítesis”. El comentario de Dalmaroni se complementa con su resistencia a avalar el modelo de las *familias disfuncionales*, de moda en el teatro porteño “de la primera década de este siglo”: “lo disfuncional es la familia en sí, la institución familiar”.

Final: la crisis suicida del hombre medio en el teatro argentino

“¡Oh, Alemania!/ Quien solo oiga los discursos/ que de ti nos llegan, se reirá/ Pero quien vea lo que haces,/ echará mano al cuchillo”. La frase de Bertolt Brecht es epígrafe de *Eichmann en Jerusalén*, de Hannah Arendt (1999: 7). Existe, al decir de Arendt, una “interdependencia entre la irreflexión y la maldad”: como Eichmann, no son criaturas trágicas encarnación del Mal absoluto, “ni Yago ni era un Macbeth, y nada pudo estar más lejos de sus intenciones que «resultar un villano», al decir de Ricardo III” (171). Tantas pueden ser las causas, todas resolubles de modo pacífico, que los personajes carecen de motivación. En el sinsentido del mundo, mejor suprimir al otro, y quedan pretextos-eslóganes, *flatus vocis*, trampas del discurso para asimilar el autoengaño y justificarse. Himmler ideaba frases pegadizas a las que Eichmann llamaba «palabras aladas», y los jueces de Jerusalén denominaban «banalidades» (65). Una suerte, en fin, de fascismo doméstico, que para Arendt siempre encarna una segunda naturaleza, “el *strip-tease* de nuestra humanidad”². Un especialista en violencia (no filósofo) sostiene (2003) que “el agresivo nace, pero el violento, en la mayoría de los casos, se hace. La violencia es precisamente eso: la agresividad descontrolada, la agresividad hipertrofiada” (San Martín: 1-2), pero en 2012 asegura que el agresor dice “a veces *pensar no es conveniente* (bastardillas suyas); hay que dejarse llevar por el Inconsciente. La violencia es el resultado de poner la agresividad bajo el control de la conciencia. Es el producto de dotar de intencionalidad a la con-

2 Citado por Carrera Garrido/Pietrak, 2015: 6.

ducta agresiva (San Martín: 147). Los antihéroes de Dalmaroni han borrado de su aparato psíquico el superyó, como anticipamos, y actúan sin culpa ni miedo, a lo sumo con la plena conciencia de que sus ilícitos son jurídicamente punibles, la acechanza de la justicia ordinaria. Se me permitirá una cita poco ortodoxa, pero realmente parecen seguir la ética de Homero Simpson: *delito es si te atrapan*.

Desde el teatro isabelino o el *grand guignol* (Monteleone, 2010: 25) que no se producían desenlaces con tantos muertos en escena: virtualmente todos —*LM, LL, SRS, SI*— o una al menos y protagónica —*MUT*: la hija de Ernesto en la extraescena y el psicólogo delante de nuestros ojos; *CTM*) La excepción, dijimos, *CBD*, sustentada en la creencia falsa sobre sí misma que vuelve a la silueta principal una muerta en vida, anclada en un pasado ficticio.

Ante la banalidad del mal quedan dos opciones, o no es banal pero lo aparenta, o se ha banalizado tanto que se naturaliza. El mal aquí se ha vuelto constitutivo, de modo que lo niegan como tal (*MUT*) o solamente se preocupan por sus consecuencias penales, pero nunca antes de cometerlo, y se superponen o entrecuchan, con torpeza de *gag*, en la eliminación de las pruebas, o más bien se proponen hacerlo y no lo logran. “La ira, por ejemplo, conduce a las irrupciones más evidentes de violencia sin ser por ello medio para fin alguno. No es aquí medio sino manifestación” (Benjamin, 2001: 39). Por supuesto, no es el mal burocrático del buen ciudadano obediente, pero sí parece automatizado, resultado connatural del egoísmo, la repulsa hacia el otro y la abismal estupidez de los ejecutores, que ignoran cómo resolver sus litigios si no es mediante el daño, que hasta llega a producirse por la estrechez espacial, la manipulación incontrolada de cuchillos de cocina y sólo en última instancia como catarsis de situaciones insoportables entrecruzadas. En *UTA* se vulneran mortalmente mientras conversan, cada vez más vehementemente, y apenas al pasar argumentan “disculpáme, no me di cuenta”, por el cuchillazo.

Es curioso que Dalmaroni divida a sus obras en escenas y no en actos, con un apagón breve entre aquéllas. Los personajes suelen ser los mismos, ha pasado un exiguo lapso, ingresa o sale alguno. Respeta las unidades de tiempo, espacio y acción aristotélicas, se afirmaría que sucede en tiempo real como un *videogame* sangriento, su duración como desarrollo dramático no excede la hora de representación y el límite estructural se interioriza en la dinámica del encierro físico-psicológico, el *huis clos* del crimen decidido de antemano y que conduce, como un destino helénico, a la autodestrucción. A veces se extiende la pauta temporal, aunque no progresa sino la conciencia del crimen, y la absorción de más intervinientes en el acto homicida. Como si en la alternancia de historias concentradas e historias prolongadas en el tiempo (la de *MUT* dura aproximadamente dos meses) se subrayara que el resultado de la convivencia siempre será el mismo. La única obra que se organiza en dos actos diferenciados es *LL* (en el segundo se incorpora un ring para el entrenamiento de los dos luchadores de catch), los personajes siguen siendo los dos del primer acto más una prostituta.

Las acotaciones de la puesta exponen el declive económico, que conlleva la experiencia del encierro y el detonante del crimen. *Una tragedia* dice “muy pequeña cocina de una casa de clase media. La familia transita por ella con incomodidad, se chocan los muebles, tiran objetos al piso o sobre la mesa” (Dalmaroni 1, 51). *Burkina Faso*: “patio de una casa muy humilde. Numerosos muebles de distinto estilo ocupan gran parte del espacio” (Dalmaroni 1, 181). *Cuando te mueras*: “monoambiente. Hay una cama matrimonial. Una mesa redonda. Sillas, demás muebles” (Dalmaroni 1, 141). *El patrón*: “Un cuarto pequeño y encerrado, iluminado por un par de tubos fluorescentes o quizás un ‘atrapamoscas’ de carnicería” y “El trabajo que realizan (los personajes) parece ser algo vinculado a un laboratorio, pero el ambiente no es para nada antiséptico” (s/p). *Maté a un tipo* se reduce a “comedor de una casa de clase media” (Dalmaroni 1, 111). *Los opas*: “Comedor de la casa de Ernesto. Se nota que se trata de una casa muy deteriorada a la que falta mantenimiento” (Dalmaroni 1, 79). *Como blanca diosa* sucede enteramente en el “patio de la casa de Cliff y Ema” (Dalmaroni 1, 117). *Lucha Libre*, en el “garaje amplio de la casa de Caballero”, y “la pintura está descascarada y el piso es de baldosas antiguas. Contra las paredes y colgadas de ellas hay elementos antiguos de un viejo gimnasio” (Dalmaroni 1, 189). El grupo de asesinos de *Splatter rojo sangre* se reúne en un “salón o aula impersonal, sin decoración específica” (Dalmaroni 1, 233), el único lugar indefinido, porque se halla fuera del *locus* familiar. En estos no-lugares de la clase media desplazada, o desclasada, transcurre la revelación del pasado siniestro o vergonzante, quizás una época de oscura felicidad en la que no importaba su realización, un pasado creíble pero que roza lo absurdo, como absurda termina siendo su derivación en el presente de muerte, tan imprevisible como, sin embargo, lógica en la disfunción de las relaciones. Las piezas de Daniel Dalmaroni, en las que la palabra *boludo* y la queja contra *este país* son las dos constantes discursivas de su teatro, el cual se despliega después de la crisis del modelo neoliberal del 2001. A través de su oscuro humorismo se metaforiza la muerte de la moral kantiana, la desaparición del sujeto en la anomia de la posmodernidad, y el deslizamiento social en que resbaló la clase media nacional, y tras el 2008, occidental, en el terreno de su bienestar económico, a juzgar por los espacios lóbregos, envejecidos y miniaturizados en los que se desplaza. Un mundo grotesco, instintivo, gratuitamente violento y en las manos, y la inteligencia, de gente imbécil. Que hace reír entre lágrimas.

Bibliografía

- Arendt, Hannah (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Benjamin, Walter (2001). Para una crítica de la violencia. En *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus. 3ª edición.
- Brownell, Pamela (2007, julio). “El drama de la verdad atragantada”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (Nº 5). 5 diciembre 2016.
- Byung-Chul Han (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.
- Carrera Garrido, Miguel y Pietrak, Mariola (2015). *Narrativas de la violencia en el ámbito hispánico. Guerra, sociedad y familia*. Sevilla: Universidad Maria Curie-Sklodovska de Lublin/ Padilla Libros.
- Dalmaroni, Daniel (2010). *Teatro/1*. New York, Una tragedia argentina, La vida de los demás, Maté a un tipo. Cuando te mueras del todo, Burkina Faso. Buenos Aires: Corregidor.
- (2010) *Teatro/2*. El secuestro de Isabelita, Los opas, Como blanca diosa, Las malditas, Lucha libre, Splatter rojo sangre. Buenos Aires: Corregidor.
- *El patrón* (s/f). [http:// www.noticiasteatrales.es](http://www.noticiasteatrales.es). 12 octubre 2016.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos/ Fundación OSDE, 2012.
- Estrada Mora, Olga C. (1992): Lo estético y lo siniestro. *Filosofía* (Universidad de Costa Rica). XXX, (71): 63-71. <http://www.inf.ucr.cr/recursos/docs>. 16 noviembre 2016.
- Freud, Sigmund (1992). Lo ominoso. En *Obras Completas*, Tomo CVII (1917-1919). Buenos Aires: Amorrortu, 3º reimpresión, 215-251.
- Gatto, Teresa (2012, mayo). Daniel Dalmaroni, conversaciones. Recuperado de <http://www.puestaenesena.com.ar> 15 julio 2016.
- Girard, René (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama. 4ª edición.
- Kayser, Wolfgang (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- Monteleone, Jorge (2010). Costumbre, delirio y crimen: el teatro de Daniel Dalmaroni. En Dalmaroni, Daniel. *Teatro/2*. Buenos Aires: Corregidor, 2010: 11-34.
- Pellettieri, Osvaldo (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- San Martín, José (2003). Génesis de la violencia. Recuperado de [https://www. Diputación Provincial de Alicante \(org.\)](https://www.DiputaciónProvincialdeAlicante.org). *Actas de las Jornadas Violencia y Sociedad*. 23 al 25 de abril de 2003. Sitio web. 16 noviembre 2016

----- “Claves para entender la violencia en el siglo XXI”. *Ludus Vitalis*, XX, (38), 2012, 145-160. <https://www.dialnet.unirioja.es>. 16 de noviembre de 2016.

Trastoy, Beatriz (1987). Nuevas tendencias en el teatro argentino: el neogrotesco. *Espacio de crítica e investigación teatral*, (3): 99-105.

Zizek, Slavoj (2013). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.

