

**MARIA FALSKA**

Universidad Maria Curie-Skłodowska de Lublin

## **El personaje femenino en la estructura dramática de la trilogía polaca de Patricia Suárez**

**Palabras clave:** teatro — Patricia Suárez — personaje femenino.

Buenos Aires se sitúa hoy indudablemente como una de las mayores capitales teatrales del mundo por la calidad y la cantidad de autores, teatros, grupos teatrales y personas dedicadas al teatro.

El teatro de la primera década del siglo XXI en Argentina se desarrolla en un contexto político y cultural de la postdictadura que en esta nueva etapa se identifica, según Jorge Dubatti, con el movimiento del “posneoliberalismo”<sup>1</sup>. El crítico, en un intento de definir el teatro argentino de la actualidad, se sirve de los conceptos de “destotalización” y de “canon de la multiplicidad”<sup>2</sup> que se realizan mediante “el estallido de poéticas, pluralismo de concepciones [...] auge de lo micropolítico y lo micropoético en las prácticas escénicas y dramáticas”<sup>3</sup>. Una de las coordenadas de este teatro es “la reelaboración memorialista y existencial de la experiencia aberrante de la dictadura militar-cívica de 1976–1983 y de sus consecuencias como trauma y continuidad hasta hoy”<sup>4</sup>. Si el teatro de muchos de los dramaturgos contemporáneos no es explícitamente político ni histórico, la reciente memoria histórica subyace, artísticamente transformada, en las numerosas obras de los mayores autores de la dramaturgia argentina actual.

Patricia Suárez, junto a otros autores como Rafael Spregelburd, Patricia Zangaro o Hector Levy-Daniel, pertenece a la generación de los jóvenes dramaturgos argentinos que debutan en los últimos años del siglo pasado y los

---

<sup>1</sup> J. Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, 2012, p. 253.

<sup>2</sup> J. Dubatti, “El teatro argentino en la Postdictadura (1983–2010): *Epoca de Oro*, destotalización y subjetividad”, *Stichomythia*, 11–12, 2011, pp.71–80.

<sup>3</sup> J. Dubatti, *Cien años de teatro argentino...*, p. 254.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 253.

primeros del siglo XXI. Nacida en 1969 en Rosario es, según el eminente teatrológico, Jorge Dubatti, “una de la figuras más destacadas de la nueva dramaturgia argentina”<sup>5</sup>. Su obra dramática (es también autora de novelas y cuentos) abarca unas cuarenta piezas. Es también una de las dramaturgas argentinas actuales más premiadas. Basta enumerar el Premio Argentores en 2000, el Premio Fondo Nacional de las Artes en 2001 y dos veces el Premio del Instituto Nacional de Teatro, en 2001 y 2005. Su último volumen, *La Germania* (la primera edición es de 2006) reúne siete obras dramáticas que remiten en su totalidad al tema del nazismo con extensiones a varias formas de dictadura. El primer estreno importante de la dramaturga data de 2002, cuando se representó con un gran éxito un espectáculo compuesto por tres obras breves que se conocieron bajo el título de la *Trilogía polaca* o *Trilogía de las Polacas*. Forman parte de la trilogía las siguientes obras: *Historias tártaras*, *La señora Golde(a)* (conocida también como *Casamentera*) y *La Varsovia*. Se relacionan con el tema de la trilogía, formando, en un cierto modo su continuación, dos obras más: *El desván* (2004) y *Ruchla* (esta última estrenada probablemente en 2006).

En nuestro artículo dedicado a la obra de Patricia Suárez nos limitamos a uno de los aspectos de su teatro, que es la presencia y la función del personaje femenino y su forma de integración en la estructura dramática. Intentamos estudiar la función de los personajes femeninos en varios niveles de esta estructura sobre un corpus homogéneo compuesto por cuatro piezas de las que tres (*Historias tártaras*, *La Varsovia*, *La señora Golde*) pertenecen a la llamada “trilogía polaca” y la cuarta, *El desván* mantiene una estricta relación con las anteriores por su temática e incluso por la presencia latente de algunos de sus personajes. La trilogía polaca reúne obras con un referente histórico común, la actividad de la Sociedad Israelita de Socorros Mutuos Varsovia, con sede en Buenos Aires cuyo verdadero objetivo consistía en importar a las mujeres, sobre todo polacas y ucranianas de origen judío, hacia los prostíbulos argentinos. La institución, posteriormente con el nombre (por las protestas de Varsovia) de Zwi Migdal prosperó desde 1906 hasta 1929. Su breve historia en forma de introducción precede la obra *El desván*. El tema, prácticamente desconocido durante mucho tiempo, despertó un gran interés a partir de la última década del siglo XX y ha dado lugar a una serie de publicaciones de carácter histórico y literario<sup>6</sup>.

En este breve estudio, que prescinde del aspecto histórico-social y no pretende una valoración moral, nos concentramos en la función de la figura femenina en la organización de los elementos del universo dramático.

Apoyándonos en las propuestas metodológicas de A. Ubersfeld<sup>7</sup> y María Bobes Naves<sup>8</sup>, estudiamos los personajes femeninos de Patricia Suárez en su

<sup>5</sup> P. Suárez, *La Germania*, Buenos Aires, 2006, noticia y entrevista por Jorge Dubatti, p. 7.

<sup>6</sup> En Polonia el tema se dio a conocer gracias a la traducción al polaco de la novela de Elsa Drucaroff, *El infierno prometido: una prostituta de la Zwi Migdal*, Barcelona, El Aleph, 2010. La traducción polaca es de Iwona Kasperska, *Piekło obiecane*, Cracovia, DodoEditor, 2010.

<sup>7</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre III*, Paris, 1996.

<sup>8</sup> M. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, 1987.

aspecto semántico y sintáctico, en su dimensión sintagmática (relación con otros personajes) y funcional (sujeto, objeto) y como enunciadores de un discurso.

Intentamos clasificar los personajes femeninos, estudiar su contenido semántico, el “ser”, visto a través de su retrato físico y su historia personal; el “hacer”, su función en la formación y el desarrollo de las intrigas, sus intercambios verbales y, para concluir, su rol en el nivel ideológico que se plantee.

En las obras de Patricia Suárez el personaje femenino tiene una gran importancia tanto estructural como ideológicamente. De hecho, en el sentido cuantitativo el número de personajes femeninos supera considerablemente al de los personajes masculinos.

Para efectuar una clasificación de los personajes femeninos en las obras de nuestro corpus hemos adoptado los siguientes criterios: 1) su forma de la existencia escénica (patente o latente); 2) su procedencia y su historia personal; 3) su posición en la estructura binaria: víctima frente a victimario.

Las cuatro obras mueven un número de personajes que varía de dos a cuatro. Entre el número total de once personajes que figuran en los repartos, ocho son femeninos y sólo tres masculinos. A parte de los ocho personajes que tienen presencia escénica, hemos distinguido dos categorías más: los de existencia “en off”, es decir, una supuesta e inmediata presencia en el foro, en un espacio virtualmente contiguo al escenario (Yvonne en *El desván*; los niños de Vera de *Historias tártaras*) y los de existencia latente, macrocósmica. En este último caso se trata de un grupo numeroso de personajes que sólo aparecen en los diálogos.

En cuanto a la procedencia, todas las mujeres son polacas de origen judío, implicadas en la trata de blancas como víctimas o beneficiarias. En todos los casos se menciona su estancia actual o pasada en Argentina y se alude a su historia personal, reconstruyéndola con mayor o menor precisión. Su historia siempre tiene elementos comunes: la miseria de su familia, la aparición de un supuesto pretendiente rico procedente de Argentina o de un mensajero del mismo autorizado a contraer matrimonio por poder, el supuesto negocio de peletería del novio, el viaje, el casamiento ficticio y el trabajo en un prostíbulo. En *La señora Golde* tienen existencia latente: Sarita Bronstein, Rut Rosenbaum, Berta i Martita; en *Historias tártaras*, Hanna Abramowicz. En todas las obras, con la exclusión de las *Historias tártaras*, aparece un personaje de existencia latente, con el mismo nombre: Bronia Kaufman o Kofman. En *El desván* desempeña el oficio de “Madame”, la “gerenta” del prostíbulo en el que trabajan las protagonistas; en *La Varsovia* es un personaje misterioso relacionado con el rufián Schlomo (también de existencia macrocósmica). A partir de las réplicas cortas y un poco evasivas de Mignón, dispersas en varios momentos de su diálogo con Rachel, vamos reconstruyendo la historia de Bronia, vista por aquella. La identificamos como una joven polaca que se había enamorado de Schlomo, lo siguió a Argentina, allí fue trasladada a un prostíbulo para convertirse después en la colaboradora del rufián que organizaba la trata de mujeres. Mignón desconoce su historia posterior: “hace tiempo que no la veo. Debe vivir en Rosario. La última vez que la vi estaba

muy gorda”<sup>9</sup> (LV, 15). Volvemos a encontrar a Bronia en *La señora Golde*. El personaje Schlomo (como en la obra anterior) informa a la señora Golde de que ésta se retiró del oficio ya que “ya estaba muy vieja” (SG, 24). Se supone que la señora Golde está en contacto con Bronia porque recomienda a Emma, que en caso de necesidad busque su amparo, cuando vaya a Argentina. Funcionalmente, los personajes de este grupo no tienen importancia dramática, sin embargo son de gran relevancia a nivel ideológico.

La mayoría de las mujeres que pueblan la trilogía polaca son oriundas de un pequeño pueblo de Polonia<sup>10</sup>, de una familia judía numerosa, carente de recursos (es el caso de Rachela, Emmma, Hanna Abramowicz, Rut Rosenbaum). Un caso a parte son: Mignón/Ester de *La Varsovia*, que es la hija de un rabino que “dejó de mencionar su nombre [...] cuando se marchó a Argentina [...] nunca revela que ha tenido una hija” (LV, 27) e Yvonne de *El desván* cuyo padre, también rabino “se tiró al Volga cuando supo a qué vino la hija” (DES, 16). Otra categoría, generalmente de existencia incidental y extraescénica, son las aristócratas que forman parte de la historia personal de las protagonistas. Este es el caso de la condesa, suegra de Vera de *Historias tártaras* y de la princesa Nadia Alexandrovna, una joven lesbiana que le contagió la tisis a Tabita de la obra *El desván*.

Todos los personajes de las obras forman parte de una estructura binaria: víctima frente a victimario. El primer paradigma incluye la mayoría de los personajes femeninos, en el segundo, al lado de los rufianes (Schlomo en *La Varsovia* y *La señora Golde*; Motek Stefaniak en *Historias tártaras*, Schmucl en *El desván*, Noé Trauman (personaje histórico), se incorporan también mujeres, colaboradoras de estos, comprometidas con la trata de blancas. El papel de los personajes femeninos de este grupo consiste, como en el caso de la señora Golde (la “casamentera”), en buscar jóvenes adecuadas para el negocio (guapas, rubias, de familias muy pobres) para después transportarlas a su lugar de destino (Mignón) y finalmente organizar y controlar su trabajo en el prostíbulo, como lo hace Bronia Kaufman.

## Contenido semántico

Las indicaciones escénicas, insertas en las acotaciones, acerca del aspecto físico de los personajes, son escasas y se refieren, por evidencia, solamente a los que tienen su presencia escénica. De esta forma nos enteramos de que Rachela y Mignón de *La Varsovia* “visten con cierta elegancia; llevan sombrillas”; de que las protagonistas de *La señora Golde* son: Edit/Ada “muy bella, luminosa, de alrededor de 25 años”, Emma “17 años. Agraciada sin ser

<sup>9</sup> Todos los textos citados de las obras de Patricia Suárez proceden de la versión electrónica publicada por CELCIT (Centro latinoamericano de creación e investigación teatral) en su página web: [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar). Para facilitar la lectura nos servimos de las abreviaturas siguientes: SG: *La señora Golde*; LV: *La Varsovia*; HT: *Historias tártaras*; DES: *El desván*.

<sup>10</sup> Menos los dos personajes de *El desván*, que son de Varsovia “de la calle Krochalmana”.

bella” y la señora Golde, de “50 años”. Vera de *Historias tártaras* aparece en el escenario introducida por una acotación desarrollada: “ronda los 37 años, es delgada, un poco rígida, viste de negro, lleva un sombrerito con un velo corto [...] Sus cabellos son muy rubios” (HT, 14). En cambio los personajes de *El desván* carecen de indicación didascálica alguna.

En la estructura ideológica parece tener más relevancia una imagen estereotipada, con rasgos comunes para la mayoría de los personajes, también latentes, que se construye a partir de los intercambios verbales entre varios interlocutores. Es la imagen de una mujer muy joven, de pelo largo, muy rubio y ojos claros, azules o grises. Corresponde a la cualidad más deseada de la mujer, producto de venta buscado en Argentina. Schlomo lo precisa claramente cuando descarta la posibilidad de llevarse a una mujer de “cabellera negra”: “En Argentina gustan las rubias”. De ahí que se forme la imagen de la mujer: “rubia [...] de cabello largo, muy largo, que le cubra las espaldas” (SG, 2); “Tenía una cabellera muy larga, rubia, cuando se desataba las trenzas, el cabello le llegaba hasta las corvas [...]” (SG, 24); “tiene ojos lindos [...] una mirada azul, honda como el mar ...” (DES, 5); “una rubita que es una flor” (HT, 21).

Los personajes femeninos van cobrando su identidad con el desarrollo de la acción, a medida que se va trazando su historia. Como los acontecimientos escasean en la acción su identidad se construye sobre todo a partir de los intercambios verbales. La forma del diálogo que predomina es el diálogo a dos voces, en el que los personajes se enfrentan cara a cara, alternando roles de locutor y auditor. Este es el caso de *El desván* y de *La Varsovia* y de una gran parte de otras dos obras. Aunque se trate ocasionalmente de un trílogo, uno de los personajes suele desempeñar la función del destinatario indirecto.

El lector/espectador, gracias a las réplicas, recibe informaciones sucesivas que le permiten construir la identidad del personaje. Su grado de conocimiento no corresponde al del personaje mismo. Hay una tensión dramática que se sitúa precisamente entre el “saber” o “adivinar” del lector/espectador y el “no saber” de la protagonista femenina. La acción se basa en una espera, descubrimiento progresivo y sorpresa, recurriendo a la dicotomía ser/parecer. La señora Golde aparece como una simple casamentera de pueblo, dedicada a ayudar a los pobres habitantes del mismo. A medida que se van descubriendo sus artimañas, se revela como colaboradora en la trata de blancas, astuta, codiciosa, dura y sin escrúpulos en los negocios. La verdadera identidad de Edit/Ada sólo se reconoce en la última escena de la obra. La acotación que precede esta escena informa al lector: “Edit Volf (luego Ada). Esta última aparece diferente: al principio da la impresión de estar más calmada; de a poco se produce la revelación al espectador sobre la persona de Edit.” (SG, 25). La víctima se transforma en la ayudante de la señora Golde, que resulta ser su madre, participando en sus artimañas.

En la obra *El desván*, dos personajes femeninos permanecen con una identidad falsa. Yvonne, presente “en off” y Margot de presencia escénica, se conocen como francesas y por esta razón gozan de una posición privile-

giada en el prostíbulo. Sin embargo, resultan ser judías polacas: Rebeca (la hija de un rabino) y Berta. En *La Varsovia* la relación de Rachel y Mignón queda ambigua hasta la última escena. El efecto de sorpresa se produce cuando Rachel logra descifrar el verdadero nombre (Ester) y origen de Mignón y el papel que esta desempeña en su propia historia. Se efectúa un cambio de roles: la víctima (Rachel) se convierte en el victimario. En *Historias tártaras* la discrepancia entre el conocimiento por parte de los protagonistas y por parte del lector/espectador queda más honda. Realmente, los personajes nunca se enteran del verdadero objetivo del viaje de Motek, mientras que el lector/espectador llega a este conocimiento poco a poco gracias a las varias réplicas alusivas del protagonista. Al principio, su viaje al pueblo de origen con el objetivo de buscar allí a una esposa, no despierta ninguna duda. Sin embargo, a lo largo del diálogo aparecen réplicas que aluden al carácter de su profesión. Motek se presenta como comerciante, importador de mercancías, pero no precisa de qué tipo de producto se trata. A la pregunta insistente de Max responde de forma evasiva, ocasionando un diálogo en forma de contrapunto en el que se produce la incomunicación, ya que no hay relación lógica entre las réplicas. Los personajes de la obra, al contrario de los espectadores, parecen no descubrir la verdad hasta el final, a pesar de numerosos enunciados en los que Motek revela que tiene que sobornar a los policías para mantener su negocio a salvo u otros en los que hace alusiones a las calidades de las mujeres como producto (“decir que se pertenece a la nobleza paga muy bien [...] siempre enardece a los sentidos de los clientes”; “las mujeres flacas no suelen gustar y uno acaba empleándolas en la cocina [...] (HT, 17) o hablando de los niños de Vera: “Si al menos fueran niñas podríamos hacer fortuna en unos pocos años, muy pocos tal vez, en la Argentina. Pero los niños ¿para qué pueden servir?” (HT, 39).

## Función sintáctica

La acción en las cuatro obras se concentra en torno a las etapas sucesivas que recorrían habitualmente las mujeres, víctimas de la trata de blancas. Así, en *Historias tártaras* el protagonista, Motek Stefaniak, rufián de Buenos Aires, va en tren a un pueblo de Polonia donde sus colaboradores le han buscado una joven, aparentemente para ser su esposa. En *La Señora Golde*, otro rufián hace la selección y negocia el contrato de venta con una colaboradora local. En *La Varsovia* una joven va en barco rumbo a Argentina. El rufián que lleva el mismo nombre que en la obra anterior, permanece en el espacio virtual. Finalmente en el *Desván* las mujeres ya están en un prostíbulo argentino.

Estructuralmente, las obras que estudiamos pertenecen a la categoría de las obras en las que la palabra es la acción, es decir, las situaciones dramáticas se crean y se desarrollan gracias a las relaciones interpersonales que cobran

su intensidad en los intercambios verbales. En cambio, los acontecimientos son insignificantes.

*El desván* gira en torno a la visita de un cantante famoso a un prostíbulo. Es un gran acontecimiento para los dos personajes femeninos presentes en escena que observan a la tercera mujer por un agujero en la puerta que separa su habitación de la supuesta habitación contigua situada en un espacio virtual. La llegada del hombre es el único acontecimiento de la obra, que por lo demás carece de conflicto dramático en el sentido clásico, y en consecuencia, de situaciones y funciones dramáticas bien repartidas entre los personajes. La tensión crece a partir y a medida que se va descubriendo la identidad de las mujeres y que se va revelando su historia. En esta obra hemos llegado a la última etapa del destino que han recorrido los personajes femeninos en otras tres obras: el trabajo en el prostíbulo y la proximidad de la muerte de una de ellas. La acotación que cierra la obra informa al lector: “acceso de tos de Tabita. Le cuesta dominarse. En el pañuelo hay sangre” (DES, 23).

La estructura de *Historias tártaras* es más compleja, ya que desarrolla tres intrigas que forman una acción de poca consistencia. Las intrigas sólo se entrelazan por la presencia casual de los tres protagonistas en un espacio limitado que es un compartimento de tren. Cada personaje desempeña la función de sujeto que persigue su propio objeto. Max desea la libertad de su país, participando en un complot con la finalidad de matar al zar. El personaje femenino, Vera, a la que Motek percibe como un buen producto para sus clientes, desea liberarse de su pasado sentimental. Consigue su objetivo, tomando un amante casual (Max) con el que se fuga y abandona a sus hijos. En la tercera intriga, el sujeto Motek aparenta buscar una mujer joven para casarse en su país de origen. Su verdadera intención permanece ambigua hasta el final, a pesar de que sus comentarios, dispersos en los diálogos con Max, la sugieren. Sin embargo, estructuralmente, el desenlace queda abierto a la disposición del lector/espectador.

*La señora Golde* tiene una estructura más compacta en la que se evidencian las funciones actanciales. El sujeto (Schlomo) desea un objeto (una mujer joven y rubia para el prostíbulo). En la función de adyuvante se sitúan varios personajes: la señora Golde, su hija Edit/Ada y otros, de existencia macrocósmica.

En *La Varsovia* el conflicto es más clásico y sin tomar en cuenta las coordinadas contextuales, se podría reducir la estructura geométrica de la obra a un triángulo sentimental. Dos mujeres rivalizan por un hombre que, según parece, las trata a ambas en categoría de su negocio prostibulario. Entre las mujeres se establece una fuerte tensión afectivo-agresiva que en consecuencia conduce a una sustitución de roles: la víctima se convierte en el victimario. La acción consiste en una progresiva toma de conciencia por parte de los personajes de sus identidades y del papel que ambas desempeñan en la historia.

Como hemos observado, la función del diálogo es sumamente importante en la formación de las situaciones y, por consiguiente, de la acción. De ahí, su

gran variedad de formas. Junto a los intercambios paralelos, tenemos enfrentamientos afectivos y agresivos (especialmente en *La Varsovia*, en la que esta forma dialógica es dominante). Otra forma de diálogo que realizan los personajes es el contrapunto, es decir, la yuxtaposición de los comunicados que no se corresponden y la comunicación entre los interlocutores es anulada o limitada. También forman parte de este tipo de enunciados las respuestas evasivas para evitar un tema incómodo (diálogo de Motek con Max cuando este último lo tantea acerca del carácter de su negocio). En *El desván* una gran parte de los intercambios verbales entre Tabita y Mignón es un diálogo que solo llena un vacío existencial cuando ya no queda nada que decir. Una forma específica, relacionada con el mensaje ideológico de las obras es la incomunicación intencional: el diálogo alusivo en el que el locutor alude a una realidad, dándole a la réplica un doble sentido que el auditor no es capaz de descifrar o le da una mala interpretación. El término a partir del cual se desarrollan los diálogos de este tipo es *la piel/las pieles*, entendido como pieles de animales, producto de venta en el negocio de peletero con un sentido subyacente de la piel: el cuerpo de la mujer en el negocio prostibulario. Todos los personajes masculinos se presentan como peleteros. Se desarrollan unos diálogos de doble sentido, en los que el sentido subyacente queda oculto para el personaje víctima. He aquí unos ejemplos:

Rachela [...]: Hablamos de las pieles. El se dedica al visón. ¿Qué animal me dijo que exporta su hermano?

Mignón: Zorra patagónica.

Rachel: ¿Zorra?

[...]

Rachel: ¿Y qué compró en Varsovia?

Mignón: Martas.

Rachela: Pobrecitas. Tan pequeñitas y tantas se necesitan para confeccionar un tapadito (LV, 20).

Schlomo: Soy peletero.

Emma: ¡Peletero, que maravilla! ¡Como el esposo de Berta y de Martita! [...] Se nota que se pasa frío en la Argentina; con todo el mercado de piel que hay (SG, 13).

La señora Golde que participa en el negocio pone la cosa clara: “Todos dicen lo mismo. Les debe parecer muy elegante llamar “pellejo” a una mujer” (SG, 22).

## Nivel ideológico

Según parece, el nivel ideológico en las cuatro obras es muy importante y se superpone al nivel estructural. No obstante, el mensaje no es en ningún momento explícito, sino que resulta implícitamente de la organización de los

elementos del universo dramático, especialmente del espacio y del personaje. Los personajes se mueven en dos espacios entre los que se instala una tensión dramática. El espacio originario, Polonia<sup>11</sup>, queda sustituido por el espacio de emigración forzada que es Argentina, concretamente Buenos Aires y Rosario. El primer espacio se identifica con el hambre, pobreza y humillación. El segundo recibe una doble valoración: una, evidentemente negativa, que resulta de la experiencia vivida por las mujeres, tal es el caso de Tabita y Margot de la obra *El desván*, y otra que temporalmente le atribuyen los personajes antes de llegar a Argentina. Rachel y Emma perciben este espacio como atractivo, prometedor, de posible evasión, a pesar de que tienen una cierta conciencia del destino que allí las espera. Los dos espacios en todas las obras tienen una clara connotación negativa.

El recurso que permite a la autora lograr intensidad en el mensaje ideológico es el uso de la terminología específica del comercio y el *marketing*. Con esto, el personaje femenino se convierte en un producto de venta, un objeto. El diálogo de la señora Golde con Schlomo tiene todas las características de un contrato de venta en el que el vendedor y el cliente negocian el precio. La vendedora alaba el producto, enumerando sus cualidades y el cliente busca sus defectos: “Emma tiene la nariz torcida [...] Y es chueca [...] Tiene las piernas muy flacas [...] ¡No tiene carne en las piernas! ¡Y la frente! ¡Tan alta! Vista desde lejos, parece una mujer calva. [...] ¿Y las pecas? Usted sabe que las pecas en una mujer no gustan.” La señora Golde no quiere bajar el precio y la negociación es muy dura:

Schlomo: ¿Cuánto más por Emma?

Golde: El doble.

[...]

Schlomo: Mil quinientos más.

Golde: Dos mil quinientos.

Schlomo: Mil ochocientos.

Golde: Dos mil. Y los gastos del niño.

Schlomo: Dos mil.

Golde: Está bien (SG).

En el diálogo entre Motek y Max en *Historias tártaras* se acumulan palabras cuyo campo semántico se refiere a la actividad comercial: proveedor, mercadería, negocio, importación, comerciante, ofertas, demandas, clientes, mercancía, artículos, comerciar, etc.

Todas las observaciones acerca del personaje femenino en las obras de Patricia Suárez nos llevan a la conclusión de que este ocupa un lugar central

<sup>11</sup> La Polonia de Patricia Suárez recuerda la de Alfred de Jarry (“*la Pologne ça veut dire nulle part*”), puesto que la dramaturga no se preocupa del todo por la exactitud geográfica. Así, el pueblo de Motek Stefaniak, el protagonista de *La Varsovia*, se llama Soshmaken y se encuentra “en Curlandia, cerca de Chelm”; en el viaje por Polonia los personajes pasan por Grösta, Juma, Cracov y la estación próxima de Cracov, Gnesen.

en la estructura de la obra. La acción se organiza en torno a la historia personal de la protagonista femenina, a pesar de que funcionalmente esta suele situarse en la posición de objeto o adyuvante (en términos de Greimas). A excepción de *Historias tártaras*, el personaje femenino es también el principal enunciadore. La dramaturga no intenta dotar a sus personajes de una psicología muy profundizada, sin embargo las relaciones interpersonales son a veces de una gran complejidad e intensidad. Hay que reconocer que tampoco sucumbe a la tentación de polarizar los personajes en “blancos” y “negros” con la frontera entre los femeninos y los masculinos, lo cual sería un fácil recurso para explicar el mensaje. A pesar de una evidente carga ideológica la autora evita una moralización barata.

## Referencias bibliográficas

### Libros

BOBES NAVES M.

1987 *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros.

DUBATTI J.

2011 “El teatro argentino en la Postictadura (1983–2010): *Epoca de Oro*, destotalización y subjetividad”, *Stichomytia*, 11–12, 2011, pp. 71–80.

2012 *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Biblos.

PELLETIERI O.

1990 *Cien años de teatro argentino (1888–1990) (Del Moreira al Teatro Abierto)*, Buenos Aires, Galerna–IITCTL.

SUÁREZ P.

2006 *La Germania*, Buenos Aires, Losada.

UBERSFELD A.

1996 *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre III*, París, Belin.

### Páginas de Internet

SUÁREZ P.

*La Varsovia; El desván; Historias tártaras; La señora Golde*, en: CELCIT (Centro latinoamericano de creación e investigación teatral). Sección Publicaciones. [www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php](http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php) [20 de octubre de 2013].

## Female figure in the dramatic structure of the Polish trilogy plays by Patricia Suárez

**Keywords:** theatre — Patricia Suárez — female character.

### Abstract

The article concerns the works of Patricia Suárez, the action of which is set in stage or virtual space related to Poland in the first three decades of the 20th century. The central theme of these

plays is human trafficking, in this case sexual trafficking of young, mainly Jewish women being in desperate straits in Poland or Russia, lured and forced to work in the brothels of Argentina.

Instead of historical, social or moral issues, this dissertation aims especially at presenting the female figure from the perspective of its function in the dramatic structure. From the taxonomy of female figures, the article moves on to the analysis of these figures in their semantic and pragmatic sense. Their mode of existence (virtual or stage), the processes and the ways of their creation from the reader's/spectator's point of view are taken into consideration (form of presentation: physical description, personal life, actions and interpersonal relations). The syntactic and functional aspects of the female figures are analysed as well. In the conclusion, the place of the female figure in the ideological structure of the play is examined.