

# *Griselda Gambaro*

## *Arquitecta de la deconstrucción*

*María Eugenia Tyroler*

### **Introducción**

La propuesta del presente trabajo es demostrar la continuidad sistémica de ciertos criterios en las formas estructurales profundas de los textos dramáticos pertenecientes a Griselda Gambaro.

Esta autora ha sufrido transformaciones en su forma de escribir a lo largo de su trayectoria como dramaturga. Las etapas en que clasificaremos su obra surgen, justamente, como consecuencia de esos cambios. Dichas fases se caracterizan por mutaciones en las formas superficiales, pero no en las estructurales. Ellas solo aumentarán el potencial que desde el principio poseía su obra y que pocos llegarían a valorar en sus inicios.

Se ha escrito mucho acerca de esta autora argentina. Ello no solo se debe a su original y especial estilo de escritura, a los parámetros autolimitados con respecto a sus temas, sino también a su inagotable forma de exponerlos ante los ojos del espectador.

Puede, sin lugar a dudas, considerársela brillante, porque es capaz de mostrarnos aspectos de la realidad cotidiana desde un punto de vista personal y novedoso, y podemos decir que es una escritora que hace realmente «Teatro Argentino» porque es la primera en utilizar el voseo -característica nacional por excelencia- sin ningún tipo de prurito lingüístico. Por otro lado, inserta a sus personajes dentro de una clase media típicamente porteña.

Gambaro es, al mismo tiempo, una autora universal que trabaja sobre temas ligados al ser humano en su esencia, su conducta, su voluntad. Habla del abanico de posibilidades con que este cuenta y, también, de sus limitaciones, de sus propias miserias contra las cuales parece infructuoso luchar. Si bien sus obras se sitúan en espacios y tiempos concretos son perfectamente factibles de ser trasladadas a cualquier punto en la línea del tiempo, lo cual las convierte, también, en obras atemporales.

Los textos de esta autora exigen un ejercicio intelectual al cual el espectador no se hallaba acostumbrado en su momento. Sin embargo, esto no implica que las opiniones emergentes del público confluyeran hacia un único resultado, versión o

visión de un mismo texto. Por lo cual, sostenemos que nunca Griselda Gambaro trató de utilizar su teatro como portador de mensajes unívocos o con una función didáctica explícita.

Ella ha perseguido, a lo largo de toda su trayectoria, la explotación de los diferentes niveles de lectura de sus obras. Ha buscado la posibilidad de infinitas puestas en escena con visiones completamente distintas de un mismo texto dramático. Este puede proyectarse en cantidad variada de textos espectaculares que darán origen a otras tantas libres interpretaciones, todas ellas válidas y justificadas por igual. La falta de interés en la emisión de un único mensaje será un rasgo a demostrar durante el presente trabajo.

El tema del poder y de cómo y quién lo ejerce es uno de los dos ejes centrales constitutivos de su teatro a lo largo de todas sus obras. Son los que las hilvanan y le dan continuidad de criterio. Gambaro nunca dio lugar a un personaje que manejará bien el poder. Este será siempre, sistemática y reiteradamente, mal ejercido.

El otro eje que consideramos fundamental en su obra y que, en realidad, es la consecuencia inevitable del mal uso que siempre hacen sus protagonistas de ese poder que detentan es la fragmentación, desintegración, despersonalización o lo que, de ahora en adelante, llamaremos deconstrucción.

La interpretación que asumimos de la palabra «deconstrucción» no es la utilizada por Derrida. Este filósofo argelino de principios del siglo XX sostiene que la palabra deconstrucción nos remite a una lectura que trata de descentralizar o desenmascarar la naturaleza controvertible de todo centro. Afirma que todo el pensamiento occidental se apoya sobre la idea de un centro y que esto implica, indeliblemente, la exclusión o marginación de otros. Esta lógica dualidad que se plantea entre el centro del pensamiento y los otros, desplazados, origina lo que él denomina los opuestos binarios, donde un punto es central y el otro marginal.

Con el término deconstrucción, Jacques Derrida se limita a nombrar una técnica que permite tomar conciencia de la centralidad del componente central y subvertir el discurso de manera tal que el centro desplazado pase a ser -momentáneamente- centro principal, cambiando las jerarquías por un breve lapso de tiempo.

En nuestro trabajo, otorgamos un sentido particular a la palabra, ya que consideramos que la deconstrucción que ejerce dramáticamente Gambaro va destruyendo a cada golpe de maza un trozo del templo del hombre, lo cual no es otra cosa que el ser humano sometido al abuso ilegítimo e imposible de justificar.

A lo largo de sus obras, se va determinando una caída hacia un destino inevitable. Este, generalmente, se materializa en la deconstrucción (desmembramiento) del cuerpo físico de la persona. Este proceso es utilizado como evidencia metafórica, visual y concreta de la deshumanización de la sociedad en general. A nuestro entender, la deconstrucción es, entonces, un proceso fundamental que, según la

autora, va concretándose en el interior del ser humano.

Catalogamos como «arquitecta de la deconstrucción» a Griselda Gambaro, en el título de este trabajo, porque ella es quien compone y construye una situación que desde su inicio está condenada a desaparecer. La contradicción que reina en sus textos también se apodera del título de este trabajo como una forma más de resaltar este contrapunto fundamental que se alza a lo largo de esta etapa temprana de sus obras. El término «arquitecta» remite a la posibilidad de generar objetos o -en este caso- acciones, mientras que el de «deconstrucción» es totalmente opuesto a esta primera concepción.

Su visión del mundo y del hombre está muy relacionada con el momento histórico que le tocó vivir y con la sociedad en la que participó. Esta es la razón por la cual sus textos, en muchas ocasiones, fueron relacionados con situaciones político-históricas particulares. Sin embargo, creemos que, durante su primera etapa, no hubo ningún tipo de fin político en cuanto dimensión proselitista de transmisión de ideología o mensaje. Con el paso del tiempo, y el transcurso de hechos que fueron marcando su vida, este «ascetismo» de carácter político se irá tiñendo con una clara intención de priorizar en sus obras uno de los mensajes por sobre todas las restantes posibles lecturas. Sin embargo, nunca abandona completamente la posibilidad de diferentes niveles de interpretación.

Una de sus principales cualidades es que, si bien es totalmente recurrente y reiterativa en sus temas, tiene la capacidad de exponerlos en ambientes mínimos. Estos son reducidos, pero perfectamente factibles de ser amplificados y aplicados a la totalidad de la sociedad. Los espacios en donde se concretan sus obras se podrían considerar -desde el punto de vista escenográfico- realmente poco interesantes (por lo elemental y básicos que son). Sin embargo, pretendemos demostrar en estas reflexiones que la escenografía también acusa una deconstrucción paralela a la que sufren los personajes. Va involucionando junto con ellos. Este fenómeno nos otorga la licencia para afirmar que la escenografía sufre un proceso de *personificación* (ya que se deconstruye a la par de sus habitantes). Por el contrario, muchos de los personajes de sus textos sufrirán procesos de *cosificación*. Esta simbiosis entre escenografía y personaje será siempre materia de análisis en sus diferentes obras, determinando lo que llamaremos unidades escénicas. Estas unidades no son otra cosa que las distintas etapas de descomposición que irá experimentando la escenografía en su proceso deconstructivo, paralelo al del o los personajes.

Gambaro es portadora de una capacidad especial para generar situaciones dramáticas diversas alrededor de objetos elementales y, al parecer, insignificantes. En la trama, estos comienzan a adquirir un valor simbólico fundamental al agigantar su significado a través de una determinada situación dramática que se genera en torno al objeto. El análisis que realizaremos de una de estas obras también será

enfocado desde esta óptica. Se detallarán y analizarán el libreto en función de demostrar cómo los objetos son los generadores o disparadores de situaciones dramáticas a lo largo del desarrollo del texto dramático.

En el curso de este estudio, analizaremos los ejes básicos, las características más sobresalientes de su dramaturgia. Trabajaremos sobre una de sus obras dramáticas, «*Las paredes*»<sup>1</sup> de 1991, buscando identificar en ella los dos ejes o temas básicos, hilos conductores de la totalidad de su dramaturgia (el abuso del poder y la deconstrucción), así como también, ciertas características recurrentes, a saber: la importancia que ostentan los *objetos*, como generadores de situaciones dramáticas, y el *espacio*, como un personaje más que sufre una deconstrucción paralela a cualquiera de los protagonistas.

Griselda Gambaro y su obra no son solo el fruto de un gran talento, sino de la suma de un conjunto de elementos que dieron por resultado un teatro que deja huellas propias en la historia del Sistema Teatral Argentino.

## 1. Ejes básicos de la totalidad de su obra

### 1.1. El poder

El poder se presenta como el elemento limitador por excelencia, ya que no solo se ejerce, sino que parece ser propiedad de algunos de sus personajes. Estos detentan este poder sobre sus pares, quienes viven sumidos en un ambiente de oscuridad, opresión y asfixia. Esta llega a un punto tal que limita inclusive el espacio escénico o las capacidades motrices de los seres subyugados por tal poder.

Para Diana Taylor, las obras de Gambaro encarnan las consecuencias de la crisis social, ya que su fundamental preocupación «*pone de manifiesto las ficciones de poder concebidas para justificar y normalizar el abuso de los que tienen el poder...*»<sup>2</sup>.

La autora explora dramáticamente la idea de que el poder avanza sobre el individuo y acota su capacidad de expresión, de movimiento, de pensamiento, de voluntad y, sobre todo, de comunicación que, para ella, en definitiva, es la base del ejercicio de su libertad.

Tal concepto de «poder» está ligado a la materialidad de los propios cuerpos de los actores, a sus desplazamientos, contactos y relaciones. Será la materia por excelencia sobre la cual Gambaro basará la evidencia de las consecuencias de ese poder.

## 1.2. La deconstrucción

La deconstrucción es el proceso de desmembramiento fundamental que se concreta en el ser humano sometido al abuso de poder, según la ideología de Griselda Gambaro.

Lo definimos como un método que, valiéndose de un análisis basado en la desintegración irrefrenable a la que se inclinan sus personajes, nos pone frente a los fundamentos básicos de los mismos caracteres y nos conduce a extraer un diagnóstico del sujeto analizado.

Este concepto, si bien se basa en la definición propuesta por Marta de las Nieves Contreras Bustamante en su libro «Griselda Gambaro: Teatro de la descomposición»<sup>3</sup>, logra ir un paso más allá del que la autora aplica. Con la palabra «deconstrucción» incluyo, en el proceso por ella citado, la descomposición que sufre el espacio que rodea al protagonista, al ir convirtiéndose en el reflejo de su mundo interior y sufriendo sus mismos procesos de fragmentación interna, solo que a la vista del público.

Su forma de deconstrucción no es artaudiana, ya que no sigue las directivas de descomposición utilizadas por este dramaturgo<sup>4</sup>. En realidad, algunos de los tipos de estructura que suele usar Gambaro provienen del Grotesco, aunque ni ella misma sea consciente de esta.

Griselda Gambaro plantea el tema de la deconstrucción como un proceso en aumento progresivo y sistemático en una sociedad. Lo desarrolla en un momento histórico propio, donde la capacidad creativa parecía no tener límites. Políticamente, un período democrático, en un ámbito abierto y tolerante de las nuevas ideas y conceptos (el Instituto Di Tella)<sup>5</sup>. Esto provoca que sus primeros textos se vean descontextualizados -tanto en tiempo como en espacio-. Esta desarticulación favoreció ese primer rechazo por parte de la mayoría del público y una gran incompreensión de la magnitud y profundidad de su obra.

## 2. Otras características de su dramática

En la obra de Griselda Gambaro, pueden advertirse varias características, reiteradas también a lo largo de su dramaturgia, que son importantes y deben ser tenidas en cuenta para un análisis serio de sus obras. Son:.

### 2.1 Universalidad de los temas

La deconstrucción, como eje narrativo, le permite partir desde unidades

pequeñas como el núcleo familiar, la amistad, la pareja, para poder proyectarse en la sociedad. Entonces, es esta deconstrucción la que, justamente materializada en el abuso del poder, le permite avanzar sobre temas universales desde perspectivas circunstanciales. Ante estas situaciones mínimas, un espectador con el ojo lo suficientemente adiestrado puede ver el claro reflejo simbólico de la totalidad de la humanidad.

La valía de sus escritos radica en este potencial: su obra sigue y seguirá vigente porque es capaz de abarcar los conflictos básicos del ser humano más allá del momento histórico puntual.

## **2.2. Autonomía de sus obras**

La dramaturgia de Griselda Gambaro, desde la neovanguardia de los años '60, conseguía mantener la autonomía de sus obras gracias a que lograba la deconstrucción a partir de que esta proviene de un discurso ideológico elaborado, al cual intenta desintegrar.

## **2.3. Contenido «político» en sus obras**

Las obras de Gambaro tienen un contenido político, pero este no se sostiene desde lo partidario, ni siquiera desde lo didáctico. No pretende enseñar, ni difundir, ningún tipo de ideología. Se limita a la demostración de que el ejercicio de la política puede no ser más que un disfraz de la mala utilización del poder. Y en ese caso, en definitiva, obtendrá lo mismo que aquella: conducir al hombre a una desintegración y fragmentación.

Al tomar como uno de los puntos centrales de su obra el poder, es inevitable que sus textos tengan relación con la política, y que muchos analistas dramáticos crean ver en ciertas circunstancias relatadas una relación manifiesta con algunos hechos o personajes concretos de la historia reciente. Sin embargo, insistimos en que su intención no es hacer «dramaturgia histórica»<sup>6</sup>, sino, nuevamente, una dramaturgia universal.

## **2.4. Falta de emisión de un mensaje**

Como hemos dicho, su teatro no provee al espectador de un mensaje. Su intención no es generar una enseñanza en el público. Con esto, evidentemente, se distancia de Bertolt Brecht<sup>7</sup>.

Gambaro fomentará una actitud activa por parte del espectador de sus obras, al que tratará de movilizar para que logre una interpretación propia de sus textos.

Nunca se va a cuestionar si esa movilización que pretende generar deba llevar aparejado un mensaje a incorporar. Es más, en realidad no se plantea en sus obras si los espectadores van a confluír en un sola y única interpretación o idea concreta. Por lo tanto, es evidente en sus textos la falta de función didáctica, llámese a esta mensaje, moraleja, lección o enseñanza.

## **2.5. Ausencia de estructuras y evoluciones lineales**

La estructura profunda en la que apoya su obra *Gambaro* no persigue un objetivo lineal.

En sus puestas, se van a dar espirales, círculos infinitos o concéntricos, reiteraciones interminables o momentos donde simplemente el silencio y la pasividad de la acción priman por sobre todas las cosas. Es posible que no exista evolución alguna. Cada personaje puede estar ubicado en un plano distinto, simultáneo, sin dirigirse hacia ninguna meta específica.

## **2.6. Utilización de un discurso quebrado**

La autora va a plantear la posibilidad de crear un discurso sin historia, a diferencia del sentido aristotélico que, a veces, se le da, como discurso con historia.

Todos los escritores que utilizan estructuras discursivas parecidas a la que desarrolla Griselda Gambaro se valen de discursos paralelos donde, por un lado, confluyen elementos realistas y, por el otro, una serie de elementos implementados desde la frase, desde los silencios y desde los índices escénicos que terminan por quebrar ese discurso originalmente realista.

Uno de los rasgos de este tipo de discurso fragmentado es que demanda por parte del público un gran esfuerzo interpretativo para encontrar ese contenido, subyacente en todos y cada uno de los elementos presentados, al cual deberá interpretar

Por otro lado, la utilización recurrente de un discurso quebrado es un elemento cuestionador por excelencia, que no fomenta bajo ningún concepto un público que pueda permanecer pasivo ante él. En la mayoría de los casos, inclusive, suele ser más motivador que un discurso realista.

## **2.7. Falta de causalidad explícita**

La causalidad que utiliza Griselda Gambaro en sus obras no es explícita, sino que está basada en la ambigüedad, y se ubica en el metatexto y el paratexto. Es solapada y demanda un ejercicio intelectual por parte del espectador para descubrirla.

## **2.8. Relevancia de los lenguajes no verbales**

El teatro de Griselda Gambaro maneja, asimismo, una gran variedad de lenguajes no verbales, y es allí donde radica la importancia del simbolismo, el paratexto, los efectos sonoros, los climas lumínicos, los índices escénicos, los objetos y, especialmente, los silencios. Estos últimos cumplen un rol fundamental: el silencio es palabra muerta.

Trabaja con economía de elementos en escena, pero los carga con un insustituible y valioso significado que les da «vida propia» y los convierte en objetos infaltables para lograr la comprensión total de la obra. Suelen ser el reflejo de lo que le ocurre a sus protagonistas. En estos objetos se va materializando la propia deconstrucción de sus dueños mientras que, por momentos, esta materialización se llega a traspolar al actor, quien cobra el valor del objeto mientras que el objeto se posiciona como sujeto. A este proceso se lo denomina «cosificación del sujeto o personaje».

## **2.9. Utilización de espacios habituales**

Otra de sus características es la utilización de ámbitos muy reconocibles y claramente determinados. No son ambientes espaciosos. Al contrario, muchas veces se van empobreciendo y reduciendo, «deconstruyendo», junto con sus ocupantes. Este efecto que la deconstrucción interna del personaje logra generar en el ambiente que lo rodea es lo que acentúa la desintegración a la que se lo somete y lo pone en real y concreta evidencia.

La deconstrucción planteada por Gambaro es tan poderosa que no solo ejerce presión sobre los personajes, sino que se extiende al ambiente en que estos habitan, o los rodea, constituyendo una dramaturgia de interrelación que da lugar a una estética escénica propia y muy efectiva.

## **2.10. Incomunicación que sufren los personajes**

El tipo de ejercicio del poder que plantea Gambaro, cambia las reglas naturales del discurso, al que invierte ideológicamente. Con ello, como lógico resultado, logra que la comunicación no sea posible.

Este quiebre que surge entre los personajes, que la autora expone en sus microcosmos, alude y pone en evidencia la ruptura del sistema de transmisión que existe en la sociedad en general, la cual constituye el macrocosmos.

Griselda Gambaro, optó siempre por contar historias íntimas que lograran demostrar, en un círculo ínfimo de personajes, una máxima incomunicación. Estas



---

situaciones, tratadas minúsculamente, condujeron al espectador al sofocamiento y al agobio. Por lo tanto, es difícil calcular cuál hubiera sido la envergadura del efecto resultante en la platea si sus espacios de acción dramática se hubieran trasladado experiencialmente a un macrocosmos.

### **2.11. Aislamiento en el que vive inmerso el hombre**

La degradación del ser humano que ella señala en sus obras a través de la deconstrucción llega a una instancia tal que le impide al personaje siquiera mantenerse como una unidad básica. Esto lo conduce, irremediablemente, a una despersonalización.

Son personajes que, por lo tanto, quedan parcializados, aun en el espacio escénico. A tal punto que será el mismo personaje quien rechazará la posibilidad de reingresar en la sociedad. Esto se debe a que se lo ha limitado tanto desde el exterior que cuando realmente queda libre no sabe cómo hacer uso de ese don y continúa actuando de la única manera que conoce: como si careciera de él.

### **2.12. Falta absoluta de voluntad en sus personajes**

Sus personajes carecen de libertad de acción. No generan acciones. Estas actancias son recibidas desde el exterior y aparentan ser lo único que justifica su existencia. Esa es la razón por la cual, aunque en cierto momento de la obra aparezca algún elemento que pudiese funcionar como salvavidas para el personaje, éste ni se molesta en considerarlo, porque tal actitud implicaría la toma de una decisión seguida por una acción en consecuencia.

Sus personajes llegan a carecer de voluntad. No son capaces de generar su propio obrar. Esta actitud que tienen los personajes es la lógica consecuencia de la cosmovisión de la humanidad a la que apunta Gambaro como horizonte. Sus destinos parecen estar marcados y, por ende, consideran infructuosa cualquier lucha. La voluntad como valor desaparece porque, a pesar de poseerla, el ser humano no logra cambiar su futuro.

### **2.13. Falta completa de metas**

Al no poseer esperanza, los personajes están inmersos en un vagabundeo eterno. Se abandonan a un destino que los maneja cual marionetas sin voluntad propia. Para lograr con mayor eficiencia esta situación la autora utiliza por momentos, en algunas de sus obras, personajes que aparentemente intentan dar un giro a esta situación. Sin embargo, lo único que consiguen es evadirse psicológicamente de

aquella en la cual se encuentran inmersos o ser absorbidos por esta convirtiéndose en una amplificación del recurso.

Los personajes de Gambaro no son héroes trágicos, son seres inferiores, limitados. Si bien también los condiciona un destino desde el exterior, no tienen capacidad para cambiarlo porque ni siquiera son capaces de automodificarse en lo más mínimo. No les es posible tomar decisiones sobre sus propias experiencias y necesidades; por lo tanto, no tienen un objetivo que los impulse a moverse y avanzar.

#### **2.14. Negación. Método para la supervivencia**

Muchos de sus personajes parecen estar al margen de la situación real que los rodea. Gambaro capitaliza este sistema de evasión o de negación de la realidad para hacer más evidente el principio deconstructivo en sus criaturas. Estas pueden encontrarse frente a un hecho concreto, tangible, y, sin embargo, re-interpretarlo. Lo observan desde un punto de vista -que para nosotros puede que sea inverosímil- que cambia completamente la lógica con que actúan, sin que por ello puedan salir de esa atmósfera de deconstrucción. Para lo único que se encuentran capacitados es para evadirla, negándose a ver lo que para todo el mundo es claro.

#### **2.17. Marcada resignación e inclinación al sufrimiento**

El proceso de deconstrucción va a conducir al hombre a un nivel de degradación extremo, irrefrenable, que él mismo acepta sin oponer resistencia. Los personajes sufren procesos de dolor y, sin embargo, van continuamente en búsqueda de aquello que los origina. Muchas veces, ni siquiera son concientes de la aflicción que experimentan. Sufren, pero aparentan no saber cuán doloroso es y, muchas veces, intentan evitar la congoja ajena sin reparar en el daño que se están causando a ellos mismos al tratar de aliviarla.

#### **2.18. Contradicción e incongruencias crónicas**

En las obras de Gambaro, pueden observarse contradicciones marcadas que hacen del texto una narración incomprensible a primera vista. La mayoría de las incongruencias implementadas por esta autora tienen la función de exacerbar algunos rasgos de los personajes. Muestran de esta manera la deconstrucción crónica a la que está sometido el personaje porque la incongruencia planteada entre sus parlamentos y sus propias acciones pone en evidencia la incompatibilidad de este accionar, aparentemente lógico a primera vista.

### **2.19. Falta de justicia elemental**

Gambaro nos sigue demostrando, con acciones mínimas, que la sociedad humana carece de sistemas que le garanticen la provisión de justicia. Ni siquiera utiliza como recurso la justicia poética. Por ello, en más de una ocasión y merced a una mentira o engaño, sale de una determinada situación perjudicado el inocente y airoso el culpable, sin que en ningún momento se vislumbre la posibilidad de que la justicia opere como tal.

### **2.20. Utilización de un humor sarcástico y corrosivo**

Todo el teatro de Griselda Gambaro es una burla a una sociedad que maltrata a sus integrantes y ejerce violencia física o psicológica constante sobre ellos.

El humor que implementa Gambaro no apunta a ejercer comicidad sobre el espectador. No demanda la carcajada franca. Conlleva una gran carga de descubrimiento intelectual, ya que permite, mediante un análisis, descubrir una determinada situación que, en lo profundo, generalmente, no suele ser realmente cómica.

### **2.21. Agigantamiento del juego dialéctico**

La exageración desenfadada es una característica propia de su forma de escritura. Desde el texto, la dramaturga logra que ciertos aspectos de sus personajes se agiganten hasta lograr un avasallamiento de los demás perfiles de la personalidad.

Griselda Gambaro utiliza también un despliegue escenográfico mínimo que se basa en los índices escénicos. Suele valerse de elementos pequeños explotados al máximo -utilería- así como también de las reiteraciones compulsivas. Con objetos pequeños, logra el mayor de los efectos para que ellos presionen sobre el discurso y este perdure pudiendo sostenerse.

### **2.22. Falta de libertad para la improvisación actoral**

En sus obras, el diálogo va a constituirse como la situación básica. Siempre es necesario que el lenguaje sea significado. La forma que la autora tiene de significar el lenguaje es a través de los diálogos. Cada uno de ellos tiene un peso específico muy particular. Si bien aparentemente algunos parecen ser muy triviales y sin sentido, se encuentran encadenados de tal manera que más allá de las distorsiones espacio-temporales, si alguno faltara, caería la tensión dramática. Por ende, sus textos dejan poco margen de libertad para que el actor pueda improvisar.

### 2.23. Necesidad de respuesta por parte del espectador

El teatro de Griselda Gambaro solicita al espectador una evaluación intelectual. No hay receptor que pueda permanecer incólume ante su teatro. Este podrá originar admiración o rechazo, pero jamás indiferencia.

A continuación, y como ya hemos adelantado, analizaremos una obra de la primera etapa de Griselda Gambaro. La consideraron en el momento de su estreno absurdista, ya que es el período dramático de esta autora en el que se ve mejor reflejada la importancia de los lenguajes no verbales en la puesta en escena.

#### «Las paredes»

Las Paredes<sup>8</sup> llegó al escenario del Teatro Agón de Buenos Aires el 11 de abril de 1966<sup>9</sup>.

La situación de muerte y encierro que genera esta obra es de tal magnitud que el espectador se siente asfixiado y oprimido. Al tocar el tema de la «asfixia», queda en evidencia la influencia que sufre Griselda Gambaro por parte del Grotresco Nacional. Este es un tema característico de dicho movimiento. Sin embargo, el ahogo de sus personajes es diferente del que sufren los pertenecientes al Grotresco donde, mediante otro tipo de procedimientos, también el protagonista quedaba solo y despojado. Su mundo se desintegraba delante de sus ojos sin que nada pudiera hacer. Por ejemplo, «Stéfano» o «Mateo» son dos obras donde los protagonistas ya no tienen más razones para seguir adelante, carecen de motivo y, entonces, mueren -aunque sea escénicamente- porque lo que muere es su figura.

En el grotresco, siempre nos parece que hay una última oportunidad, una pequeña luz al final del túnel, una puerta que alberga la salida de una situación determinada. Esto es lo que motiva a los personajes a resistir a pesar del dolor que sufren. No es un principio sadomasoquista. Es solo un indicio de que la humanidad mantiene viva la capacidad de adaptación para sobrevivir a los cambios. La esperanza que regala el grotresco es, simplemente, sobrevivir. Una esperanza pobre comparada con lo que el realismo crítico ofrece en la vereda opuesta. Sus protagonistas, por más mediocres y torpes que fueran, siempre tenían la capacidad de salir de situaciones o, por lo menos, la dejaban esbozada. En cambio, la neovanguardia -y, con ella, Griselda Gambaro- no dejará entrever ni un solo rayo de luz al final del camino. Las pocas actancias que juegan sus protagonistas caen siempre en saco roto. Las ayudas que reciben desde el exterior pocas veces les son útiles y, en general, logran hundirlos más en el problema.

La primera crítica que surgió acerca de este texto consignó:

*«... una realización extraña, atractiva, con esa seducción que tienen las obras que están más allá del impacto inmediato y que se va apoderando de uno en la medida en que lee y relea un texto lleno de contenidos ocultos, lleno de resonancias transmundanas, lleno de símbolos y claves que configuran un universo coherente en su paradójica incoherencia. Una obra cerradamente intelectual, pero, también asimismo, auténtica»<sup>10</sup>.*

«Las paredes» es una obra que tensiona al espectador al punto de no llegar a vislumbrar las causas reales de la situación. Estas causas serán posteriormente desarrolladas en forma más evidente en «El campo»<sup>11</sup>.

## 1. Los personajes

Los personajes son tres: un joven que, según él mismo declara, fue «cortésmente conducido» por dos sujetos hasta una mansión. Actualmente, se encuentra dentro de una habitación, acompañado por un ujier. Este último cumple la función de sirviente y carcelero a la vez. Su futuro descansa, aparentemente, en manos del señor de la casa, conocido bajo el nombre de «el Funcionario».

## 2. Las unidades escénicas

El espacio es de simple resolución escenográfica: una habitación de una casa lujosa. Sin embargo, este ambiente alberga cuatro unidades escénicas porque, si bien básicamente perdura, sufre algunas transformaciones a lo largo de la obra. Esta habitación de corte realista al principio, va consumiéndose hacia el final del texto, lógicamente, junto con su ocupante.

### 2.1. Primera unidad escénica

*«(...) un dormitorio estilo 1850, muy cómodo, casi lujoso. Pesados cortinados en la pared de la izquierda ocultan lo que parece ser una ventana; en el centro de la pared de foro, un gran cuadro, con un soberbio marco labrado representa, con el verismo de la época, a un joven lánguido mirando a través de una ventana. Una sola puerta conduce a otras dependencias de la casa» (p.9)*

Esta ventana es ilusoria, es un elemento que parece poner al arte como objeto a cuestionar: ¿Es legítima la representación de la realidad que el arte hace? La ven-

tana está allí, en la pared, solo que no es una ventana en realidad, es solo la imagen de la ventana en el muro, de una ventana que en realidad debería estar en ese muro... pero que no está. Esta es la razón por la cual la única vía de acceso y contacto con el exterior es la puerta. Pero esta siempre se encuentra cerrada, gracias al buen trabajo que realiza el ujier custodiándola. La situación a esta altura de los acontecimientos es sólo de supuesto encierro.

La escena se inicia con un pie sonoro: un grito desgarrador que inquieta a nuestro protagonista por no ser conocedor de su origen y razón.

Pero, en poco tiempo, el espectador detectará que esta situación general que vive el joven -al igual que la ventana- esconde algo más. Aparentemente, el ujier es servil y predispuesto, y el funcionario, un hombre recto, eficiente, capaz, ceñido a las reglas, las normas y las buenas costumbres.

La casa, en realidad, toma visos de hotel al intervenir el personaje del ujier aunque, en rigor, la habitación se transformará en celda y aquel en carcelero. Nada en la habitación es lo que parece ser y esto inquieta a nuestro protagonista.

## 2.2. Segunda unidad escénica

Se sitúa en la misma habitación, solo que ahora cobija un notorio cambio de iluminación. La situación de encierro se hace explícita y se inicia -al igual que la primera- con un grito desgarrador que no se sabe de dónde procede:

*«...El joven, después de un momento, tienta el picaporte. La puerta está cerrada con llave.*

.....  
*... (Se oye nuevamente un grito que viene de otras dependencias de la casa. Una luz intensa ilumina la habitación. El joven se sienta en la cama con sobresalto).  
 Oscuridad.*

*Escena 2*

*La escena se ilumina mientras se escuchan unos tremendos golpes en la puerta.*

*Voz del ujier (grita): ¡Caballero, caballero, abra! ¡Despiértese!*

*Joven (ha despertado sobresaltado. Va a correr instintivamente hacia la puerta, pero se detiene con un gesto de incertidumbre, porque se ha hecho silencio ahora. Va hacia la puerta y mueve el picaporte. No cede. Balbucea): Está cerrado...*

*Voz del ujier (melosa): A bra, caballero, se lo ruego» (p.24)*

Aquí se presenta una gran contradicción con respecto al encierro que ayuda a crear alrededor del joven una atmósfera de incertidumbre que acrecentará su

temor. Se lo acusa indirectamente de haber sido él mismo el promotor de su encierro cuando él cree que no es así. Esto lo confunde. La perturbación que lo afecta lo paraliza, negándose a sí mismo la posibilidad de elegir con libertad y obrar en consecuencia. A ello, se suman los gritos de terror que llegan a sus oídos, provenientes de otras habitaciones, sin que las explicaciones similares que le han dado el ujier y el funcionario respectivamente llenen cabalmente su curiosidad y entendimiento. Esta ignorancia le genera una sensación de miedo que de a poco lo irá enajenando.

El aparente servilismo y la buena predisposición del ujier irá cediendo a lo largo de esta unidad escénica. Este personaje comenzará a mostrar intención explícita de recibir alguna recompensa por sus molestias.

Al terminar la segunda unidad escénica, se sugiere verbalmente el acotamiento del espacio físico que se hará patente en la siguiente.

### 2.3. Tercera unidad escénica

*«El mismo ambiente sensiblemente empequeñecido. Han desaparecido las cortinas y el cuadro» (p.32)*

En esta unidad escénica el grado de deconstrucción es más evidente y, además, se va haciendo progresivo. Algunos elementos ya han desaparecido totalmente y otros lo irán haciendo a lo largo del resto de la obra. Pero lo más evidente es la reducción del espacio vital que sufre el joven. Su ambiente no solo se va empobreciendo, sino que, además, va reduciendo realmente su tamaño físico.

El trato del Ujier se vuelve hosco e irreverente, sufre también la deconstrucción que acompaña al ambiente. Su actitud se vuelve interesada y grosera. No muestra un mínimo de su postura solícita del inicio de la pieza teatral, y sus acciones están guiadas únicamente por el interés y el desprecio hacia el joven. Su poca disposición se va amplificando a medida que avanzan las escenas.

Por otro lado, la actitud completamente segura respecto del final del joven que poseía el funcionario al inicio de la obra se vuelve turbia y dubitativa. El funcionario comienza a eludir al joven. No le brinda respuestas concretas sobre su futuro y cada vez se vuelve más esquivo. Esto contribuye a que el joven se desoriente aun más y acreciente su terror, comenzando a desequilibrarse moral y psicológicamente.

### 2.4. Cuarta unidad escénica

*«La escena a oscuras. El ambiente se verá luego notablemente reducido. Como únicos muebles, un catre y una silla. Se escuchan las toses y la respiración de alguien fuertemente resfriado» (p.45)*

En esta última unidad escénica la deconstrucción ya está generalizada: espacio y joven se encuentran en claro estado de desintegración. El espacio se ha reducido notoriamente y el joven se encuentra golpeado y lastimado, debilitado física y mentalmente.

### 3. Las situaciones dramáticas

Al iniciarse la acción, nos enfrentamos a un joven desorientado que se encuentra en una habitación de una casa sin saber cuál es la razón por la cual se lo ha conducido hasta ese lugar. Su falta de firmeza y su incapacidad de acción lo han llevado a que se dejara conducir por dos personajes que se nombran -pero que no aparecen- hasta ese lugar sin siquiera preguntar adónde lo llevaban y, mucho menos, las razones de esta «invitación». El personaje presumió que esos dos hombres estaban armados, porque vio un bulto en un bolsillo que lo hizo sospechar -aunque jamás vió un arma-. Esto lo amedrentó y lo llevó a acatar el pedido de los hombres, «por propia voluntad»:

*«Joven: Me han traído*

*Ujier: ¿Quiénes? No dirá usted que el alto y el bajo "lo han traído".*

*Joven: Fueron ellos, sin embargo. "Venga con nosotros", me dijeron*

*Ujier: ¡Eso es distinto! ¡Qué joven atolondrado es usted!» (p.11)*

El mismo joven, sin darse cuenta, ha tomado una decisión, y a partir de esta autorización para que lo conduzcan hasta la casa, todo escapa a su control. Él *ha autorizado que se lo desautorice*, que no se le brinden explicaciones, y que se accione sobre él. Sin embargo, no se da cuenta de ello y está a la espera de recibir algún tipo de explicación que, obviamente, no llega. Ni llegará. El miedo es el sentimiento que lo llevó a tomar la decisión de aceptar esa invitación sin cuestionar, ni hacer preguntas de ningún tipo, sin rebelarse. Y sin rebelarse deberá esperar su destino, que no será otro que la concreción de sus propios temores e inseguridades provocadas por su falta de acción inicial.

El miedo inicial que sufre el joven y que ha provocado todo el devenir de los acontecimientos, es un sentimiento tan profundo que es capaz de sobreponerse a



cualquier otro. Es el miedo a sufrir o inclusive, a morir.

El solo hecho de creer que el otro era portador de un arma que lo dejaba en inferioridad de condiciones lo llevó a ponerse a total y entera disposición de su interlocutor. No es necesario doblegar o someter al otro, ya que él mismo ofrece su libertad sin dudar, la cual prefiere ceder ante la sola sospecha de que pueda sufrir algún tipo de maltrato físico.

La segunda situación dramática la constituye el tipo de discurso encontrado y evasivo del ujier que siempre cambia el sentido de las frases emitidas por el joven hacia temas que a él le interesan particularmente o le convienen en pos de no dar demasiadas explicaciones:

*«Joven: ...Pasé el día fuera, en el campo.*

*Ujier: Descansando*

*Joven: Descansando, es claro, pero caminé entre los árboles, remé. No estoy acostumbrado a tanto ejercicio, por eso...*

*Ujier (exultante): ¡Me lo hubiera dicho antes! ¡Qué manera de hablar a tontas y a locas sin comprendernos! ¡Lo felicito!*

*Joven ¿A mí? ¿Por qué?*

*Ujier: ¡Pasó el día en el campo! ¡Usted es como yo! Yo adoro el campo, el pasto, las bestias. ¡Ah! ¿y las puestas del sol? ¿Qué me cuenta de las puestas de sol? (Desorbitado) ¡Las nubes y los árboles! ¡El canto de los pájaros! ...» (p.12)*

La tercera situación dramática se genera en torno del «personaje» del funcionario. El calificar de esta manera al edil no deja de tener una intención particular. Su figura se mueve en escena «teatralmente» -según la descripción de la autora- lo que no deja de crear cierto ámbito de engaño sobre este personaje -ya que el teatro es siempre ficción-. Tal actitud sólo logrará poner incómodo al joven protagonista y, a su vez, aumentar sus sospechas sobre la honestidad de su interlocutor y, sobre todo, sobre sus buenas intenciones:

*«(Entra el Funcionario. Un señor alto y robusto, de mediana edad. Está vestido con llamativa elegancia, demasiado vibrante el color de su chaleco, excesivos la blancura y los bordados de la camisa. Tiene un rostro simpático y jovial, gestos teatrales y enfáticos, risa fácil)» (p.12)*

Por otro lado, el diálogo abierto, franco y de aparente dignidad que esgrime el funcionario se contradice con sus acciones reales. Las mismas se podrían reducir a una serie incontable de sarcasmos que solo logran poner en situación de alerta a nuestro protagonista.

El joven -debido a su falta de rebeldía e incapacidad de acción- solo se limita a esperar que se lo mantenga en conocimiento de su situación actual y de su futuro, siéndole imposible solicitar abiertamente esa información y quedando siempre a merced del juego verbal y sarcástico del funcionario:

*«Funcionario (cortante): Sin embargo, puede ser la habitación de un caballero en desahogada posición económica, lo sé. A alguien que viva libre y sin apuros. No es su caso, evidentemente.*

*Joven: ¿Estoy en un apuro?*

*Funcionario (sonríe): ¿Quién no está en un apuro?» (p.13)*

*«Funcionario: ¡Pero hable un poco! Parezco un charlatán (Con alarma) ¿Lo intimidado, acaso? ¡Ay!, me sentiría muy herido.*

*Joven (con un esfuerzo, vence su timidez): No, no, señor. Esperaba encontrar una... (vacila)*

*Funcionario: ¡Sí, sin miedo!*

*Joven (con timidez): Una celda...» (p.14)*

Las clases de discurso que esgrimen ambos personajes son contradictorias. La del funcionario es verborrágica; aparentemente, trata de poner al joven en una situación más cómoda, ya que lo ve muy inhibido. Mientras el discurso de este último permanece, a pesar de todo, signado por el miedo. Este sentimiento no le permite preguntar abiertamente lo que desea saber. Da rodeos y gira circularmente en torno a una pregunta concreta que jamás pronuncia.

Por otro lado, los elementos que se encuentran en la habitación comienzan a acentuar la contradicción generalizada que existe entre lo que dice el funcionario y su accionar:

*«Joven: Mentalmente, me había preparado para enfrentar barrotes, el signo convencional de una cel... (Aparta los cortinados. Corren sobre una pared lisa)*

*Funcionario (ríe, contento): ¡Qué hallazgo!, ¡qué hallazgo! (El joven atónito se vuelve hacia él) Idea mía, el elemento sorpresa. Cortinados que no cubren una ventana se transforman en símbolos puros de bienestar, de lujo...» (p.15)*

El destino que el joven cree ver al pronosticar su futuro es generado por él mismo y será exclusiva responsabilidad de él. Nada, en rigor, excepto sus propias dudas y tribulaciones son las que le hacen temer un final trágico, el cual lógicamente se le proveerá. Final del cual el único responsable ha sido él por ser quien aprobó, en primera instancia, que se le condujese hasta ese lugar sin siquiera conocer la razón o cuestionar el porqué:

«Joven: ... No sé por qué me han traído, (rectifica) me he llegado hasta aquí.  
 Funcionario (se encoge de hombros): Y si no lo sabe usted, ¿cómo voy a saberlo yo?  
 Joven: Yo vine, pero ellos me invitaron.  
 Funcionario: ¿Ellos? ¿Quiénes?  
 Joven: Los... El alto y el bajo, los nombró el ujier. Uno era alto, y el otro, bajo.  
 Funcionario: Eso es. Yo los mandé.  
 Joven (con una sonrisa de alivio): ¡Ah, usted!  
 Funcionario: Sí, pero no deja de ser un poco inconsciente de su parte, llegarse hasta aquí e ignorar el motivo» (p.15)

El Funcionario es sumamente diestro para regodearse en la desesperación ajena y explota al máximo todas las oportunidades que el joven le brinda para incrementar en él sus dudas y sus miedos, los mismos que, con el devenir de la obra, lo llevarán a su propio fin:

«Joven: No, no. No me amenazaron con armas. Me preguntaron el nombre debajo del foco de la estación. Entonces les vi el bulto en el bolsillo, no sacaban la mano del bolsillo, tuve la impresión...  
 Funcionario (muy fastidiado): ¡Ah señor, si vamos a vivir de impresiones! Yo también tengo la mano en el bolsillo (Saca la mano abierta del bolsillo) ¿Y qué?  
 Joven: Tiene usted razón. A hora que lo pienso serenamente quizás procedí mal. Me acobardó mi fatiga.  
 Funcionario (indiferente): O la noche. O los dos hombres. O las armas que tenían en el bolsillo. Todo puede ser.  
 Joven: Me limité a seguirlos. Venga usted con nosotros y sabrá el motivo, me dijeron.  
 Funcionario: Claro, por algo vino. Es evidente.  
 Joven (desorientado): Sí  
 Funcionario: ¡Y no hubiera venido, señor mío! ¿Para qué?  
 Joven: Entonces... ¿Me puedo ir?  
 Funcionario (ríe): ¡Ah, qué niño es usted! Ahora no. Hay un motivo» (p.16)

La escena finaliza con el Ujier que reclama dinero al joven para brindarle un servicio: conseguirle elementos para afeitarse. Utensilios que, en realidad, el joven no había solicitado, pero que el ujier insiste en proporcionarle evidenciando la necesidad que él tiene de los mismos, ya que trae la barba crecida.

La cuarta situación dramática se inicia con una nueva e inquietante contradicción entre lo verbal y la acción real: el ujier le solicita al joven que abra la puerta cuando este se encuentra encerrado en la habitación, desde afuera.

*«Voz del ujier (melosa): Abra, caballero, se lo ruego.*

*Joven: ¡Está cerrado!*

*Voz del ujier: Se le enfría la comida y es una lástima. Este corredor está lleno de corrientes de aire. ¿Quiere usted que me resfrie? ¡Malo! Abra, por favor. Vamos, hágame el gusto. Dé un paso, otro... apoye la mano en el picaporte, ¡abra ahora!*

*Joven (a su pesar, ha seguido las indicaciones, mueve el picaporte: no cede. Retrocede con un gesto de desalentada incompreensión): ¡No... no puedo abrir! ¡La puerta está cerrada!»*

.....

*Voz del ujier: ... ¡Abra de una maldita vez! Lo oigo cuchichear detrás de la puerta. Sé que está ahí. ¡No juegue conmigo, idiota! ¡Le romperé la crisma!*

*Joven: Pero... ¡no entiendo! ¿Qué pretende? ¡Está cerrada por fuera!*

*Voz del ujier (en un paroxismo de furia, pateando la puerta): ¡Ah, qué bestial! ¡Abra de una vez! ¡Abra, abra, abra! (irreflexivamente el joven tiende una mano hacia la puerta. Antes de que su mano alcance el picaporte, la puerta se abre bruscamente...)» (p.25)*

A continuación, el ujier intenta un diálogo de características similares al irónico parlamento que hiciera con anterioridad el funcionario. Sus versos son inquietantes e insinuadores, y el joven trata de interpretarlos desde sus propios temores, agigantando las figuras que le presenta el ujier, que tienen reminiscencias necrofílicas.

*«Ujier: ... (se aleja unos pasos y contempla la disposición de la mesa. Ríe). Me río porque... así debe ser la comida de los condenados... Sí, sí, así debe ser.» (p.26)*

*«Joven (pálido): ¿De...? ¿De quiénes?*

*Ujier: De los condenados. ¡La comida fin de curso! (Ríe). La última, la víspera del luctuoso suceso, del tránsito. ¡Y ésta parece realmente...!*

.....

*Ujier: Uno de sus defectos, caballero, es preocuparse demasiado. Cuando entró usted con el alto y el bajo, observé esto enseguida: que usted se preocupaba demasiado. Otros, no: vienen alegres, les interesa la aventura. Claro, tanto da una cosa como la otra: todos al tacho.*

*Joven (demudado): Todos... ¿a... dónde?*

*Ujier (ríe): ¿Ve? ¿Ve usted? Está preocupado de nuevo... Todo mal es temporario. Por fuerza debe ser temporario porque la vida es breve.» (p.27)*

.....  
*Ujier: ...Vamos, ¿usted no se ríe?*

*Joven (sonriendo a duras penas): No... no.*

*Ujier (ríe): ¿De qué tiene miedo?*

*Joven (empieza a tentarse): De nada. ¿Pero por qué voy a...?*

*Ujier (riendo): ¡Porque sí! ¡Festeje su propio funeral! ¡Haga como yo!*

*Joven (conteniéndose): ¿Usted... usted festeja... su funeral?*

*Ujier (rápido): ¡No, el suyo! (Ríe). Le cortarán la cabeza, así que... ¡ríase!» (p.28)*

La siguiente situación dramática está dada por la habitación que ha reducido su tamaño, y es descubierta por el protagonista causándole cierto grado de inquietud: «Paseaba por la habitación contando los pasos. Diez pasos había desde la pared hasta la cama, ¡y ahora hay ocho! Ocho...» (p.29). A ello, le sigue la confirmación de la desaparición del reloj (que se encontraba dentro del bolsillo y que sin que él se diera cuenta había sido sustraído el día anterior por el funcionario), y el escuchar otro grito desgarrador que lo espanta y sobrecoge.

La sexta situación dramática se abre ante la acusación por parte del ujier y contra el joven acerca del robo de una cucharita durante la cena de la noche anterior. La comida, un objeto reconfortante que viene desde el exterior y que le es impuesto al protagonista -ya que no es él quien la solicita- al día siguiente, solo le acarrea un inconveniente: que se lo acuse de hurto cuando, en realidad, es él quien ha sufrido un robo el día anterior: el de su reloj.

*«Ujier: No insinúo: afirmo. Es común en los muchachos. Un vicio asqueroso: ir a los cafés y robar las cucharitas.*

*Joven: ¿Robarlas?*

*Ujier: Sí.*

*Joven: ¡Pero debe haberse caído! ¿Cómo se le ocurre que puedo escamotear una cucharita?*

*Ujier: Era de plata, ¿por qué no?*

*Joven: No es mi costumbre, ¡por eso!» (p.33)*

La acción continúa acrecentando el decurso del texto, siempre con un joven tratando de llevar la conversación para poder averiguar qué nuevas hay sobre su futuro y un funcionario esquivo que da un rodeo y lleva la conversación hacia

temas que a él le interesan, dejando entrever en la mayoría de sus respuestas amenazas encubiertas al buen entender del protagonista amedrentado.

Hacia el final de la escena comienza la séptima situación dramática. El funcionario reitera su necesidad de tener una actitud paternal para con el joven. Le explica que ha mandado traer un objeto de su habitación para que él se sienta acompañado. El ujier ingresa a la acción con una muñeca espantosa que el joven había aceptado tener en su cuarto por no poder negarse a una petición de la dueña de la pensión. No es casualidad que el único elemento que viene de su pasado sea uno contra el cual no haya podido, en su momento, rebelarse. Al igual que no pudo rebelarse contra el alto y el bajo:

*«Joven: Odio esa muñeca. No sabía cómo sacármela de encima sin ofender a la patrona. Demasiado grande. Es un fastidio en el cuarto. Una aberración» (p.39)*

El funcionario se retira luego de haber dejado asentado mediante un gran despliegue de palabras, órdenes y contraórdenes que el joven no tiene capacidad de tomar una decisión por sí mismo, ser responsable de sus actos y hacerse cargo de sus gustos rindiendo las debidas cuentas de ello. Prefiere solo que los hechos sucedan «accidentalmente», prefiere esperar su suerte. Y así se hará durante la próxima situación dramática.

Luego, el ujier comienza un trato meloso que termina en la petición del préstamo del reloj. El joven afirma que lo ha perdido. El Ujier no le cree y lo revisa violentamente. Al comprobar que, efectivamente, no lo tiene le propina una paliza porque «*¡se lo hizo robar!*» y lo tilda de «*idiota*».

Al iniciarse la última escena y la octava situación dramática, el joven se encuentra lastimado y, sin embargo, el funcionario lo acusa de haber sido él quien golpeó al ujier:

*«Funcionario: ¡Vaya descaró! ¿Por eso le pegó usted a él?*

*Joven (confundido): No, no señor, no le pegué.*

*Funcionario: Sin embargo, los hechos son muy claros. Cantan los hechos, pruebas al canto. Vino el ujier, le pidió el reloj, usted se enfureció y le pegó» (p.47)*

El muchacho ya no sabe cómo hacer para llevar la conversación del funcionario hacia su punto de interés y aquel aparenta hablar sobre el futuro del joven, pero solo logra rodear el tema generándole aun más inseguridad y temor:

*«Funcionario: ...Su asunto marcha bien, requetebien. ¿Quiere más detalles? Se los daré. ¡Qué nombre enrevesado el suyo! ¿Cómo se pronuncia? ¿Hencau,*

*Hencó, Hempó? ¡Ah, pero no importa! Para los resultados finales es completamente indiferente. Deseo congratularlo a usted ahora. (Ríe). ¡Joven afortunado! Mañana a esta hora usted...*

.....  
*Vamos ¿qué es eso, qué es eso? No lo pasó tan mal entre nosotros, ¿verdad? La vida es sueño. Y la muerte. No se asuste. Sólo le costará un poco soñarla» (p.49)*

Este temor e inseguridad acerca de su futuro necesita urgentemente una confirmación que no logra obtener por parte del ujier sin entregar algo a cambio:

«*Joven: ¿Qué noticia? Salgo mañana. De esto tengo que preocuparme.*» (p.51)

«*Ujier: Ciertamente, hará bien en preocuparse. Está por verse.*

*Joven: ¿Cómo?*

*Ujier: ¡Ah, no! Odio los apresuramientos.*

*Joven: ¿Qué sabe usted?*

*Ujier: La gratitud es un sentimiento de mérito, pero no se puede comprar nada con ella, ni una gallina ¿Y cómo conciliaré mi apetito de gallinas y ...?*

*Joven (con nerviosidad saca la billetera y le entrega unos billetes): ¡Basta, terminela! ¿Qué pasa? ¿A adelantaron la fecha? ¿Saldré hoy? ¿Es eso?» (p.52)*

Pero como lo que ha pagado el muchacho no le parece suficiente al ujier, este exige más para brindar la información. La acción se transforma en una escena de tortura psicológica y de chantaje a la vez. El ujier escamotea la información de la que dispone y, con esto, manipula al joven hasta llevarlo a un grado de descomposición tal que lo arroja al paroxismo de la ignorancia, que termina en el de la súplica y la humillación:

«*Ujier: ...Sentado, no se aflojan las rodillas. En todo caso, el suelo está más próximo (Ríe. El joven se sienta) ¡Muy bien! Considere esto como un regalo de despedida. En efecto, es un regalo comunicarle una noticia tan sorprendente por tan poco. (Al joven que, mordido por la impaciencia, va a levantarse) ¡No, siéntese! ¿Está dispuesto?*

*Joven (al borde de sus fuerzas): Sí.*

*Ujier: La novedad es la siguiente: a medianoche caerán las paredes sobre usted. (Alegremente) Daba lo mismo que no lo supiera. Por excepción, la novedad es la muerte. La muerte es como un secreto, haga ver que no lo sabe» (p.54)*

A partir de que el joven conoce la verdad no quiere escucharla. La niega reiteradamente:

«*Ujier: ¿recuerda usted los gritos?*

*Joven: Sí.*

*Ujier: ¡Ya ve!*

*Joven: Se equivoca, se equivoca totalmente. Gritan por vicio. No hay por qué inquietarse. El funcionario me lo explicó» (p.54)*

*«Joven: ¿verdad? No estamos en un país de locos. El cuarto no se achicó. (Sonríe infantilmente) El vino.*

*Ujier: Sí, por eso fue.*

*Joven: Me confundí. Después no conté más. El cuarto dejó de moverse. Nadie mueve el mundo. Está como siempre, intacto» (p.56)*

El joven queda realmente inmovilizado. Su grado de deconstrucción mental es tan grande que ha quedado atrapado por esta revelación a un punto tal que no puede atinar ni siquiera a tomar la decisión por sí mismo de escaparse. Solo acata las órdenes del ujier que le ha dicho que espere sentado en medio de la habitación a pesar de haber dejado, al marcharse, la puerta abierta...

*«(Diciendo esto sale, suave, furtivamente, la misma expresión divertida y risueña. La puerta queda abierta. El joven mira hacia la puerta, luego, con obediente determinación, muy rígido, la muñeca entre los brazos, los ojos increíbles y estúpidamente abiertos, espera)» (p.58)*

## Conclusiones

Griselda Gambaro explota la posibilidad que la contradicción le brinda sobre la naturaleza del hombre, exagerando sus características más profundas hasta un punto tal que descomponen su misma existencia. Agiganta el proceso en demasía, y provoca la irritación del espectador, que nada puede hacer por cambiar el destino al que los protagonistas de sus obras se han hecho acreedores.

El público que asiste a ver sus obras lejos está de ser un espectador pasivo. Deberá realizar esfuerzos para lograr interpretarlas. Jamás podrá ser inactivo: la autora desde el texto mismo no se lo permitirá. Sus directores tampoco lo harán desde las puestas. Intentarán constantemente provocar al espectador para que este genere sus propias interpretaciones. Por lo tanto, la función didáctica queda descartada, en la medida en que es imposible afirmar que existe la intención de hacer llegar un mensaje determinado. La variedad de interpretaciones posibles no lo hace factible.

Gambaro expone un sistema dramático basado en el grotesco y en su humor sarcástico. Utiliza estos medios como una forma más para brindar relevancia a la incoherencia propia de todas sus situaciones. A lo largo de nuestro análisis, se evi-



---

dencia la continuidad sistémica de ciertas características en las formas estructurales profundas de sus textos.

Los dos grandes hilos conductores de su dramaturgia -y de algunos métodos inclusive- han permanecido a lo largo de todas las etapas que hemos citado. Sin embargo, es imprescindible dejar claro que la obra de Gambaro sigue evolucionando.

Se trata de una autora universal porque los temas que toca lo son, al igual que su forma de escribir; de allí, su trayectoria y reconocimiento internacional. También es una escritora atemporal: porque esos mismos temas los traslada en la línea del tiempo o los ubica literalmente fuera de ella logrando que un mismo tema atravesase transversalmente las distintas épocas, situándose en cualquiera y siendo igualmente válido.

Su mundo dramático está signado por el mal uso del poder y su consecuencia: la deconstrucción. Por lo tanto defino a esta última como el proceso fundamental que se va concretando en el ser humano y su ambiente. Se esgrime como el método que, valiéndose de un análisis basado en la desintegración irrefrenable a la que tienden sus personajes y el medio que los rodea, nos pone frente a los fundamentos básicos de los mismos, conduciéndonos a extraer un diagnóstico del sujeto analizado y su hábitat.

La reiteración constante del tema del poder pone de relieve la preocupación de Gambaro sobre los métodos de dominio cultural, político y económico. Manifiesta la relación que estas cuestiones mantienen con la historia de su tierra natal, Latinoamérica. En sus obras realiza una comparación, en situaciones mínimas, intimistas o familiares, de la dependencia cultural generalizada que se advierte en toda Hispanoamérica. Su forma de escribir no conoce el miedo. Saca a la luz todo el horror de la toma de conciencia de esta dependencia. La expone. La analiza. La contempla, no exacerbando su costado trágico, sino su perfil grotesco; para conducirnos -a través del sarcasmo- a la comprensión de la situación real en la que nos encontramos inmersos.

Reconocemos que esta autora ha sufrido influencias -sobre todo de dramaturgos europeos-, pero podemos afirmar aún así que su mérito es ser totalmente original en su forma de emplear un idioma teatral que nos expone la realidad de una forma tan novedosa. Sería menoscabar su inteligencia el querer canalizar la inquietud que generan en el espectador sus textos diciendo que simplemente son una visión cruel o absurdista de los temas que abarca. Es mucho más que eso, es la exasperación de la contradicción y la ambigüedad dialógica que la autora ubica en la base de la naturaleza humana como posibilidad de disociación y destrucción de la unidad del sujeto humano.

La utilización del lenguaje en sí mismo se esgrime como material propicio

para el análisis en futuros trabajos. Como dramaturga le da una importancia trascendental al juego dialéctico entre las palabras, los tiempos verbales y los pronombres personales que emplea.

Este idioma dramático utilizado por Gambaro es totalmente novedoso. Es un sistema expresivo que ha sido difícil catalogar para la crítica de la época, que intentó utilizar los marcos referenciales tradicionales que estaban a su disposición en ese momento histórico, y –en la mayoría de los casos- no pudieron entenderlo.

Con respecto a los espacios dramáticos que plantea sufren, como nos propusimos mostrar, el mismo proceso deconstructivo que sus personajes, lo cual es más que interesante. Los objetos se levantan como portavoces de sus dueños. Nos cuentan lo que sus poseedores no quieren ver de su propia existencia y nos anticipan determinadas situaciones. De algunos hasta se podría decir que son proféticos.

Los lenguajes no verbales son manejados con maestría por esta dramaturga que propone en sus didascalias a través de silencios, posturas corporales, gestos, reiteraciones, luces, oscuridad, señas, signos, símbolos o simplemente objetos, decir lo que no puede transmitir la mejor frase declamatoria.

La ambientación plástica en su conjunto experimenta un proceso de personificación notorio y, como un personaje más de la obra teatral, sufre la deconstrucción tal cual los protagonistas humanos. Ella también es partícipe activa del mensaje general que brinda la obra, ya que sufre cambios y evoluciones durante el tiempo teatral en pos de acentuar la desintegración generalizada. Es aquí donde la escenografía deja de ser simple ambientación para convertirse en un personaje más, que vive -a la par de sus protagonistas- la decadencia y la miseria de los personajes que alberga: su propia deconstrucción.

## Notas

- 1 GAMBARO, Griselda. «Teatro 4. Las paredes, El desatino, Los siameses, El campo y Nada que ver». Buenos Aires. Ed. La Flor.1991.
- 2 TAYLOR, Diana. «Paradigma de la crisis: la obra dramática de Griselda Gambaro». En *En busca de una imagen (Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana)*. Pág. 11.
- 3 CONTRERAS BUSTAMANTE, Marta de las Nieves. «Griselda Gambaro: Teatro de la descomposición». Pág. 4.
- 4 ARTAUD, Antonin.(1896-1948): Su propuesta teatral, el llamado “Teatro de la crueldad”, contiene múltiples escenas de crueldad física y emocional. Le confiere a esta violencia un aspecto ritual de ceremonia colectiva. Este teatrista

padeció una enfermedad mental que se agravó con el correr del tiempo. Su extraordinario poder de observación le permitió estudiar la desintegración de su propia mente con la objetividad de un científico y la subjetividad de un poeta. Artaud se vio a sí mismo como un microcosmos del proceso general de desintegración de la comunicación entre el artista y la sociedad. Comenzó a sentir que había un medio de comunicación más seguro que el de las palabras y, por ello, llega a afirmar que el elemento esencial del teatro es la escena en sí y no el texto. Se autoconvenció de que había descubierto un proceso mediante el cual el teatro podría superar la crisis del lenguaje y que, con gestos, gritos, música y ritual, alcanzaría una zona abierta a la comunicación directa.

- 5 El instituto Di Tella inicia sus actividades durante 1958 y, a partir de entonces, comienza a expandirse. 1959 es año testigo del funcionamiento del Centro de Investigaciones Económicas. Más tarde surgen el Centro de Arte -que luego se convertirá en el Centro de Artes Visuales (CAV)-, el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), el Centro de Investigaciones en Administración Pública, el de Sociología Comparada, el de Estudios Urbanos y Regionales y el de Investigaciones Neurológicas.

En 1963, todos los centros se mudaron a un edificio sobre la calle Florida, en la manzana cercada por las calles Paraguay, Maipú, Charcas -actual M.T. de Alvear- y la anteriormente citada. El edificio, amplio e informal, que contaba con un concurrido café, albergó a grupos artísticos experimentales de distinto tipo. Todas las artes tenían cabida en este recinto. A partir de entonces, esta zona de Buenos Aires fue conocida por el nombre de la «Manzana Loca» debido a la cantidad de bares, galerías de arte, boutiques y cafés que la circundaban.

En dicho Instituto se procuraba brindar una educación integral al artista. Se le ofrecían conocimientos y le ampliaban su visión hacia una forma integral e integrada de las artes entre sí. Esto fue fomentado a partir de la posibilidad de que el CAV, el CEA y el CIAEM funcionaran en una misma sede.

Es fundamental destacar la tarea desarrollada por el Instituto respecto de la posibilidad que le brindaba a los nuevos artistas de salir del anonimato por la constante difusión que se le daba a lo que allí se gestaba y por la notoriedad -nacional e internacional- de los premios que otorgaba.

- 6 «Cada vez que tratamos de contestar esa otra voz (la que lucha por expresarse en el curso diario de la vida) recuperamos la vigencia del teatro y nos salvamos, no tanto en el teatro, sino en lo mejor de nuestra condición humana: tratar de ser libres» GAMBARO, Griselda. «Por qué y para quién hacer teatro». *En Talía*, Nro. 39-40. Pág. 7.

- 7 BRECHT, Bertold (1898-1956). Apuntaba a lograr, a través de sus textos, una concientización general: el espectador que asistía a sus obras debía convertirse en un «mensajero-pregonero» de sus ideas (II). Él deseaba que su público sufriera realmente una transformación tan profunda que, después de asistir al teatro, nada volviera a verse bajo la misma óptica: «no quiero catarsis, quiero concientización, quiero cambio del mundo», se le escuchaba comentar asiduamente. Brecht propone la adopción de un ideario socialista como solución objetiva a la crisis.
- 8 GAMBARO, Griselda. «*Las paredes*» en «*Griselda Gambaro. Teatro 4*». Pág.8.
- 9 El reparto estaba constituido por Francisco Cocuzza, como el Joven; Natalio Exman, como el Ujier, y Rafael Pollio, como el Funcionario. La escenografía y el vestuario estaban en manos de Luis Diego Pedreira, y la puesta en escena y dirección, de José María Paolantonio.
- 10 PAOLANTONIO, José María. «Una obra que dará que hablar». En *Teatro XX*. Pág.15.
- 11 GAMBARO, Griselda. «*Teatro 4. Las paredes, El desatino, Los siameses, El campo y Nada que ver*». Buenos Aires. Ed. La Flor, 1991

## Bibliografía

- ARTAUD, Antonín. «*El teatro y su doble*». (Primera edición). Buenos Aires. Sudamericana. 1971-1964.
- BRECHT, Bertold. «*Breviario de estética teatral*». Buenos Aires. La rosa blindada., 1963.
- CASTAGNINO, Raúl. «*Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949)*». Buenos Aires. Instituto de Historia del Teatro Americano, 1950.
- Ídem. «*Literatura dramática argentina (1717-1967)*». Buenos Aires. Pleamar, 1968.
- CONTRERAS BUSTAMANTE, Marta de las Nieves. «*Griselda Gambaro: Teatro de la descomposición*». Chile. Ed. Universidad de Concepción, 1993.
- GAMBARO, Griselda. «*Teatro: Las paredes, El desatino, Los siameses*». Buenos Aires. Argonauta, 1979.
- Ídem. «*El Desatino*». Buenos Aires. Insurrexit, 1965.
- Ídem. «*Los siameses*». Buenos Aires. Insurrexit, 1967.
- Ídem. «*El campo*». Buenos Aires. Insurrexit, 1967.
- Ídem. «*La gracia*». El urogallo, 17, 1972.
- Ídem. «*Sólo un aspecto*» «*La palabra y el hombre*». Nueva época. Oct-dic 1973.

- Ídem. «*Decir sí*». Hispamerica. Año VII, 21, 1978.
- Ídem. «*Teatro 3. Viaje de invierno, Sólo un aspecto, La Gracia, El miedo, Decir sí, Antígona Furiosa, y otras piezas breves*». Buenos Aires. Ediciones de la Flor, 1989.
- Ídem. «*Teatro 4. Las paredes, El desatino, Los siameses, El campo y Nada que ver*». Buenos Aires. Ediciones de la Flor, 1991.
- Ídem. «*Teatro 5. Efectos personales, Desafiar el destino, Morgan, Penas sin importancia*». Buenos Aires. Ediciones de la Flor, 1991.
- Ídem. «La malasangre». En *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas. Antología de Andrade, Elba y otras*. Madrid, 1991.
- MARIAL, José. «*El teatro independiente*». Buenos Aires. Alpe, 1955.
- ORDAZ, Luis. «*Breve historia del teatro Argentino*». Buenos Aires. EUDEBA, 1962.
- Ídem. «*Breve Historia del Teatro Argentino. De los orígenes hasta la Actualidad*». Buenos Aires. Ediciones Instituto Nacional de Teatro. 2000.
- PAOLANTONIO, José María. «Una obra que dará que hablar». En *Teatro XX*. Pág.15.
- PAVIS, Patrice. «*Diccionario de Teatro*». Barcelona. Paidós, 1984.
- TAYLOR, Diana. «Paradigma de la crisis: La obra dramática de Griselda Gambaro». En «*En busca de una imagen (Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana)*». Canadá. Ed. Girol books, 1989.
- VIÑAS, David. «*Grotesco, inmigración y fracaso*». Buenos Aires. Corregidor, 1973.

### **Ensayos, artículos y notas**

- GAMBARO, Griselda. «¿Por qué y para quién hacer teatro?». En *Revista Talía*, Nro. 39-40. Argentina. 1970.
- Ídem. «¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?». En *Latin American Theatre Review*. Supplement 1312. Kansas University Press, Summer 1980.
- Ídem. «*Una ocasión para reflexionar*». Argentina. Diario Clarín Cultura y Nación. 2 de Abril de 1981.
- Ídem. «La castidad del escritor». Argentina. Diario Clarín, Cultura y Nación. 14 de Mayo 1981.
- Ídem. «Teatro para disfrutar». Argentina. Diario Clarín, Cultura y Nación. 4 de Junio de 1981.
- Ídem. «*Discépolo, nuestro dramaturgo necesario*». Argentina. Revista Teatro

- Municipal General San Martín, Año 2, Nro. 3. Temporada 1981.
- Ídem. «*Por un teatro de la palabra*». Argentina. Diario Tiempo Argentino. 23 de Junio de 1985.
  - Ídem. «*Cambiar el ritual*». Argentina. Diario Tiempo Argentino. 1 de Diciembre de 1985.
  - Ídem. «*Morder el hueso*». Argentina. Diario Clarín. 22 de Octubre de 1986.
  - Ídem. «*Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura, en Mujeres / Imágenes argentinas*». Buenos Aires. Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1993.
  - Ídem. «*Las voluntades de la ficción*». Argentina. Diario Clarín. 19 de Marzo de 1998.
  - Ídem. «*Crónica de una familia*». Argentina. Diario Clarín, 25 de febrero de 2001.