

El primer teatro de Griselda Gambaro: *El desatino*

Ana Lúcia Vieira de Andrade (*McGill University*)

Griselda Gambaro, autora que podríamos considerar decana entre las dramaturgas argentinas, ha escrito para teatro desde la década de los sesenta. Trabajando bajo censura implícita y explícita, empezó su carrera literaria escribiendo cuentos y narrativas cortas. *Madrigal en ciudad* (1963), su primera publicación, ganó el premio Fondo Nacional de las Artes de narrativa. Dos años después, *El desatino*, otra colección de cuentos y narrativas cortas, ganó el premio Emecé. Sus primeras piezas fueron adaptadas de esa narrativa publicada entre 1963 y 1965. *Las paredes*, por ejemplo, aunque sólo haya sido puesta en escena en 1966, recibió el premio de la Asociación de Teatros y del Fondo Nacional de las Artes en 1964. *El desatino* subió a los escenarios en el mismo año que se publicó la colección de este nombre, 1965, fecha en que Gambaro ganó el premio de la revista *Teatro XX* como mejor autor teatral de la temporada.

Para la mayor parte de la crítica especializada el tema básico de la obra gambariana es la relación entre víctima/ victimario y la violencia ejercida arbitrariamente por un poder ilegítimo, impuesto a algunos personajes de manera tiránica, muchas veces sutilmente disfrazada. Según Stella Maris Martini, cada una de las piezas de Gambaro “habla de las otras; todas y cada una son, a la vez, metatexto ejemplar de las demás” (MARTINI, 1989, p. 26). En los textos iniciales de la autora, el personaje víctima se desintegra en la aceptación de la violencia que le es impuesta. En trabajos posteriores, como los que marcan la década de los ochenta, la victimización deja de ser “consentida” y pasa a ser refutada por aquellos que la sufren.

Del mismo modo, ya es lugar común entre la crítica académica afirmar que, desde las primeras obras, el objetivo de la autora sería concienciar al público de la necesidad vital de destruir el esquema de servidumbre que, en la metáfora del texto, era impuesto a algunos personajes y, en la vida cotidiana, servía como arma de intimidación al pueblo argentino en general. Según palabras de la misma Gambaro respecto a la naturaleza del teatro de su país, que aquí transcribimos, “nuestro teatro está mucho más relacionado al elemento social, y nuestras piezas muestran directamente un contenido político y social. Nosotros también creemos que la sociedad es cambiante, pasible de modificación” (BETSKO; KOENING, 1987, p. 195), el propósito básico de la escena argentina sería no sólo dar un testimonio sobre determinado contexto sociopolítico, sino intentar cambiarlo a partir de los medios artísticos disponibles¹.

Si el teatro en que la autora se insertaba deseaba subrayar la necesidad de cambio es porque, a pesar del aparente pesimismo de sus primeros textos, Gambaro buscaba incitar a la acción transformadora. La victoria de la tortura y de la humillación en el teatro, como aparece en sus textos, instigaría la lucidez del público (y una consecuente toma de posición) frente a la perversidad de determinados acontecimientos del contexto sociopolítico de la Argentina de los años de mil novecientos y sesenta y setenta.

Como afirma Becky Boling, las primeras piezas de Gambaro retratan un período de irracionalidad en la historia argentina contemporánea, durante el cual el país experimentó cambios dramáticos de poder. En ese período de producción, la autora se concentró en el objetivo de describir la dinámica de la opresión, las estrategias del poder y la irracionalidad del tipo de dominación practicado en su país (BOLING, 1998, p. 8).

Aunque estamos de acuerdo con lo que plantea Becky Boling respecto a las primeras piezas de Gambaro, hay que mencionar una vez más que cierta crítica norteamericana, al interesarse demasiado por el aspecto referencial de la obra de la dramaturga, viéndola casi siempre únicamente como la denuncia de un determinado contexto político del cual sería un mero producto, acaba por transformar muchas veces los análisis de las piezas en ensayos sobre algunos aspectos de la historia argentina reciente, en que cuestiones teatrales más específicas pierden su importancia².

Otro punto en constante debate entre la crítica especializada es el problema de la inserción de la obra gambariana (principalmente sus primeras piezas) en la estética del teatro del absurdo. *Las paredes*, *Los siameses*, *El desatino* fueron tratados por la crítica norteamericana de los setenta como ejemplos de un intento de introducir determinado tipo de vanguardia europea en el medio teatral argentino (HOLZPFEL, 1970, p. 5-11).

Esta posición, hoy muy cuestionada debido al carácter de “préstamo” que otorgaba a los textos, tratándolos como una mera extensión de una estética importada, hipótesis siempre refutada por la autora, apunta, sin embargo, un hecho importante en la obra inicial de Gambaro: su alejamiento consciente de la lógica realista/ naturalista que predominaba en los escenarios argentinos de los sesenta.

Si nos parece hoy un despropósito afirmar que el teatro de Gambaro está únicamente marcado por la disolubilidad y la disgregación de valores y expectativas culturales del hombre occidental, resultantes de la experiencia del postguerra, como lo están las obras de Beckett e Ionesco, tampoco se puede negar en absoluto que algunos procedimientos de la poética teatral que deriva de esta vivencia, más conocida como “teatro del absurdo”, se encuentren adaptados y transformados en la obra gambariana para servir a un otro contexto.

En *Las paredes*, por ejemplo, encontramos el mismo universo compacto, circular, de acciones repetidas que existe en *En attendant Godot*, de Beckett³. También no solo en *Las paredes*, como en *Los siameses*, *El desatino* y *El campo* nunca sabemos la razón por la cual los personajes se encuentran en aquellas situaciones (procedimiento típico no sólo del teatro de vanguardia europeo, como de la narrativa de vanguardia europea; Gregor Samsa, protagonista de *La metamorfosis*, es el ejemplo más simbólico de este recurso), ni por qué terminan por someterse a la violencia que les es impuesta. Fernando de Toro considera que no sólo las primeras piezas de Gambaro, sino prácticamente toda su obra está construida “sin tener una orientación determinada del mensaje, orientación que es siempre vaga, ambigua” (TORO, 1989, p. 43), en una subversión del discurso lógico-causal.

Si la poética de la vanguardia europea representada por Beckett e Ionesco (principalmente por el primero) demostraba claramente la pérdida de confianza en la capacidad de expresión del lenguaje lógico-reflexivo, las piezas de Gambaro utilizan la problemática de la (in)capacidad de representación del lenguaje de otro modo, esto es, no plantean la cuestión desde el punto de vista estético-filosófico de los límites de la palabra como expresión de los límites mismos del teatro como arte, sino la proponen como una revelación del autoritarismo y arbitrariedad de un determinado poder que forja esa incapacidad del lenguaje para tornar invisibles acontecimientos cuya visibilidad resultaría incómoda. Sin la correcta noción de esa intertextualidad histórica y social, el sentido de un aspecto fundamental de la obra de la autora se descaracteriza.

En *El desatino*, pieza estrenada en la Sala del Centro de Experimentación Audiovisual Instituto di Tella en 1965, cuya premiación por la revista *Teatro XX* en este mismo año como “mejor obra de autor argentino contemporáneo” generó una de las grandes polémicas de la historia del teatro argentino de los sesenta, el público es

llevado a encararse con el problema de la diseminación de la violencia del sistema dentro de la organización familiar. Dividida en dos actos (el primero compuesto por dos escenas y el segundo por tres), *El desatino*, a través de sus didascalias iniciales, desarrolla la misma relación con el espacio que encontramos en *Las paredes*, o sea, también aquí se presenta al público un escenario aparentemente de carácter realista, que serviría para introducir un drama inserto en la tradición aristotélica, cuya utilización instaure una vez más la ambigüedad, ya que presenta situaciones bastante alejadas de lo que sería aceptable dentro de un canon realista tradicional. Una habitación de aspecto gris; una cama con respaldo de hierro, una mesa de luz, ropero, cómoda con espejo y sillas. Una bacinilla floreada debajo de la cama. Bordeando el fondo del escenario, grandes tiestos de lata con lo que alguna vez han sido plantas, grandes hojas completamente marchitas. Algunos tiestos tienen simplemente palos clavados, estacas. En la mesa de luz un reloj despertador y, apoyada contra la pared, una revista con la fotografía de una vedette a cuerpo entero.

Como se puede percibir, nada en la descripción señala que este espacio será “invadido” por la presencia de lo fantástico que aquí se mezclará a ese universo naturalmente, jamás siendo cuestionado por su carácter de “anormalidad”. Alfonso, el personaje principal, que vive en la habitación descrita, se despierta por la mañana con uno de sus pies preso a un artefacto negro de hierro de “unos cuarenta centímetros de lado”. Intenta librarse, pero no lo consigue. Durante todo el desarrollo de la acción, el público acompañará los intentos frustrados del personaje para readquirir su capacidad de caminar. Al final, cuando se consigue romper el artefacto, Alfonso ya no reacciona, completamente destruido por el sufrimiento físico y psicológico.

En *El desatino*, no existe desarrollo de la acción propiamente dicho, la repetición intensificadora del conflicto básico entre víctima y victimario es aquí una vez más empleada. El desenlace, que marca la destrucción del protagonista, es indicado

por el flujo de los acontecimientos y reitera, del mismo modo que en *Las paredes*, lo ya implícito en las primeras escenas de la pieza.

La ilusión de movimiento que había en *Las paredes* es aquí repetida, puesto que también Alfonso expresa claramente un deseo que, una vez concretizado, cambiaría el desarrollo de la acción; sin embargo, del mismo modo que en *Las paredes*, cuanto más se juega con la posibilidad de cambio, más se indica implícitamente su inviabilidad. La libertad le llega a Alfonso demasiado tarde, cuando ya no puede utilizarla, en una irónica referencia a la completa impotencia de la víctima frente al destino que le es impuesto.

Otro punto interesante a comentar es como lo fantástico es tratado en esa obra. En *El desatino*, desde el inicio acontecimientos “sobrenaturales” se imponen dentro del orden natural, no existiendo una separación entre los dos universos, de acuerdo con el tratamiento que las vanguardias del siglo XX prefieren dar a lo mágico. El artefacto que le aprisiona a Alfonso simplemente aparece en escena sin que ningún tipo de explicación sea dado. Tampoco los personajes extrañan la naturaleza del artefacto, reaccionando como si tal objeto no representase por si solo algo raro.

Gambaro refunde, del mismo modo que otros escritores latinoamericanos, la herencia de la tradición de la literatura fantástica, adaptándola con fines propios y específicos. En el caso de *El desatino*, creemos que la utilización de elementos mágicos se da más propiamente como resultado de la preferencia por el uso de la estética del grotesco moderno, que incorpora tales recursos en su estructura. Como sugiere McElroy, el grotesco moderno está basado en una visión mágica, no racional del mundo y está definitivamente relacionado a la agresión presente en la naturaleza humana, aún más al miedo de ser la víctima de una agresión, de una agresión provocada por elementos no racionales (McELROY, 1989, p. 4).

Esta agresión comentada por McElroy aparece en *El desatino* no sólo a través del artefacto de hierro que condena a Alfonso a una existencia artificial, sino también a través de la relación desarrollada con los otros personajes, siempre marcada por la violencia y la total falta de solidaridad. El diálogo que se desarrolla al inicio del primer acto, tras Alfonso darse cuenta de que está preso por el artefacto de hierro lo demuestra claramente. La madre, al entrar en su habitación, ni siquiera hace comentarios sobre lo que ve, reaccionando como si nada hubiera pasado, criticando el comportamiento de su hijo como si éste pudiera simplemente levantarse y salir. Alfonso, percibimos desde el inicio, resulta “invisible” para su madre. Subrayando el sadismo que marca esta relación, la autora indica en las didascalias que la madre “levanta el reloj del suelo”, para luego en seguida poner como réplica de este mismo personaje la información de que sería imposible traerle a su hijo las herramientas de que necesita para librarse del artefacto porque no podía inclinarse. Alfonso, como el Joven de *Las paredes*, acepta las explicaciones sin sentido que le son ofrecidas servilmente, participando también de su propia victimización.

La degradación que le es impuesta a Alfonso se disemina en sus relaciones con otros personajes, como el Muchacho (único personaje que se interesa por su sufrimiento y que intenta librarlo de la prisión al artefacto). La víctima se vuelve también un victimario, incapaz de establecer cualquier tipo de contacto que no esté marcado por la imposición de un poder que vuelve imposible el desarrollo de sentimientos como la amistad.

Ese tipo de visión no se encuentra únicamente en la obra de Gambaro. Otros autores argentinos que se vieron obligados a producir en medio a circunstancias desfavorables, en que el autoritarismo político se hizo muy presente, llegaron a utilizar la misma dialéctica amo/ esclavo para caracterizar el vínculo primordial que marcaba de modo más profundo las relaciones humanas⁴.

Severino João Albuquerque en su estudio sobre la violencia en el teatro latinoamericano menciona una cita del dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky sobre la cuestión que ilustra perfectamente la preferencia por ese tema en los escenarios: “La violencia en el teatro no ha sido creada por los autores, ella es, en realidad, un intento por parte de la imaginación de comprender la violencia cotidiana, un tipo de violencia que se ha vuelto lugar común y, al mismo tiempo, imperceptible” (ALBUQUERQUE, 1991, p. 23).

El problema de la imperceptibilidad de la violencia, de que habla Pavlovsky, es el aspecto más explorado por Gambaro en sus primeras piezas. Como los personajes víctimas no logran percibir o exteriorizar una percepción del contexto que los rodea y en el cual están insertos, sometiéndose a las fuerzas que los destruyen, actúan como si fuera realmente imposible comprender lo que pasa, lo que permite que el horror impuesto cotidianamente, al contrario de ser rechazado, aparezca como algo trivial. De ese modo, la autora intenta despertar la conciencia del público para una de las consecuencias más crueles de la banalización de la brutalidad: la reproducción interminable de un modelo que destroza de tal modo las relaciones humanas a punto de transformar la idea de futuro en algo sin sentido.

Referencias

ALBUQUERQUE, Severino João. *Violents acts*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p. 23.

BETSKO, Kathleen; KOENIG, Rachel (Eds.). *Interviews with contemporary women playwrights*. New York: Beach Tree, 1987. p. 195.

BOLING, Becky. Reenacting politics: the theatre of Griselda Gambaro. In : LARSON, Catherine; VARGAS, Margarita (Orgs.). *Latin American women dramatists*. Bloomington : Indiana University Press, 1998. p. 8.

HOLZPFEL, Tamara. Griselda Gambaro's theater of the absurd. *Latin American Theater Review*, v. 4, n. 1, p. 5-11, 1970.

MARTINI, Stella Maris. La comedia humana según Gambaro. In: MAZZIOTTI, Nora (Org.). *Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur, 1989. p. 26.

McELROY, Bernard. *Fiction of the modern grotesque*. New York: St. Martin' s Press, 1989. p. 4.

TAYLOR, Diana. *Theater of crisis*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991.

TORO, Fernando de. Griselda Gambaro o la desarticulación semiótica del lenguaje. In: MAZZIOTTI, N. (Org.). *Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur, 1989. p. 46.

Notas

¹ El teatro de carácter político, transformador de mentalidades, logró obtener amplia aceptación entre la clase artística de los países latinoamericanos a partir de inicios de los sesenta. Este panorama también se dio en Brasil.

² Un buen ejemplo de este tipo de abordaje es el trabajo presentado por la profesora Diana Taylor en su *Theater of crisis* (Lexington: The University Press of Kentucky, 1991).

³ Es necesario, por otro lado, no olvidar que la obra de Beckett está marcada por la influencia de autores que destruyeron, en el panorama de la literatura, la idea de que el lenguaje lógico

discursivo podía representar plenamente determinada realidad. El llamado “teatro del absurdo” trae a los escenarios una investigación sobre las (im)posibilidades del lenguaje que ya habían encontrado buen espacio en la literatura y en el arte pictórico.

⁴ El dramaturgo Eduardo Pavlovsky utiliza esa misma dialéctica en piezas como *Paso de dos* y *El señor Galíndez*. La ficcionista Marta Lynch la usa también en textos como *El informe bajo llave*.