

EL TEATRO DE GRISELDA GAMBARO EN LOS 60: LA IDENTIDAD MUTILADA DE SUS VÍCTIMAS

YOLANDA ORTIZ PADILLA

Universidad de Almería

Resumen: El teatro de Griselda Gambaro elabora un conflicto específico que funciona como eje principal de la acción: la relación que se establece entre víctima y victimario. El presente artículo se aproxima al personaje de la víctima en la producción dramática de Gambaro durante los años sesenta: *Las paredes* (1966), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1968). Presentaremos, en primer lugar, los rasgos inherentes de dicho personaje-víctima que lo muestran sobre el escenario como un antihéroe, para explicar después el efecto que el programa de torturas del victimario –el des-

pojamiento, la atribución de cualidades monstruosas y la imposición del fingimiento– tiene sobre su identidad. En tal análisis, atenderemos a los procedimientos teatrales de los que se sirve la autora para construir esta realidad literaria, como por ejemplo el “conflicto estático” o la “causalidad indirecta”. Por último, plantearemos cómo el carácter paradigmático de estas piezas propone posibilidades interpretativas que no se limitan al tiempo y al espacio en el que fueron creadas.

Palabras clave: Teatro argentino, Griselda Gambaro, violencia, tortura, víctima.



Abstrac: Griselda Gambaro's plays establish a conflict as the main axis of the action: the relationship between a victim and a persecutor. This article studies the character of the victim in Gambaro's dramatic productions in the sixties: *Las paredes* (1966), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967) and *El campo* (1968). Firstly, the article introduces the features of those victim-characters that depict them as anti-heroes on the stage. Afterwards, it explains the effects of the persecutors' torture programme –privation,

attribution of monstrous qualities and imposition of pretence— on the victims' identities. In that analysis, special attention will be paid to the theatrical procedures used by the author to build up her literary world, procedures such as 'the static conflict' and 'the indirect chance'. Finally, the article focuses on how these plays open up possibilities for their interpretation beyond their original time and place.

Keywords: Argentinian theatre, Griselda Gambaro, violence, torture, victim.

Finalmente percibimos que lo único que hemos hecho son variaciones sobre el mismo tema. Hay algunos que me preocupan desde siempre, sólo que los voy manejando de otra manera: el abuso del poder, la relación entre víctima y victimario, el miedo. Pienso que son temas constantes en mi obra (Gambaro, en Roster, 1989, p. 43).

Estas palabras de Griselda Gambaro nos indican que el abuso de poder, y la violencia que de este se deriva, será un tema fundamental en su producción dramática. Dicha violencia –en todas sus versiones: crueldad, miedo, tortura– aparecerá sobre el escenario, unas veces de forma soterrada, otras de manera completamente explícita, pero nunca como abstracción, sino concretada siempre en la carne de los personajes. Tal representación de la violencia se deriva tanto de la concepción teatral de esta dramaturga argentina como de su mirada sobre la realidad: "Lo terrible es que el poder o la crueldad no son abstracciones, están encarnados, es decir hay seres humanos que son crueles, que tienen autoridad desmedida. Hay seres humanos que ejercen poder dictatorial" (Gambaro, 1983, p. 30). Este deseo de concreción de la autora, que impide al espectador obviar la mano humana que ejecuta los actos violentos, vincula a Griselda Gambaro con el posicionamiento teatral de Harold Pinter. El dramaturgo británico afirma que nunca empezó una obra a partir de una idea abstracta, ni ideó sus personajes como representación alegórica alguna y advierte que la tendencia a la cómoda interpretación simbólica esconde, a menudo, el deseo de evitar un perturbador reconocimiento:

Cuando un personaje no puede ser cómodamente definido o comprendido en términos familiares, la tendencia es la de encaramarlo en un estante simbólico, fuera

de toda posibilidad de daño. Una vez allí, se puede hablar de él, pero no es necesario vivir con él (Pinter, 2005, p. 10).

Para construir de forma dramática este tema fundamental, el abuso de poder, Gambaro elabora un conflicto específico que funcionará como eje principal de la acción en muchas de sus obras: la relación que se establece entre víctima y victimario. En ella, el dominador ejerce un poder arbitrario, despótico y cruel sobre la víctima, personaje débil y abúlico que se niega a aceptar su situación y a luchar contra ella; convirtiéndose así, por su falta de lucidez, en cómplice silencioso de su verdugo (Morales, 2005, p. 448). Víctima y victimario aceptarán su rol hasta el final de la pieza, hasta sus últimas consecuencias que es, en la mayoría de los casos, la muerte.

Oswaldo Pellettieri (2003, p. 259) afirma que Griselda Gambaro crea cada personaje situándose cerca de él, para advertir así todas sus contradicciones. Su apuesta teatral obliga a que el espectador y el crítico asuman también esa posición que les impedirá rehuir del reconocimiento que víctima y victimario le producen. Siguiendo esta propuesta, en el presente artículo nos aproximaremos al personaje de la víctima para explicar el efecto que el programa de torturas del victimario tiene sobre su identidad. Para ello, limitaremos nuestro estudio al análisis de la dramaturgia de la autora en los años sesenta, nos referimos a su primera producción dramática, formada por los siguientes títulos: *Las paredes* (1963), estrenada en 1966; *El desatino* (1965); *Los siameses* (1965), estrenada en 1967, y *El campo* (1968).

PRESENTACIÓN DE LAS VÍCTIMAS: LAS REGLAS DEL JUEGO

Pellettieri ha señalado que el personaje de la víctima en el primer teatro de Griselda Gambaro está dotado de todos los atributos del antihéroe: “El personaje-víctima, transgredía su carácter de héroe [...] Gambaro proponía un “héroe desaparecido”, empequeñecido, traspasado por la ironía, en su pobre papel de mediador frente a los reclamos contrapuestos de los personajes victimarios” (Pellettieri, 2003: 359).

El rol de las víctimas es desempeñado, entonces, por personajes débiles e inseguros, criaturas que carecen de iniciativa y que, al comienzo de la obra, despiertan la compasión de un espectador, que percibe su pequeñez desde el mismo momento en el que aparecen sobre el escenario: “[...] de aspecto tímido y bondadoso” (Gambaro, 1979, p. 9) es el Joven de *Las paredes* que, al abrirse el telón, espera dócilmente sentado, tras su secuestro. A Ignacio, cuando el público lo ve por primera vez en *Los siameses*, “le falta el diente del medio y tiene la cara amoratada” (Gambaro, 1979, p. 122). Alfonso, la víctima de *El desatino*, representa el fracaso

so y la frustración del antihéroe: Lily, su amada esposa por la que vive obsesionado, ni tan siquiera recuerda su nombre –“Lo aprendí para ti, Rodolfo” (Gambaro, 1990, p. 94)– y se negará a acostarse con él. Ahora bien, como veremos, esta piedad inicial hacia las víctimas irá desapareciendo a medida que avanzan cada una de estas piezas, al comprobar el público que estos personajes no alzan la voz ni se resisten a su subordinación humillante.

Estas víctimas, dotadas de los atributos del antihéroe, entran en un universo nuevo y con ellas el espectador, que se pliega a su mirada. Estos personajes llegan a escena desde una prehistoria realista: el Joven de *Las paredes*, por ejemplo, era un oficinista gris y Martín, una de las víctimas¹ en la obra *El campo*, un contable que vivía con sus hermanos. Pero esta vida normal del personaje-víctima vira al comenzar la obra; este giro que modificará su situación inicial puede estar producido, bien, con su propio consentimiento –Martín llega voluntariamente a *El campo*–; bien, por la autoridad despótica del victimario –el Joven de *Las paredes* es obligado a entrar en “la habitación”– o, bien, por un acontecimiento casual –Alfonso, la víctima de *El desatino*, ha introducido el pie en el artefacto, por descuido–. Este hecho le concede al personaje-víctima, frente al personaje-victimario, instalado en el presente inmutable de su perversión, cierto margen para la evolución y el cambio –dentro de su camino de degradación hacia la muerte– y con él, cierto espesor y humanidad. Sin embargo, ni en Ignacio, que parece captado en el momento crítico de una lucha fratricida que siempre existió en *Los siameses*; ni en Emma, que entra en escena ya aniquilada por *El campo*, se produce ese cambio de su situación inicial, ya que estas víctimas no “son arrojadas” (Pellettieri, 2003: 360) a una realidad nueva y terrible, sino que ya la sufren cuando se abre el telón, tal y como nos lo muestra el deterioro de sus cuerpos.

En este universo nuevo, realidad teatral creada por Gambaro, se ha eliminado el movimiento escénico, pues la abulia de los dominados, su pasividad e incapacidad para modificar su situación, da lugar un “conflicto estático”² en el que la

¹ Emma es la víctima de la obra *El campo*, pero Martín, que entra en escena como «personaje embrague» (Pellettieri, 2003, p. 331) –«personaje testigo», según la denominación de Tschudi (1974, p. 91)– sufrirá una evolución-mutilación que lo convertirá, finalmente, en una víctima más como Emma.

² Resulta paradójico unir el sustantivo conflicto con el adjetivo estático, ya que la palabra conflicto lleva implícita la idea de movimiento. En la siguiente cita Patris Pavis (2005, p. 90) explica cómo se origina el conflicto en una pieza teatral:

El conflicto dramático resulta de las fuerzas antagonistas del drama. Enfrenta a dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma situación [...]. Hay conflicto cuando un sujeto (sea cual sea su naturaleza exacta), al perseguir un determinado objeto [...], se ve «enfrentado» en su empresa por otro sujeto (un personaje, un obstáculo psicológico o moral). Esta oposición se traduce entonces en un combate (Pavis, 2005, p. 90).

Según las palabras del teórico francés el conflicto teatral se produce por un choque de intereses que provoca acciones y reacciones en los personajes. Ahora bien, como indica Howard (1995, p.

acción no avanza. El espectador presencia una intensificación progresiva de la degradación de la víctima y de la violencia que sobre ella ejerce el victimario, produciéndose ambas sobre situaciones casi repetidas. En consecuencia, el público experimenta un *in crescendo* de su angustia ante la reiterada pasividad de la víctima. Esta estrategia teatral, por un lado, confluye con ciertos procedimientos empleados por el teatro del absurdo europeo, tal y como ha señalado Lilian Tschudi (1974); por otro lado, y quizás sea esta la perspectiva que más nos interesa, es el resultado estético del profundo contacto de nuestra autora con una realidad áspera y caótica, pues como bien señaló Harold Pinter “cuanto más aguda es la experiencia, menos articulada es su expresión” (2005, p. 10).

Junto al citado “conflicto estático”, una segunda regla rige el universo teatral de Gambaro en los años sesenta, nos referimos a la transgresión del principio de necesidad y con él de la progresión lógica causa-efecto, que provoca que una suerte de causalidad indirecta domine los actos de sus personajes. En nuestra opinión, esta decisión teatral no es cuestión baladí, pues esconde una intencionalidad clara. Nuestra dramaturga decide deliberadamente omitir las causas de la violencia que se despliega sobre el escenario, lo despoja así de todo vestigio de racionalidad o coherencia y lo hace, consideramos, por tres razones: en primer lugar, porque este procedimiento teatral consigue que la amenaza bajo la que viven las víctimas sea más cruel, ya que están dominadas por el miedo a lo innominado. En segundo lugar, porque se niega a concederle al espectador una sola justificación o explicación para la violencia. Y, en tercer lugar, porque es su manera de colocar al público ante la contradicción desnuda de su momento histórico, una realidad objetiva llena de crímenes absurdos e injustificables. En un teatro en el que no existen las causas del terror que aparece en escena, ni el espectador, ni los personajes-víctima encuentran asidero que los consuele. Estas cuatro piezas de Gambaro escenifican la atrocidad y comunican lo incommunicable como incommunicable, constituyendo, en palabras de Diana Taylor, una “etapa de violencia desnuda, que explora los efectos de la crisis social, tocando los temas de la violencia y la persecución” (1989, p. 14).

LAS VÍCTIMAS: PASIVIDAD, SUMISION Y CONCESIONES

En los textos de Gambaro no existe piedad para las víctimas, apuntábamos al comienzo de este artículo, ya que como afirma Stella Maris “el texto no permite

226), para que la acción avance, para que sea posible este movimiento escénico, es necesario que exista en los personajes una «voluntad consciente, ejercida para la realización de objetivos específicos y comprensibles». Las palabras de Howard Lawson nos conducen a la siguiente reflexión: si el conflicto dramático presupone el ejercicio de la voluntad consciente en los personajes, el «conflicto estático» se produce porque el autor teatral decide quebrar la voluntad de dichos personajes.

lágrimas para los personajes que son cómplices de su propia victimización” (1989, p. 25). Recordemos que estamos ante un antihéroe, cuya falta de voluntad lo hace incapaz de “asumir la propia vida activamente” (Maris, 1989, p. 29), siendo la aceptación pasiva un rasgo esencial de su carácter. Alfonso, en la primera escena de *El desatino*, le pide a su madre que llame urgentemente a su amigo Luis para que éste le alcance las herramientas necesarias para quitarse el artefacto del pie, que ella se niega a acercarle. Ante tan lógico requerimiento ella contesta: “¡Basta, Alfonso! Los apuros los guardas en el bolsillo. ¡Qué ocurrencia! (*Sale. Alfonso se acurruca nuevamente sobre el borde de la cama. Paciente, se pasa la sábana sobre los hombros y así cubierto, espera, adormilándose. [...]*)” (Gambaro, 1990, p. 66). Pero, como vemos, a la crueldad absurda de su verdugo, Alfonso responde “paciente” y “adormilándose”. Por su parte, Ignacio, en *Los siameses*, cuando entra finalmente en su casa, exhausto tras haber recibido una paliza y haber pasado la noche al raso frente a la puerta cerrada de su casa, se encuentra con que este le ha quitado los colchones a las camas, en una sutil tortura, propia de la dramaturgia gambariana, que la víctima aceptará sin rechistar:

Ignacio: Trae los colchones.

Lorenzo (*negando con la cabeza*): Se ventilan (*Ignacio se pone de pie*) Tampoco voy a buscarlos. Los até con un alambre. No quiero chinches.

(*Ignacio se dirige a una de las camas y se acuesta sobre el elástico [...]*) (Gambaro, 1979, p. 123).

Estos ejemplos nos muestran que existe, en términos del modelo actancial, una postergación constante del accionar del sujeto, que recibe actancias de su oponente mayor y de oponentes menores —el victimario y sus ayudantes—, reclamamos que constituyen pruebas que debe sortear y ante las cuales siempre fracasará o estas se acabarán diluyendo a causa de su inactividad (Pellettieri 2003, p. 349). Por esta razón, afirmábamos en párrafos anteriores que en la realidad teatral que construye Gambaro existe un “conflicto estático” o, como afirma Peter Roster, un “teatro de situaciones” (1989, p. 44).

Esta naturaleza abúlica del personaje-víctima lo sitúa en un peligroso estado de sumisión, como podemos ver en la escena de *El desatino* en la que Alfonso, en una irremisible pérdida de su dignidad, le dice a su esposa Lily, que se niega a acostarse con él: “Me quedará encogido en cualquier rincón, a los pies de la cama. ¿Me dejarás?” (Gambaro, 1990, p. 95).

Las víctimas de estas primeras piezas de Gambaro soportarán un trato injusto e inhumano, aceptándolo en silencio y sin rebelarse: “Gracias. Todos son muy buenos aquí” (Gambaro, 1990, p. 21), responderá, prudente y educado, el Joven de *Las paredes* a las agresiones del victimario. La “buena educación” se convierte en estos cuatro textos, por un lado, en la estrategia utilizada por el victimario —culto y refinado, por lo general, y, por ende, más escalofriante— para torturar a su víctima y que esta consienta el abuso, confiando ciegamente en esa apariencia quebrada y,

por otro lado, y este es el caso de nuestro Joven de *Las paredes*, en el refugio de una víctima pusilánime. Con este uso de la cortesía como máscara, Gambaro pone en tela de juicio aquello que es socialmente aceptado como lo correcto y lo verdadero; atraviesa las buenas apariencias minadas y corruptas, vislumbrando la realidad que se esconde tras ellas.

Existen dos obras de Gambaro que, aunque no corresponden al periodo aquí analizado, guardan sin duda una intensa conexión con el teatro que nuestra autora escribe en los años sesenta; nos referimos a *El despojamiento* (1974) y a *Decir sí* (1981). “Ser dócil”, “no arriesgarse” (Gambaro, 2003, p. 179) es lo esencial, dirá la protagonista de *El despojamiento* (1974); palabras que coinciden con la decisión del Joven en *Las paredes*: “prefiero no alterar el ritmo de las cosas” (Gambaro, 1979, p. 22). Este antihéroe está, a su vez, muy vinculado con el Hombre de *Decir sí* (1981), pues ambos personajes mueren al final de la pieza, a causa del sadismo de sus victimarios, pero también de su estúpida condescendencia. Estas dos víctimas son, no solo abúlicas y pasivas, sino también pusilánimes e indecisas. Por eso, en sus innumerables concesiones, asienten, consienten y agradecen al amo con palabras inseguras que se les enredan en la boca; se dicen y se desdicen tratando de acomodarse siempre a la voluntad del victimario. Por ejemplo, al principio de la obra el Ujier le dirá al Joven “se ha llegado hasta nosotros” (Gambaro, 1990, p. 11), a lo que él responde “Me han traído” (Gambaro, 1979, p. 11), para afirmar más adelante “Perdóneme. No sé por qué me han traído, (*rectifica*) me he llegado hasta aquí” (Gambaro, 1979, p. 15).

También en Ignacio encontramos que sus palabras y sus actos están subyugados a las exigencias del verdugo, pese a ser la única víctima que, en esta primera dramaturgia de Gambaro, se permite ciertos accesos de rebeldía. Pero en el siguiente fragmento podemos comprobar cómo la fugaz insubordinación de Ignacio se transforma rápidamente en sumisión:

(Lorenzo [...] se acuesta al lado de Ignacio)

Ignacio (*con fastidio*): ¿Qué haces? ¿No tienes tu cama?

Lorenzo: Me gusta sentirme acompañado. Es horrible dormir en el suelo, solo como un perro. Dormir, no, padecer insomnio.

Ignacio: Me hubieras abierto la puerta, cretino. ¡Vete a tu cama! (*Lorenzo no contesta, simula dormir. Ignacio, suavemente*) Lorenzo, ¿estás dormido? (*Con cuidado, empieza a empujarlo hacia el borde de la cama para arrojarlo al suelo. Pero Lorenzo no está dormido. Cuando está a punto de caer, sujeta la mano de Ignacio y con un envión lo arroja al suelo*).

Lorenzo: ¿Querías tirarme?

Ignacio: No.

Lorenzo ¿Qué dices? ¿Tienes una papa en la boca? No se entiende nada. (*Se sienta en la cama*) Pasé mala noche. Dormí en el suelo. Lo sabías, ¿no? [...] Te oí roncar.

Ignacio (*casi disculpándose*): Tengo el sueño fácil (Gambaro, 1979, pp. 123-124).

En suma, podemos afirmar que esta pasividad y sumisión llena de concesiones condenan a las víctimas de la dramaturgia gambariana a la pérdida indigna de su propia libertad y, en todos los casos menos en *El campo*, a la muerte física. Quizás el ejemplo más representativo sea el del Joven de *Las paredes*, como ha señalado Peter Roster:

La situación se desarrolla alrededor de una serie de concesiones que hace el joven y que lo llevan al final, cuando por fin le dejan la puerta abierta, a sencillamente quedarse allí, lo cual señala la pérdida total de su libertad a la vez que la anulación de su propia voluntad y como consecuencia, la resignación a la muerte [...] Él se queda despojado ya de todo, tanto física como espiritualmente. Lo que queda es un ser vacío, víctima y cómplice de su propia derrota [...] la concesión cotidiana que lo lleva a la pérdida indigna de su libre determinación o a la muerte (Roster, 1989, pp. 44-45).

Gambaro crea en esta pieza una grotesca escena final: el Joven, tras recibir la noticia de que las paredes caerán sobre él, aplastándolo —“Ujier: La novedad es la siguiente: a media noche, caerán las paredes sobre usted” (Gambaro, 1979, p. 54)—, espera dócilmente la muerte:

Ujier [...] Venga, siéntese acá. (*Le acerca una silla, el joven se sienta dócilmente. El ujier, con repentina inspiración, le pone la muñeca entre los brazos. Lo contempla risueño*) Así, sea usted bueno y espere. El domingo irá al campo, recuérdelo. Quédese tranquilo, no se mueva. Espere, espere, espere...

(*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 increíble y estúpidamente abiertos, espera*) (Gambaro, 1979, pp. 58).

En estos cuatro textos de Gambaro comprobamos que el peligro que acecha a la víctima, no reside ya únicamente en el victimario, sino en su propia persona, en su silenciosa aceptación que la hace cómplice de su degradación, “de esta manera la víctima ayuda a perpetuar el sistema opresivo y funciona como doble del agresor” (Messinger, 1989, p. 55).

Estas últimas palabras de Sandra Messinger se cargarán de sentido en los personajes de Alfonso de *El desatino*, pero, sobre todo, en el de Emma de *El campo*, que no sólo son el doble de su opresor porque su pasividad los hace copartícipes de su propia aniquilación; sino también, porque ambos serán dominados y, a su vez, dominadores, imitando las estrategias de sus victimarios con otros personajes. Alfonso insultará y despreciará constantemente los gestos amables del Muchacho

que es, en suma, un personaje que está fuera del terrorífico mecanismo basado en victimizar y ser victimizado y que, por tanto, desde su lógica extrateatral, tratará de ayudar constantemente a Alfonso: “(Con mucho cuidado, casi con ternura, levanta a Alfonso, lo sostiene entre los brazos. Visiblemente Alfonso le hunde el codo en las costillas para apartarse del contacto)” (Gambaro, 1990, p. 89). Emma es un personaje enajenado, pero no ha perdido totalmente el anclaje en la realidad: su miedo y su instinto de supervivencia la mantienen atada a sus circunstancias, deformada y deshumanizada. Emma es un animal asustado. Su terror la hace egoísta, mentirosa y despiadada, hasta el punto de utilizar a Martín para sobrevivir. Es una víctima que comienza a adquirir las características del victimario, y por eso participa ya de su duplicidad, de su ambigüedad. Emma se ha convertido en la ayudante de Franco, no sólo para aniquilarse, sino también para salvarse a costa de aniquilar al otro:

Emma (*se acerca a Franco y habla con apresuramiento servil y como si Martín no estuviera presente*): Quiere irse. Yo no lo ofendí. Se lo juro. Es muy atrabiliario. Conversábamos amablemente y... y de pronto, ¡me salió con eso! Yo... yo traté de ser simpática, pero es muy raro... (*Procura convencerlo ingenua.*) Franco, es muy raro...

Franco (*sonríe*): ¡No puede ser! ¡Qué se va a ir!

Emma (*idem*): Sí, sí, me dijo eso.

Franco (*frío*): Convénczalo de lo contrario.

[...]

Emma (*se rasca. Un silencio. Es evidente que las palabras de Franco le llegan un segundo después de pronunciadas. Sonríe artificialmente. A Martín*): Mañana doy un concierto. Asistirá un grupo de amigos, muy selecto. Tiene que quedarse. (*Procura llamarle la atención sujetándole la manga del saco y sacudiéndola hacia ella de una manera extraña. Al mismo tiempo, ruega con una sociabilidad amanerada*) Quédese, querido amigo... (Gambaro, 1990: 179-180)

Ahora bien, consideramos oportuno incluir una excepción a la afirmación con la comenzábamos este epígrafe, pues el espectador posiblemente sí podría sentir piedad hacia este personaje que entra a escena ya anulado y mutilado. Gambaro evita toda agresión explícita hacia Emma, pero el público percibe en su miedo las torturas a las que ha sido sometida, en escenas de soterrada y efectiva violencia: “Franco, que ha estado jugueteando con el látigo, lo levanta y golpea fuertemente contra el piso, siempre en el otro extremo de la escena. Emma lanza un alarido, como si hubiera recibido el golpe” (Gambaro, 1990: 184). La sumisión en Emma no es fruto de su falta de voluntad, sino la única respuesta posible para sobrevivir.

LAS VÍCTIMAS: AUTOENGAÑO

Analizamos, a continuación, otro de los rasgos que definen a las víctimas gambarianas, que, junto a su abulia y su ineptitud, las sitúa en la órbita del antihéroe; nos referimos a su autoengaño. Las víctimas de las cuatro obras analizadas poseen una limitada y relativa percepción de la realidad, hecho que las mantiene encerradas en un “sueño autónomo” (Pellettieri, 2003, p. 360), desvinculado de la situación que las envuelve. Incapaces como son de aceptar su horrible realidad, optan por el refugio de la ficción, como vemos claramente ejemplificado en *Las paredes*: el Joven afirma, ante los escalofriantes gritos de las habitaciones colindantes, “Gritan por vicio. No hay por qué inquietarse. El Funcionario me lo explicó” (Gambaro, 1979, p. 55). Clarificadoras son a este respecto estas palabras de Diana Taylor:

Una de las ironías que aparece constantemente a lo largo de la obra de Gambaro es que sus víctimas protagonizan dramas de persecución que no consiguen reconocer como propios. Se inventan explicaciones y su lenguaje, sin conexión alguna con lo que vemos en escena, parece pertenecer a otras tramas. Incapaces de desvelar las causas de la agresión que amenaza con su exterminio, los protagonistas emplean casi toda su energía en autoconvencerse de que no existe tal agresión o de que se encontrará una solución razonable. Esta respuesta pasiva e irrealista a un peligro patente los deja en una situación indefensa y, en última instancia, mortal (Taylor, 1989, p. 12).

Para Lilian Tschudi (1974, p. 93), este modo de actuar de las víctimas –no ver lo evidente– es un rasgo propio del teatro del absurdo europeo, pero es interesante apuntar que si bien es cierto que este procedimiento lo encontramos en el teatro del absurdo, no es menos cierto que este es un rasgo muy común entre los personajes de la dramaturgia argentina, sirvan como ejemplo Stefano, de la obra homónima de Armando Discepolo; la Sirvienta de *Trescientos millones* (1932) de Roberto Arlt; o Raúl, el personaje de *Nuestro fin de semana* (1964), de Roberto Cossa, autor coetáneo a Gambaro, que militaba en el llamado realismo reflexivo. Tal recurrencia se debe, en opinión de Roberto Cossa, al referente que comparten todas estas obras, ya que estima que esta limitada percepción de la realidad es propia de la idiosincrasia argentina:

El argentino como un ser humano que está atrapado en una irrealidad y en una especie de decadencia sin salida que lo va a hacer girar y repetir siempre sus mismas reacciones históricas. Es decir, si vemos nosotros todo desde el treinta para adelante, todo es como si fuera una espiral que se vuelve a lo mismo (Cossa, citado en Magnarelli, 1987, p. 134).

Este autoengaño llevará a las víctimas a considerar como confiables a personajes no confiables (Pellettieri, 2003, p. 349). Ahora bien, esta peligrosa confusión no es fruto únicamente del “sueño autónomo” (Pellettieri, 2003, p. 360) de las víctimas, sino que se debe también a que en estas cuatro piezas los victimarios transgreden el “gestus” (Pavis, 2005, p. 226) asociado a su rol; es decir, los torturadores poseen el rostro de ciertas figuras sacralizadas por la sociedad: la madre, el amigo, el hermano y los agentes del orden. Gambaro utiliza así la potencia del teatro para cuestionar la realidad epidérmica en la que confían sus víctimas. El Joven de *Las paredes* cree en el rol que su educación ha establecido como confiable: “Llevarse mi reloj, ¿para qué? ¡Me lo hubiera pedido! (*Casi gritado*) ¡Es un Funcionario, no un cualquiera!” (Gambaro, 1979, p. 51). Alfonso, instalado en la irrealidad, no es consciente del trato cruel –a veces sutil, a veces explícito– que recibe de su madre y de su amigo Luis y, por eso, continúa confiando en el rol que poseen: “No te mortifiques mamá, mamita” (Gambaro, 1990, p. 70), le dirá a su victimario. Frente a esta actitud respecto a aquellos que lo maltratan, las acotaciones nos lo describen como “molesto”, “seco”, “malhumorado”, “fastidiado”, “violento” y “hosco” (Gambaro, 1990, p. 77-91) ante el dulce trato del Muchacho. Por su parte, Ignacio –la víctima de *Los siameses*– percibe, en ocasiones, las agresiones de Lorenzo, aunque rápidamente vuelve a dejarse enredar por la ambigüedad de sus palabras:

Lorenzo: [...] Me alegro por tu felicidad

Ignacio (*Lo mira en silencio, luego, conmovido*): ¿Cambiate?

Lorenzo (*sincero*): Sí, sí. Cambié.

Ignacio (*ríe*): Lorenzo quien sabe... ¡la mando al cuerno! (Gambaro, 1979, p. 145)

Gambaro problematiza, profundiza y lleva al extremo en Emma las características de la víctima. En ella el autoengaño se transforma en fingimiento, su “sueño autónomo” desvinculado de la realidad queda encarnado en escena por las múltiples personalidades ficticias que sustenta. Cuenta de ello da Gracia Morales en un artículo dedicado a los personajes femeninos de la dramaturgia gambariana:

Emma, en tanto que personaje, posee una doble existencia irreconciliable y traumática: para el público y para el protagonista, Martín, es (aunque nunca se nos diga explícitamente) una prisionera en un campo de concentración; pero ella misma nunca reconoce esa realidad, comportándose como si fuera una gran dama, una famosa pianista, atendida por criados y vestida con elegantes trajes (Morales, 2007, p. 152).

Esta doble existencia –realidad y apariencia– de la víctima de *El campo* se hace evidente desde su entrada a escena, como podemos apreciar en la acotación:

Casi inmediatamente, se abre la puerta de la izquierda y empujada con violencia, virtualmente arrojada sobre la escena, entra Emma. Se queda inmóvil, con un as-

pecto entre asustado y defensivo, al lado de la puerta. Es una mujer joven, con la cabeza rapada. Viste un camisón de burda tela gris. Tiene una herida violácea en la palma de la mano derecha. Está descalza. Martín se vuelve y la mira. Ella se endereza y sonríe. Hace un visible esfuerzo, como si empezara a actuar, y avanza con un ademán de bienvenida. Sus gestos no concuerdan para nada con su aspecto. Son los gestos, actitudes, de una mujer que luciera un vestido de fiesta. La voz es mundana hasta el amaneramiento, salvo oportunidades en las que la voz se desnuda y corresponde angustiosa, desoladamente, a su aspecto (Gambaro, 1990, p. 173).

La ambigüedad, que en el resto de las obras analizadas conforma sólo al personaje victimario, aparecerá en Emma, fruto de su continuo fingimiento, de su quebrada representación dentro de la representación. La teatralidad explícita de este personaje es la que lo separa del resto de las víctimas, es su rasgo específico: *“Se frota las manos, disimuladamente al principio y luego, con una necesidad creciente, se rasca las manos, lo brazos, todo el cuerpo. Al mismo tiempo, sonríe y continúa hablado con una fingida alegría social, amanerada”* (Gambaro, 1990, p. 174).

Ya apuntábamos en páginas anteriores que Emma no es un personaje totalmente enajenado, sino que mantiene aún cierto anclaje en la realidad, razón por la que creemos que su autoengaño y fingimiento son conscientes: finge para salvarse y finge para evadirse; aunque ambos caminos sean, finalmente, un callejón sin salida. Como veremos más adelante, dentro del programa de torturas de Franco –victimario de *El campo*– está la de obligar a Emma a asumir una personalidad que no es la suya; su verdugo es a su vez el director de su representación dentro de la representación. Emma, presa del miedo, obedece para salvarse, sin darse cuenta de que sus concesiones solo la hacen cómplice de su esclavitud.

Pero quizás nos interese más en este apartado la segunda razón por la que Emma mantiene esta personalidad ficticia, pues lo hace como medio que le permite evadirse de su realidad y no hacer frente al abuso del que está siendo objeto. Los personajes que Emma representa en escena –*femme fatale*, gran señora, famosa pianista– elogian continuamente a su verdugo, negando su crueldad: “¡Qué amor!” (Gambaro, 1990, p. 47), le dirá, “él, que se desvela, que me atiende como a la niña de sus ojos” (Gambaro, 1990, p. 97). Pero, frente al resto de las víctimas, en las que el público percibe que, totalmente ajenos a su circunstancia, aman –Alfonso e Ignacio– o respetan –el Joven– sinceramente a su opresor, en Emma los elogios dedicados a Franco son mecánicos y aprendidos, fruto del miedo. Esta es la razón por la que sus palabras –su autoengaño– no nos parecen una respuesta “absurda”, sino lo que Emma considera como la única salida posible para evitar el dolor.

Emma elogia a su verdugo y rechaza la ayuda de Martín que, como “personaje testigo” (Tschudi, 1974, p. 90), le expone uno a uno los rasgos que conforman su realidad teatral; rasgos que ella niega sistemáticamente para poder permanecer instalada en la apariencia:

Martín. ¿Le pegan? ¿Le pega ese hijo de...? ¡Tiene la manía del uniforme!

Emma. ¡Cállese! [...]

Martín. Sí, está destrozada. ¿Pero por qué? ¿Quién la rapó? (*Como si no entendiera*) ¡Ahora!

Emma (*Áspera*): Tengo el pelo corto. Por las pelucas. Necesito cambiar de peinado en cada concierto. Es más práctico. Una peluca y listo.

Martín. ¿Y esto? (*Le toca la ropa*) ¿Y los zapatos? ¿Y esos dientes?

Emma (*se cubre la boca. Muy cursi*): ¡Grosero! (Gambaro, 1990, p. 177).

Pero, como bien señala Gracia Morales, este continuo autoengaño funciona finalmente “como una forma de encarcelación pues, al no permitirle nunca aceptar que ve lo que de verdad ve o que siente lo que de verdad siente, mantiene anulada su capacidad de lucha” (Morales, 2007, p. 152). El autoengaño la desvincula de la realidad como al resto de las víctimas; estas porque parecen no verla, ella porque prefiere ocultarse tras un disfraz, pero en ambos casos el resultado es unos personajes incapaces de enfrentarse a su torturador, como lo indican las palabras de Evelyn Picón Garfield:

[...] las víctimas de *El campo* y de otros dramas de Gambaro no se vengan de sus verdugos. Padecen una crueldad arraigada en la duplicidad de una bondad dañina, una crueldad lenta, insinuante y persistente a todo nivel dramático. Es la mutilación del individuo secuestrado y desprovisto de libertad de movimiento y de voluntad de venganza activa” (Picón, 1980, p. 100).

LAS VÍCTIMAS: IDENTIDAD MUTILADA

Como señalamos en párrafos anteriores, el personaje-víctima entra en escena como un antihéroe, con su pequeñez e “incompletitud”³ a cuestas. La falta de voluntad que le impide “asumir su vida activamente” (Maris, 1989, p. 29) es una característica intrínseca de este personaje. Pero, junto a este rasgo que lo configura, debemos tener en cuenta que su identidad es continuamente mutilada por el victimario. Anular la identidad de la víctima es una parte esencial del programa de torturas del dominador que pretende degradar al dominado hasta su completa aniquilación. “La mutilación de las formas de vida” (Hallie, en Roster, 1989, p. 59) supone un acto de crueldad sutil y eficaz, ya que consigue tanto la impotencia de la víctima individual para afirmarse a sí misma, como toda posible humanidad por parte del victimario, que logra hacer de ella un simple objeto. Reveladoras y estreme-

³ La profesora Gracia Morales denomina a las víctimas gambarianas como «personajes defectuosos», aludiendo así a la citada incompletitud de las mismas (Morales, 2005, p. 447-456).

cedoras son las palabras con las que Primo Levi —el número 174517 del campo de exterminio de Auschwitz— nos describe esta mutilación de la identidad en su libro *Si esto es un hombre* (1958):

Imaginaos ahora un hombre a quien, además de a sus personas amadas, se le quiten la casa, las costumbres, la ropa, todo, literalmente todo, lo que posee: será un hombre vacío, reducido al sufrimiento y a la necesidad, falto de dignidad y de juicio, porque quien lo ha perdido todo fácilmente le sucede perderse a sí mismo; hasta tal punto que se podrá decidir sin remordimiento su vida o su muerte prescindiendo de cualquier sentimiento de afinidad humana (Levi, 2002, p. 40).

En las cuatro obras analizadas en este artículo, el victimario mutila la identidad de sus víctimas, despojándolas física y psicológicamente de todo aquello que las constituye, atribuyéndoles las cualidades monstruosas de las que él participa y obligándolas al fingimiento. En las páginas que siguen detallaremos este programa de torturas que Gambaro pone sobre el escenario.

1. El despojamiento

“Despojamiento” es una palabra clave en la dramaturgia de Griselda Gambaro, hasta tal punto que dará título, como ya hemos visto, a una de sus piezas breves estrenada en 1974. En las cuatro obras analizadas en este estudio se produce un *despojamiento material* de la víctima. Un ejemplo lo encontramos en cómo el Ujier y el Funcionario —opresor doble de *Las paredes*— le roban al Joven su reloj y su dinero, informándolo también de que se le han requisado todas las pertenencias que este tenía en su cuarto de pensión. El personaje queda así borrado dentro y fuera del escenario, en su vida teatral y extrateatral. Uno de los objetivos de Lorenzo —el hermano fratricida de *Los siameses*— es usurparle las propiedades y el espacio que ocupa a Ignacio: echarlo de casa, quedarse con todo. Por esta razón, este personaje-victimario repetirá a lo largo la obra expresiones tales como “La casa es mía, los colchones son míos. Alquilaré esta pieza y viviré de las rentas” (Gambaro, 1979, p. 140). En *El campo*, Emma entra a escena completamente desposeída, no solo de lo que pudo tener en su vida anterior, sino también de aquello que compete a su cuerpo: le rapan el pelo y le usurpan sus ropas, obligándola a llevar un “camisión de burda tela gris”⁴ (Gambaro, 1990, p. 173).

⁴ Consideramos que las siguientes palabras de Primo Levi expresan esa sensación de despojamiento absoluto que Griselda Gambaro nos transmite en Emma:

En un instante de intuición casi profética, se nos ha revelado la realidad: hemos llegado al fondo. Más bajo no pude llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse. No tenemos nada nuestro: nos han quitado la ropa, los zapatos, hasta los cabellos, si hablamos no nos escucharán, y si nos escuchasen no nos entenderían (Levi, 2002, p. 39).

También existe en estos textos teatrales un *despojamiento físico* de la víctima; es decir, el victimario irá despojando, literalmente, a la víctima de su vida, mediante la tortura que él o sus ayudantes ejercen sobre su cuerpo. Este *despojamiento físico* dará lugar a escenas de violencia explícita sobre el escenario, aunque esta no sea la más frecuente en nuestra autora, que prefiere mostrar en escena la tortura sutil de crueldad soterrada. Esta mutilación física en escena la encontramos, por ejemplo, en *La paredes*, cuando el Ujier propicia una paliza al Joven:

Ujier (*con un empujón, lo arroja al suelo*): Más cuidado, jovencito. ¿O se tragó el cuento de que sale mañana? (*Le revisa los bolsillos, da vuelta de arriba abajo las ropas de la cama*) ¡No lo tiene! ¡Ni que lo hubiera hecho adrede! ¡Vaya idiota! ¡Se lo hizo robar!

Joven (*se incorpora*): Me lo hice...

Ujier (*furioso y desolado a la vez*): ¡No repita! ¡Idiota! ¡Es usted un idiota! No pude negarlo. ¡Qué mala suerte! Tratarlo con tantos bemoles para esto. ¡Qué insaciable, maldito sea! ¿Para qué quiere él tantos relojes? ¡Nunca me puedo quedar con nada!

Joven: ¿Quién es él? ¿Qué dice usted?

Ujier (*se abalanza furioso hacia el joven*): ¿No lo sabe? ¡Idiota! ¡Idiota! (*Le pega*) ¡Lo mataría por idiota! (Gambaro, 1979, p. 45).

Una escena similar encontramos en *Los siameses*, cuando El Sonriente y El Gangoso –los dos policías que actúan como ayudantes del personaje-victimario Lorenzo– propician una paliza a Ignacio:

Lorenzo (*gritando*): ¡Maldito idiota! ¡Déjame solo! ¡Déjame solo! (*Logra separarse mientras Ignacio rueda por el piso debajo de los policías que golpean, El Sonriente con la sonrisa más exasperada a medida que aumenta su entusiasmo, El Gangoso ganguea cada vez más frenéticamente. Al mismo tiempo, se escuchan los gritos de Ignacio. [...]*) (Gambaro, 1979, p. 137).

No olvidemos que la mutilación física en Ignacio se hace visible desde su primera aparición sobre el escenario, pues, como ya señalamos, la acotación nos indica que “le falta el diente del medio y tiene la cara amoratada” (Gambaro, 1979: 122). También ejemplifican este *despojamiento* las torturas físicas que Luis –el amigo-verdugo de *El desatino*– inflige sobre el cuerpo de Alfonso:

Luis: [...] (*Saca un cigarrillo, lo enciende. Da una bocanada y se acerca a Alfonso, que sonríe con temor, le aproxima el extremo encendido a los ojos*)

Alfonso (*sonriendo asustado*): ¿Qué vas a hacer? (*Luis, lentamente, le acerca más el cigarrillo a los ojos. Alfonso, anhelante, tirándose hacia atrás*) ¡No, Luis! ¡Por favor!

Luis (*riendo*): No te quemó, Alfonso. Hasta las pestañas solamente. Sé hombre, Alfonso.

Alfonso (*con temor, intentando reírse*): Sí, sí soy hombre. Sé que no vas a quemarme, pero... (*Lanza un alarido*)

Luis (*plácido y sorprendido*): ¿Te quemé?

Alfonso (*con la mano sobre el ojo*): Me quemaste, sí. ¿Por qué tendrás esas manías? (Gambaro, 1990, p. 71).

O la violencia ejercida contra Martín por los SS, en la grotesca escena del concierto de Emma, cuando este personaje, que evoluciona de testigo a víctima, trata de ayudar a “su compañera” en *El campo*:

Los SS se acercan a Martín, uno le rasca la mejilla con un dedo. Martín le aparta la mano de un manotón, pero entonces los otros tres lo rodean y el cuarto SS se le acerca con las dos manos tendidas y le arrastra la uñas por el rostro. Cuando las aparta, Martín tiene el rostro ensangrentado. Todo esto se ha ejecutado casi tíername, sin violencia. (Gambaro, 1990, p. 190).

Y en último lugar, citamos el *despojamiento psicológico* al que es sometida la víctima, procedimiento crucial para la anulación de su identidad, para convertirla completamente en un “desaparecido”. El Ujier y el Funcionario no permitirán nunca que el Joven se identifique, atribuyéndole arbitrariamente distintos nombres – “¿Usted no se llama Ruperto de Hentzau o Hentcau?” (Gambaro, 1979, p. 17)–, pues poco les interesa quién es cuando lo que pretenden es que no sea. Lorenzo afirma que es imposible distinguir entre sus acciones y las de Ignacio, pues ambos son idénticos. El victimario de *Los siameses* trata de romper así la frontera que separa el “yo” del “otro”, sin darse cuenta de que en esta aniquilación de la diferencia anula la identidad de su víctima, pero él mismo quedará también anulado. Y en este contexto, cobra sentido y alcanza una dimensión simbólica el deseo de Lorenzo: quitarle la sonrisa a Ignacio, poseerla.

Lorenzo (*apoya el rostro sobre la mesa y comienza a llorar*): No quise... hacerte mal... Sólo... pensé... en la casa. Me gusta esta casa. Me gusta... (*Levanta la cabeza, sonrío*) la forma en que ríes. Por eso te hago perradas, para que te rías lo menos posible. Cada vez... que ríes, me quitas algo, lo que no es mío. ¿Y por qué? ¿Por qué yo me río así? (*sonríe con una mueca forzada*) ¡No me gusta! (*Con desaliento*) Deseo tu forma de reír... y... y no hay caso. No lo consigo, Ignacio... (Gambaro, 1979, p. 142)

Emma, en *El campo*, está reducida a una condición numérica que la saca del mundo para convertirla en prisionera de un campo de concentración. Ella ya es solo una marca y esta apelación abstracta, nos dirá Peter Roster (1989: 59), “elimina las

diferencias individuales y, por lo tanto, niega a la persona, la deforma, hasta bestializarla”:

Martín: Está marcada.

Emma: Mi padre. Tenía miedo de que me perdiera. Me gustaba irme detrás de los paraguas. Veía pasar a alguien con un paraguas e iba detrás. Los días de lluvia eran terribles, me buscaban a los gritos por la calle, sentían miedo por mí, una criatura, algo que debía crecer, una mano que crece, una comprensión que se agranda. Había que esperar todo esto, ¿cómo no iban a tener miedo?

Martín. (*Le acaricia el brazo con tristeza.*) Está marcada.

Emma. ¡Le digo que no! ¡Para la buena suerte! Cuatro sietes y un tres. Tóqueme si quiere. [...]. (Gambaro, 1990, p. 179).

Esta es la razón por la cual Emma es incapaz de recordar su propio nombre o de retener otro que no sea el de Franco, su torturador. Esta víctima cosificada, despojada de todo vestigio de su identidad desde que entra en el escenario por primera vez, no puede conocer al “otro”, porque eso implicaría reconocerse en el “otro” (Giordano, 1989: 55).

Martín: ¿Cómo se llama?

Emma: ¿Yo?

Martín: Sí.

Emma: ¿Usted Franco, no?

Martín: No. ¡Martín!

Emma: Sí, sí (Gambaro, 1990, p. 206).

2. El victimario atribuye a la víctima sus cualidades monstruosas

Gambaro efectúa un juego irónico con respecto al concepto del monstruo y añade una dimensión aún más cruel e irónica [...] los monstruos-opresores [...] hacen un esfuerzo por crear la idea de que el otro ser humano, su víctima, es el monstruo, y consecuentemente puede ser tratado de una manera deshumanizada [...] La manipulación llega al punto de convertirlo en un ser tan pasivo que no puede moverse ni comprender su situación trágica. Terminamos por considerarlo un monstruo literal –una aberración–, ya que no es nada más que un pobre robot que sigue las órdenes de sus opresores aunque en ello le vaya la vida (Messinger, 1989, p. 55).

Como nos indican las palabras de Sandra Messinger, el victimario revierte

sobre su víctima sus propios rasgos, tratando de convencerla de que es realmente ella quien posee el papel de victimario. Esta estrategia formaría parte de su programa de torturas destinado a mutilar la identidad de su víctima, una identidad que, como explicábamos al comienzo, se caracteriza por su debilidad, su inseguridad y su abulia. Es por eso por lo que la víctima, confundida, acepta las atribuciones del victimario sin enfrentarse a él, con absurda condescendencia. Esta relación entre la víctima y el victimario la podemos observar en el siguiente fragmento de *El desatino*, en el que observamos cómo la madre –rol que esconde al opresor en esta pieza– atribuye a Alfonso sus rasgos infames:

Madre: Venga conmigo, Luis. Le he servido el café con leche en el comedor. Tómelo conmigo. Estoy siempre sola. ¿Para qué una pone hijos al mundo? Para que hagan su vida y la dejen sola.

Alfonso: Mamá, no digas eso. Eres tú la que no quieres que permanezca a tu lado. Me echas siempre a la calle.

Madre: ¿Cuándo? Por temor al complejo de Edipo. Por eso. Pero tú no te haces rogar: ¡agarras siempre la calle! Y luego... ¡siempre con esa Lily! (*Lacrimosa*) ¡Siempre con ella! Te sorbió el seso, Alfonso. ¿Y yo? ¿Soy un trapo, yo?

Alfonso: No te mortifiques, mamá, mamita (Gambaro, 1990, p. 69-70).

Messinger señala en su trabajo el ejemplo concreto de *Los siameses*, pieza en la que el espectador solo visualiza en escena los actos monstruosos de Lorenzo, personaje-victimario que emplea su palabra para afirmar constantemente que Ignacio, la víctima, es en realidad el monstruo:

Lorenzo actúa como creador de una obra dramática en la cual Ignacio es el malo, el culpable, el que comete malas acciones en contra de la sociedad. Nunca sabe el espectador qué crímenes cometió Ignacio, ya que son sólo las palabras de Lorenzo las que le inculpan y le delatan a la policía. Según Lorenzo, Ignacio parece ser un monstruo que debe ser eliminado, pero el público ignora si Ignacio ha hecho algo que puede ser identificado con lo monstruoso. Son las acciones de Lorenzo, en cambio, las que sí merecen esta descripción (Messinger, 1989, p. 55-56).

Pero Lorenzo no solo le imputa sus crímenes a Ignacio, sino que también le atribuye sus propios defectos físicos, lo insulta y menosprecia como una forma de enaltecerse: “¡Ignacio, el pobre Ignacio, con sus piernas de goma!” (Gambaro, 1979, p. 119), “¡Es tan torpe!” (Gambaro, 1979, p. 117), “Es casi un analfabeto” (Gambaro, 1979, p. 118). También en la obra *Las paredes* encontramos ejemplos de este procedimiento para mutilar la identidad de la víctima, el Ujier y el Funcionario profieren todo tipo de acusaciones absurdas contra el Joven, le imputan ser un mentiroso, un ladrón, un ingrato, un violento e, incluso, padecer una enfermedad venérea. Veamos un ejemplo:

Joven: El ujier me pidió prestado el reloj.

Funcionario: ¡Vaya descaró! ¿Por eso le pegó usted?

Joven: No, él me pegó a mí.

Funcionario: Había entendido lo contrario.

Joven: No, observe usted, mi ojo.

Funcionario: Está negro. ¿Y por qué le pegó al ujier? (Gambaro, 1979, p. 47).

Debemos señalar que hay un rasgo común en todos los casos: cuando el victimario atribuye a la víctima sus cualidades monstruosas, miente abiertamente; la arbitrariedad de sus acusaciones deja a la víctima indefensa y al público desconcertado ante el mecanismo absurdo del poder que Gambaro desvela sobre el escenario.

3. El victimario obliga a su víctima a asumir una personalidad que no es la suya

Posiblemente sea Emma, la víctima de *El campo*, el único personaje que nos permita ejemplificar este último procedimiento de mutilación, pues este supone un paso más en el “programa de torturas” aplicable solo a quien, como ella, ya está aniquilado. “Franco, el personaje/verdugo de este texto, le impone constantemente, como una obligación, una actitud teatral e incongruente, y para conseguirlo mezcla en su trato con ella la amabilidad y la amenaza implícita” (Morales, 2007, p. 151). Muestra de ello es este fragmento del texto que citamos a continuación:

Franco: ¿Qué le pasa que se mueve tanto?

Emma (*A la pregunta se inmoviliza*): ¿Yo?

Franco: Usted, sí, ¿qué le pasa?

Emma: ¿A mí? (*Mira a Franco con aprensión cada vez más creciente. Con voz blanca, inmóvil*) No me pasa nada. Estoy bien de salud.

Franco: ¿Qué tiene en la mano, una herida?

Emma (*Esconde la mano*): No.

Franco: Vi sangre. Muéstreme.

Emma (*Rígida, mirando al frente, le tiende la mano izquierda*): Ninguna herida, sana.

Franco (*Frío*): La otra.

Emma (*Después de un momento, tiende la otra mano. Franco se inclina, a distancia, y la observa en silencio, sin tomarla. Emma, como en posición de firme, y*

asustada): Ninguna herida, sana. Estoy bien de salud. (*La voz empieza a temblarle*) El... señor puede decirlo. Soy apta para todo trabajo. Acarrear piedras, baldes, limpiar... retretes, cavar...

Franco (*Sigue mirando por un momento, se endereza y quiebra la tensión*): ¿Qué dice, querida... (*Una pausa, divertido.*) marquesa? ¿Qué trabajo podrían hacer sus manos, sus queridas manos, sino el que hacen? (*Le toma las manos y se las besa. Pero el gesto pierde poco a poco el aire amable y adquiere un carácter de sujeción*) (Gambaro, 1990, p. 181).

Es interesante precisar que Emma no solo finge porque la obligue su victimario, sino también porque esta ficción es la única posibilidad que tiene el personaje de evadirse de su dolorosa realidad, aunque emplee para ello la vía del autoengaño. Podemos añadir, además, una tercera razón por la que Emma asume una identidad que no es la suya y es, simplemente, porque la suya ha sido aniquilada. A veces atisbamos en los intersticios del texto la necesidad que posee este “ser indeterminado” de encontrar “un sello, una marca o algún elemento de reiteración que de algún modo le dé un punto de referencia y de relativa permanencia dentro de la compleja cadena de significantes fracturados y disociados en que se ve inmersa” (Giordano, 1989: 55). Emma necesita ser, por lo que recurre a personalidades fingidas; estas, que en un primer momento fueron una imposición o una forma de evasión, se convirtieron finalmente en el disfraz que viste un hueco. Esta última idea se hace evidente en la parte final de la obra, en la que Emma, pese a estar libre en casa de Martín, continúa manteniendo uno de sus múltiples personajes:

Emma: ¡Espere! Primero debo desempacar. Ayúdeme. (*Amanerada*) No, me arreglo sola. Usted no es mi doncella. Mi secretario se encargó de las valijas. Hace rato que no tenía una valija en la mano. (*La acaricia*) Quizás... mezcló todo. Los tapados y... los frascos de perfume y... las partituras... y... (Gambaro, 1990, p. 207)

Imagen desoladora esta, ya que sitúa al espectador frente a un ser anulado para el que ya no existe la reinserción. Pero, de repente, Gambaro, en una magistral muestra de dominio dramático, decide concederle al espectador y al personaje un soplo de esperanza. Son los breves instantes en los que, por primera vez en la obra, habla Emma, no la Emma-marca –automatizada, cosificada, prisionera–, no la Emma que finge ser una gran señora, no la Emma presa del miedo; sino una Emma en la que adivinamos la que fue en el pasado, antes de que su identidad fuera mutilada:

Emma. (*Conmovida, con una tímida espontaneidad que no ha tenido nunca.*) No. Gracias. (*Martín la mira, sonríe. Emma, en la misma forma.*) Tiró lo cuadernos al suelo. (*Se inclina y coge uno. Martín se inclina también y lo recoge. Los acomoda nuevamente sobre la mesa*) Manchó el forro con tinta. La maestra

va a rezongar... (*Cambian una breve y triste sonrisa*) (Gambaro, 1990, p. 209).

Esta breve humanización de Emma multiplicará la crueldad de la escena final: un funcionario, ayudante del victimario, entra en la casa de Martín para ponerle su marca. *El campo* ha penetrado en el hogar, no dejando ya lugar para la esperanza. Pocos años después, resultaría escalofriante comprobar cómo la realidad del llamado Proceso de Reorganización Nacional⁵ superaba con creces esta ficción teatral, instalando el terror en la vida cotidiana de los argentinos y eliminando todo lugar seguro.

Para concluir este artículo, queremos señalar que este conflicto básico, con el que Gambaro desenmascara la mecánica del poder sobre el escenario, ha sido considerado por la crítica como “paradigma de la crisis” (Taylor, 1989, p. 14), “situación ejemplificadora” (Maris, 1989, p. 27) o “forma de existencia arquetípica” (Castelví de Moor, 1986, p. 251). Tales denominaciones le conceden al eje principal del teatro de Gambaro una dimensión universal que le permitirá ser “metáfora descarnada” (Castelví de Moor, 1986, p. 251) del terror que existe fuera del escenario.

Esta dimensión ha sido la que tradicionalmente le ha otorgado la crítica a la primera producción teatral de nuestra dramaturga, considerándola una autora cosmopolita que representaba más lo ajeno que lo propiamente argentino. Ahora bien, si es cierto que Griselda Gambaro logra encarnar un conflicto esencial que posee una potencia simbólica que acoge interpretaciones que van más allá del tiempo y del espacio en el que se creó, pudiendo situar el terror que se denuncia en sus piezas tanto en la Europa de la Segunda Guerra Mundial, como en nuestra cruel realidad inmediata; no es menos cierto que no sería válida una lectura que

⁵ Perón regresa a la Argentina en 1972, después de 17 años de exilio, y gana las elecciones junto a su mujer María Estela Martínez en 1973, pero muere un año después y el gobierno queda en manos de María Estela. Será este un periodo de caos político, social y económico, en medio del cual crece el poder de «La Alianza Anticomunista Argentina» (conocida como *La Triple A*) que, junto a las Fuerzas Armadas y con el beneplácito del gobierno, inicia una dura represión antisubversiva por la que numerosos intelectuales deberán abandonar el país, amenazados de muerte. Este será un clima favorable para que el día 24 de marzo de 1976 se produzca el golpe de estado del General Videla, autodenominado «Proceso de Reorganización Nacional», que disuelve el Congreso e inicia una de las más cruentas dictaduras de América Latina, que tendrá su fin en 1983 (Anzorena, 1998; Avellaneda, 1986). Así nos describe Azor el mecanismo del terror de la dictadura:

El Proceso de Reorganización Nacional que se impuso en marzo de 1976 a través de una escalada represiva estatal y paraestatal, inauguró la sistematicidad del crimen y su justificación discursiva, barrió con cualquier precedente de cálculo sobre su persistencia y convicción metodológica para el asesinato personal, innovó una categoría jurídica, «el desaparecido», e implantó un régimen cuyos alcances no formaban parte de la memoria colectiva (Azor, 1994, p. 101).

desvinculara el primer teatro de Gambaro de la realidad argentina que lo nutre. Y no nos referimos solo al carácter premonitorio que le otorgó Kive Staiff al afirmar que *El campo* fue “como suelen ser algunas pocas grandes obras de arte, una profecía” (1992, p. 228), ya que esta dramaturga prefigura en 1967 “la Argentina monstruosa que asomaría pocos años más tarde, con la ordalías del régimen militar de 1976” (Staiff, 1992, p. 228); sino a que es posible considerar su teatro como una lúcida mirada sobre la violencia que ya estaba presente, aunque de forma menos explícita, en la Argentina de los años sesenta. Así pues, mientras en dramaturgos como Roberto Cossa es necesario recordar que la interpretación nacionalista olvida su valor universal; en el teatro que Griselda Gambaro escribe en los sesenta es necesario, quizás, no olvidar su argentinidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZORENA, O. (1998). *Tiempos de violencia y utopía. Del golpe de Onganía (1966) al golpe de Videla (1976)*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional
- AVELLANEDA, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- CASTELVÍ De MOOR, M. (1986). El teatro de Griselda Gambaro: Vanguardismo y cultura argentina. En Saúl Yurkievich, *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, 247-255. Madrid: Editorial Alambra.
- GAMBARO, G. (1979). *Teatro: Las paredes. El Desatino. Los siameses*. Barcelona: Editorial Argonauta.
- (1983). Griselda Gambaro: La difícil perfección. En *Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa*, 21-37. Ottawa: GirolGooks.
- (1990). *Teatro 4. Las paredes, El desatino, Los siameses, El campo y Nada que ver*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (2003). *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.
- GIORDANO, E. A. (1989). Ambigüedad y alteridad del sujeto dramático en *El campo* de Griselda Gambaro. *Alba de América*, 12-13, 47-59.
- HOWARD, J. (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, Alejandro Alonso (trad.) Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- LEVI, P. (2002). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores
- MAGNARELLI, S. (1987). Roberto Cossa habla del teatro. *Latin American Theatre*, 20: 2 (Spring 1987), 133-138
- MARIS, S. (1989). La ‘comedia humana’ según Gambaro. En Nora Mazziotti, *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, 25-40. Buenos Aires: Puntosur.

- MESSINGER, S. (1989). La dinámica del monstruo en las obras dramáticas de Griselda Gambaro. En Diana Taylor, *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre: Griselda Gambaro y José Triana*, 53-64. Ottawa: Girol Book.
- MORALES, G. (2005). Estrategias visuales en la dramaturgia de Griselda Gambaro: los personajes "defectuosos" en sus obras de los años sesenta y setenta. En VV.AA., *Actas V Congreso internacional de la AEELH. La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, 447-456. A Coruña: Universidade da Coruña.
- (2007). De la enajenación a la furia: locura y transgresión en los personajes femeninos de Griselda Gambaro. En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, 145-157. Carnières-Morlanwelz (Belgique): Lansman.
- PAVIS, P. (2005). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- PELLETTIERI, O. (2003). Microsistema de la segunda modernidad (1960-1976). Subfase de Ruptura y polémica. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad 1949-1976*, 233-451. Buenos Aires: Galerna.
- PICÓN, E. (1980). Una dulce bondad que atempera las crueldades: *El campo* de Griselda Gambaro. *Latin American Theatre Review*, 13: 2, 95-101.
- PINTER, H. (2005). Escribir para teatro. En *Fiesta de cumpleaños, La habitación, Un leve dolor, El Blanco y Negro, El examen*, 7-16. Buenos Aires: Losada.
- ROSTER, P. (1989). Griselda Gambaro: de la voz pasiva al verbo activo. En Diana Taylor, *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre: Griselda Gambaro y José Triana*, 43-52. Ottawa: Girol Book,
- STAIFF, K. (1992). El campo de Griselda Gambaro: Una profecía perturbadora. En Gerardo Fernández, *Teatro Argentino Contemporáneo. Antología*, 223-228. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- TAYLOR, D. (1989). Paradigmas de crisis: La Obra Dramática de Griselda Gambaro. En Diana Taylor, *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre: Griselda Gambaro y José Triana*, 10-28. Ottawa: Girol Book.
- TSCHUDI, L. (1974). *Teatro argentino actual (1960-1972)*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro editor.