

Estrategias visuales en la dramaturgia de Griselda Gambaro: los personajes «defectuosos» en sus obras de los años sesenta y setenta

GRACIA MARÍA MORALES ORTIZ

Para Milagros Ezquerro y Eva Golluscio

Cuando hace unos meses se hizo oficial el tema de este Congreso, “América con los Cinco sentidos”, yo me percaté de hasta qué punto estaba relacionado este título con el que viene siendo mi objeto de estudio en el último año: el teatro hispanoamericano contemporáneo¹. Según creo, la escritura dramática es el ámbito literario donde el creador se encuentra más capacitado para, y obligado a, estimular de una forma concreta, consciente, los “sentidos” del receptor: oído y vista, fundamentalmente, pero también olfato, e incluso hay montajes donde se experimenta con las sensaciones táctiles y gustativas.

En este artículo voy a acercarme a una dramaturgia argentina cuya importancia ha sido ya reconocida por la crítica: Griselda Gambaro. Mi intención es centrarme en un aspecto fundamental de su obra, la utilización de recursos que podríamos llamar “escénicos”, “visuales”, aquellos que necesitan realizarse sobre el escenario. La propia autora ha destacado cómo “la dramaturgia, siendo literatura, *se niega* a serlo, exige el escenario, exige la intermediación de personajes corporeizados, en un tiempo y espacio precisos”². Consciente de que el texto es una “hipótesis para la puesta en escena”³, añade:

La pureza textual no existe en la corporeidad del escenario, por cuanto al pasar por una gestualidad, una voz, una entonación, una mayor o menor carga emotiva y/o significativa, unos silencios, va a mancharse hermosamente por el contacto con los otros. Esto no significa desvalorizar la palabra (o la estructura verbal del texto dramático) sino sostenerla, precisamente mediante una indagación creadora que vaya al espíritu de la letra y devuelva a la palabra, esa gran despreciada de nuestro teatro, su carga dramática, su original capacidad transmisora de significados, emociones y sensaciones⁴.

Gambaro elige la literatura dramática como forma de expresión debido a que, según sus propias declaraciones, ella posee una especial capacidad para “visualizar las situacio-

1 Este proyecto de investigación está siendo posible gracias a una beca postdoctoral concedida por la Universidad de Granada.

2 Griselda Gambaro, “Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia”, en Diana Taylor (ed.), *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Canadá, Girol Books Inc., 1989, pág. 26.

3 G. Gambaro, “Repuestas al cuestionario”, en Elban Andrada y Hilde F. Cramse, *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (Antología crítica)*, Madrid, Verbum, 1991, pág. 152.

4 G. Gambaro, “Repuestas al cuestionario”, ed. cit., pág. 153.

nes y conflictos, visualizar la acción y hacer que incluso la palabra misma sea acción: fonética y gramática”⁵. Ahora bien, la decisión de escribir teatro no sólo indica una opción formal, sino que afecta a toda la obra desde su base más profunda. El teatro, por la presencia directa del público, reclama una actualidad y una inmediatez que no tienen la misma significación en los otros géneros literarios:

La literatura dramática es una actividad que exige un compromiso muy franco y contundente con el medio. Toda pieza de teatro es un ajuste de cuentas, un enfrentamiento inmediato con la sociedad. La escritura teatral es una escritura agresiva por su misma naturaleza, está hecha para ser llevada a escena, y la escena tiene, no sólo la falta de pudor de todo arte, sino un subrayado agregado por la corporeidad de los actores, por la confrontación física entre lo que sucede en el escenario y el espectador que escucha y sobre todo “ve”⁶.

Curiosamente, los investigadores no se han interesado tanto por esos mecanismos escénicos presentes en los textos de Griselda Gambaro como por su contenido. En lo que queda de artículo, mi intención es demostrar cómo la temática de sus piezas aparece también materializada en elementos visuales y auditivos. Al ser éste un tema demasiado amplio, me he centrado en su producción de los años 60 y principios de los 70.

Casi toda la crítica gambariana coincide en señalar que su dramaturgia gira alrededor de un motivo fundamental, que se repite con variaciones a lo largo de sus casi treinta títulos: el de las relaciones entre Víctima y Victimario⁷. Así lo afirma también la propia autora:

Considero que no se han producido grandes cambios temáticos en mi teatro ([hay] cambios más evidentes en mi narrativa), quizás debido a que en teatro los desencadenantes de una obra han sido casi siempre situaciones parecidas de tipo político social. Lo que ha cambiado es la mirada, el punto de mira o de ataque para tratar los mismos temas (el poder, el autoritarismo, la sumisión, la injusticia) y el entramado que los liga, donde hay una evidente valorización de temas que aparecían más esporádicamente en mi primera producción: la rebeldía, la dignidad, la ternura, la solidaridad⁸.

Ese cambio “en el punto de mira” se va produciendo de una forma progresiva. Ciertamente, sus primeras obras presentaban a las víctimas como seres pasivos, que se niegan a aceptar su situación y a luchar contra ella: su falta de lucidez y su silenciosa complicidad con el verdugo, les llevará, casi en todos los casos, a la muerte. En cambio, en

5 G. Gambaro, “¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?”, *Latin American Theatre Review*, summer 1980, 13/2 supplement, pág. 21. En otra ocasión comenta: “Seguramente, yo pienso que algunas cosas que relataba se me aparecieron de pronto como visualizadas en un escenario y sentí la necesidad de contarlos de esa otra manera y a través de un género completamente distinto. [...] Te digo, el teatro exige como una especie de claridad visual [...]” (Gambaro, Griselda, “Griselda Gambaro: La difícil perfección” (Entrevista), en G. Gambaro, *Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa*, Ottawa, Girol Books, 1983, pág. 25).

6 G. Gambaro, “¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?”, ed. cit., pág. 19.

7 “Desde *Las paredes* (1963) hasta *Antígona furiosa* (1986), sus trabajos se centran en los protagonistas como víctimas que intentan sobrevivir en una sociedad violenta y criminal.” (D. Taylor, “Paradigmas de crisis: la obra dramática de Griselda Gambaro”, en D. Taylor (ed.), *Op. cit.*, pág. 11) Ver también Gustavo Geirola, “La ‘teatralidad’ en el teatro de Griselda Gambaro”, en Peter Roster y Mario Rojas (eds.), *De la colonia a la postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna/IITCTL, 1992, pág. 237.

8 G. Gambaro, “Repuestas al cuestionario”, ed. cit., pág. 155.

sus últimas piezas (*Real envido* (1980), *La malasangre* (1981), *Del sol naciente* (1983) y *Antígona furiosa* (1986)), nos presenta personajes sobre todo femeninos más activos, más conscientes y rebeldes, los cuales, si bien no consiguen acabar con su opresor, sí que tratan de rebelarse, incluso si con ello se ven abocados a la muerte o al silencio⁹.

Ahora bien, ¿de qué modo se puede hacer “escénica” esa temática? ¿Qué recursos pone en funcionamiento Gambaro para producir el efecto deseado sobre la mirada y los oídos del espectador?

Uno de los más interesantes (y que más ha estudiado la crítica) es el de la no-adequación entre las acciones y las palabras, es decir, entre lo que los personajes dicen y lo que hacen¹⁰. En el caso de los personajes “verdugos”, encontramos cómo se comportan violentamente, mientras su discurso no pierde nunca el tono amable y educado; este mecanismo se convierte en una estrategia para desconcertar a sus víctimas, quienes no saben si confiar en lo que se les está contando o en lo que sus ojos perciben. Los personajes más débiles optan, en casi todos los casos, por creer en la palabra, pues su supuesta afabilidad les hace sentir más protegidos, aun cuando es evidente que esa protección resulte falsa. Así lo afirma la propia Gambaro con respecto al que es uno de sus primeros textos dramáticos, *Las paredes* (1963):

Las palabras están constantemente desmintiendo la realidad. Pero el Joven en vez de ver la realidad, acepta la mentira de las palabras, o de lo que le han enseñado a respetar como cierto, es decir, al funcionario que es la autoridad y la verdad. Pero la realidad demuestra que no, que el Funcionario está mintiendo, que le ha robado el reloj. Y ante esa evidencia, no la acepta porque está educado para negarla y él no se exige a sí mismo ver esa realidad¹¹.

Pero también las víctimas “mienten” en las obras escritas por Gambaro durante los sesenta y setenta: falsean su discurso para evitar percatarse de la situación de opresión a la que están sometidos. Aceptan las falsas explicaciones de sus torturadores y las reafirman e inventan justificaciones nuevas con tal de no aceptar su rol de maltratados. De este modo, “su lenguaje, sin conexión alguna con lo que vemos en escena, parece pertenecer a otras tramas”¹².

⁹ Griselda Gambaro comenta ese cambio y reconoce que ya no escribiría algunas de sus primeros textos, muy duros y desesperanzados (Gambaro, Griselda, “La difícil perfección”, art. cit., pág. 27.) Diana Taylor, en el artículo citado anteriormente, propone una división tripartita de su obra, que demuestra esa evolución del personaje en su capacidad de enfrentamiento ante el poder que le oprime. También es interesante el artículo de Peter Roste, “Griselda Gambaro: de la voz pasiva al verbo activo” en P. Roster y M. Rojas (eds.), *Op. cit.*

¹⁰ Ver Stella Maria Martini, “El ambiguo protagonismo de las palabras en el teatro de Gambaro”, en Nora Mazziotti (comp.), *Op. cit.*, págs. 95-107 y Evelyn Picón Garfield, “Una dulce bondad que atempera las crueldades: *El campo* de Griselda Gambaro”, *Latin American Theatre Review*, summer 1980, 13/2 supplement, págs. 95-102. Liliana Rossi también habla de “discrepancia” entre palabra y gestualidad, o entre el rol que se le ha atribuido a un personaje y sus acciones reales, afirmando que esta característica emparenta la obra gambariana con el teatro del absurdo. (Liliana Rossi, “Las fuentes y las consecuencias del absurdo en *El desatino* de Griselda Gambaro”, en P. Roster y M. Rojas (eds.), *Op. cit.*, pág. 224.)

¹¹ “G. Gambaro: La difícil perfección”, ed. cit., pág. 29.

¹² D. Taylor, “Paradigmas de crisis: la obra dramática de Griselda Gambaro”, en Taylor, Diana (ed.), *Op. cit.*, pág. 12.

¹² D. Taylor, “Paradigmas de crisis: la obra dramática de Griselda Gambaro”, en Taylor, Diana (ed.), *Op. cit.*, pág. 12.

Según creo, este recurso, genera un efecto inevitable en el público: el de tener que elegir entre lo que ve y lo que escucha. De este modo, se ve obligado a participar en lo que está presenciando desde el patio de butacas, se ve obligado a “tomar partido”. Además, se debe destacar cómo este desequilibrio entre acciones y voces cobra todo su sentido en escena; es decir, si bien un lector puede percibir esa discrepancia a un nivel abstracto, imaginario, es en el momento en que ese conflicto se hace “presente” ante la mirada del espectador cuando desarrolla todo su potencial. Esta tendencia a mentir y a presentar un doble discurso ante el público es, de algún modo, una forma de agresión o violencia contra él: el sinsentido también le afecta, llevándolo a sentirse tan desconcertado como el propio personaje.

Otro componente fundamental en esa “hipótesis” de puesta en escena que propone el texto es la elección del espacio. En este sentido, como apunta Rita Gnutzmann, Gambaro elige casi siempre lugares “engañosos”, que parecen inofensivos cuando en realidad funcionan como enclaves de violencia, de encierro y de muerte¹³. Además, en palabra de Nora Mazziotti, están “hechos para sufrir, connotan deterioro, encierro, confusión”¹⁴. En *El desatino*¹⁵ (1965), aparecen “grandes tiestos de lata con lo que alguna vez han sido plantas, grandes hojas completamente marchitas. Algunos tiestos tienen simplemente palos, clavos, estacas” (p. 65); en *Viaje de invierno* (1965) la pieza está amueblada “con una antigua cama de matrimonio, una mesa y dos sillas. [...] Una pequeña alfombra, vieja y sucia, junto a la cama. [...] La cama está cubierta enteramente por diarios y recortes de diarios, parte de los cuales han caído al suelo, formando una montaña” (p. 9), en *Nada que ver* (1970) encontramos una mesa muy desordenada, “hay libros, un trozo de pan, una botella de agua, unos vasos y una caja de herramientas. También un frasco de dedeté, un sucio barbijo de cirujano. [...] A un costado, un tablero eléctrico, desvencijado, construido burdamente con cables sueltos y pelados, lamparitas, una palanca” (p. 217)... Suciedad, desorden, incoherencia: estas características, que son externas a los personajes, se corresponden metonímicamente con su mundo interior, con su sinsentido y su falta de lucidez¹⁶. Finalmente, dichos ámbitos han de ser llevados a escena por el director y el escenógrafo, y descodificados después por un público, que no se limi-

13 Ver Rita Gnutzmann, “Los espacios cerrados en el teatro de Griselda Gambaro”, en Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds.), *La isla posible. Actas del III Congreso de la AEELH*, Universidad de Alicante, 2001, págs. 281-289.

14 Nora Mazziotti, “Identidad, confusión y marginalidad: Griselda Gambaro y el grotesco criollo”, en *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, pág. 84.

15 A partir de ahora, vamos a incluir varias citas de textos de Griselda Gambaro. Preferimos indicar ahora las ediciones que hemos utilizado en cada caso, y así, en cada ocasión en que reproduzcamos un fragmento, sólo indicaremos, entre paréntesis, la página correspondiente. Para “El desatino” y “Los siameses” hemos utilizado la edición de Argonauta (Barcelona, 1979). “Dar la vuelta” y “Puesta en claro” se encuentran en G. Gambaro, *Teatro 2*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987; “Viaje de invierno” y “La gracia” forman parte de *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989; “El campo” y “Nada que ver” están tomadas de *Teatro 4*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1990.

16 N. Mazziotti, “Identidad, confusión y marginalidad: Griselda Gambaro y el grotesco criollo”, ed. cit., pág. 85.

tará a leer una didascalia, sino que deberá enfrentarse a un contexto concreto, presente durante toda la representación, el cual le producirá un efecto específico¹⁷.

Debido a la corta extensión de este artículo, sólo hemos podido dar un repaso muy fugaz a estas ideas. Vamos a concentrarnos ahora en el que me parece el más interesante de los recursos que utiliza Gambaro para provocar en el público una percepción visual de la violencia: el aspecto de los personajes.

Si el ambiente en el que transcurre la acción resulta ser incómodo, envejecido, caótico, también posee estas características el vestuario que llevan los personajes. En palabras de Nora Mazziotti:

Se trata de seres en estado de precariedad, que es trasladada también a una vestimenta desarreglada [...] Vestuario ajado, ajeno, que sugiere una situación de confusión, de desamparo que sólo da lugar a identidades armadas con retazos: a Joe [*Dar la vuelta*] “*le falta una mano, sustituida por un enorme guante de cuero, atado con piolines a la manga del saco*”, Toni (*Nada que ver*) tiene en la cima de la cabeza “*un moño hecho con un cable viejo*”. [...] A veces la vestimenta (la identidad) se mimetiza con los objetos del ambiente. En *Dar la vuelta*, Valentina “*lleva un vestido de novia tan raído como un mantel*”. Remiendos y agregados que remarcan las carencias del personaje, que refuerzan la desprotección. Emma (*El campo*) “*arrastra una cola de raso cosida burdamente sobre el camisón gris*”, Joe lleva “*un enorme guante al crochet que le cuelga hasta las rodillas*”¹⁸.

Sin embargo, aparte de estos elementos añadidos, existen determinadas carencias o deformidades que son intrínsecas a los personajes y se exteriorizan mediante acciones, gestos o sonidos. Eva Golluscio, por ejemplo, se ha fijado en cómo existe en el teatro de Gambaro una clara tendencia a deformar la voz de los personajes, quienes emiten en muchos casos gruñidos, balbuceos, alaridos, gritos sin sentido, etc., de tal manera que auditivamente, el espectador recibirá una impresión concreta del personaje: la de su imposibilidad de expresarse coherentemente¹⁹.

Por otra parte, hemos encontrado en sus obras un extenso repertorio de figuras que, de un modo u otro, se encuentran limitadas, es decir, con su capacidad vital o sensitiva mermada. En ellas vamos a fijarnos.

17 En este sentido, me parece muy elocuente el comentario de Griselda Gambaro a propósito de la puesta en escena de dos obras suyas, *Antígona furiosa* y *Puesta en claro*, donde la escasez de medios exigía un tipo de escenografía que “fue aprovechada para sacar partido de las mismas precariedades”. Dice así: “Las desventajas del espacio (un sótano interrumpido por columnas) se transformó en recurso expresivo; la carencia de spots decidió la iluminación, cruda y directa de lámparas comunes; la escenografía fue indigente, pero indigente como subrayado de la situación textual y visual que proponía el espectáculo”. (G. Gambaro, “Repuestas al cuestionario”, ed. cit., pág. 152).

18 N. Mazziotti, “Identidad, confusión y marginalidad: Griselda Gambaro y el grotesco criollo” en N. Mazziotti (comp.), *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, págs. 82-83.

19 “La voz humana se desorganiza, se quiebra, se vacía de sí misma. Los matices de tal desarticulación son en las piezas de Gambaro muy variados y abundantes y solicitan de los actores en proporciones mucho más importantes que en otros dramaturgos no sólo que hablen sino que profieran o produzcan alaridos, aullidos, gritos “indescifrables” o “estertorosos de torturado”, “tartajeos agrios”, voces “rotas e irreconocibles”, “cavernosas”, voces que se deforman como las de un gangoso o poseen características animales, como “ladridos”, “voz de loro” o “graznidos”, etc...” (en Eva Golluscio de Montoya, “La elección de la palabra en Griselda Gambaro”, texto sin publicar).

Empecemos por aquellos casos en donde los personajes poseen algún tipo de “anormalidad” interna. En *Viaje de invierno*, Sebastián y Amalia, el matrimonio alrededor del cual transcurre la acción, sufren una extraña circunstancia: Sebastián tiene el aspecto externo de un viejo, pero posee “una voz joven, varonil, que no pertenece de ningún modo a su cuerpo”; en cambio, a Amalia, “el cuerpo se le conserva joven, aparenta unos treinta, treinta y cinco años” mientras su voz “es cascada y estridente”: como la de una vieja de setenta y ocho años, que es su edad real. Por eso, aunque se sigan queriendo, su amor es imposible: Amalia siente asco ante la cercanía física de Sebastián, no soporta sus gestos torpes, sus temblores, su olor; además, para no mostrar su propia vejez, permanece casi siempre callada y utiliza una grabadora, donde una mujer joven enuncia frases que muchas veces no concuerdan con la situación. Casi al final de la primera escena Sebastián se pregunta, sin esperanza de obtener explicación alguna: “¿Por qué diablos no envejecimos juntos? ¿Por qué mi voz no se cascó y tu cuerpo no se cascó?” (p. 19)

En *Puesta en claro* (1974), nos encontramos con otra situación interesante: Clara es aparentemente ciega y Juancho es aparentemente tonto. “Aparentemente” porque hay momentos en que, según indican las acotaciones, Clara parece ver, y, del mismo modo, Juancho en ocasiones se comporta como alguien normal, aunque no tarda en volver a su pose de “idiota”. En ambos casos, la ceguera o la falta de conciencia son mecanismos de defensa ante un contexto hostil, son una manera cobarde de mantenerse a salvo, sin enfrentar su situación. Por eso es muy significativo que al final de la pieza y tras haber envenenado «sin querer» a los opresores, Clara le proponga a Juancho: “Si estás despierto, veo”.

Este tipo de limitación, que en los dos textos anteriores se percibe físicamente en el escenario, se vuelve más abstracta, más conceptual en *Los siameses* (1965). En esta pieza, Lorenzo afirma que él e Ignacio son siameses: según él, nacieron unidos y fueron separados mediante una operación; sin embargo, continúan sintiéndose “pegados” el uno al otro. El espectador los ve como seres físicamente independientes, y no llega a entender por qué Ignacio, víctima de la crueldad de Lorenzo, no se separa de él. Ni siquiera la muerte del primero conseguirá “cortar el nudo”: Lorenzo permanece al final de la obra al lado de la tumba de su falso hermano, sin poder alejarse de ella, llamándolo “tímida, desoladamente”.

Otro caso de personaje “deforme” se da, claramente, en *Nada que ver*: Toni, quien acaba de ser fabricado por Manolo, tiene el aspecto convencional de Frankenstein, “pero más pintarrajeado e ingenuamente horrendo” (p. 220). Curiosamente, este monstruo irá, poco a poco, consiguiendo una relativa normalidad: aprende a moverse con agilidad, comienza a modular bien su voz, es capaz de no quedarse dormido cuando “su amo” se lo ordena, con una lija llega a disminuir el grosor de la suela de sus zapatos, se arranca el moño de cables que tiene en la cabeza, etc. Sin embargo, no deja de ser diferente, y se ve obligado a estar siempre encerrado en la casa, sin contacto con el mundo exterior. Al final de la obra, Manolo resucita a Brigita María, la novia de ambos, quien había sido asesinada: ella, un ser normal durante toda la pieza, acaba convertida una muñeca horrenda que canta, mecánicamente, “Happy birthday to you”.

En *Dar la vuelta* (1973) también asistimos al deterioro físico de los personajes-víctima de la obra. Joe, uno de los gansters, quien ya desde el comienzo aparecía como el

más vulnerable al ser el único que lleva su vestimenta envejecida, será objeto de una mutilación progresiva, aceptada con una sorprendente naturalidad: pequeños cortes en los dedos, pérdida de una mano, heridas en la cabeza, pérdida de las dos piernas. En la última escena Joe, el héroe de la historia, es sólo “*un bulto redondo*” (p. 57) y también a Molly, que parecía vivir a salvo de la crueldad del Jefe, le amputan brutalmente los dos pechos.

Es curioso anotar, en este tratamiento de lo corporal, cómo la autora argentina tiene predilección por aportar a sus personajes acciones repetitivas e inevitables, tics. En *Dar la vuelta* Johny Egg se pasa todo el tiempo “*debastando una madera con una navaja.*” Después, “*recoge cuidadosamente las astillas del suelo y se las guarda en los bolsillos, que se van abultando a lo largo de la acción. Al mismo tiempo, el garrote que debastaba al principio se transforma finalmente en un palito*” (p. 10). En *El campo* (1967) es Emma quien no puede dejar de rascarse, con desesperación, frenéticamente. El Novio de *Viaje de invierno*, por su parte, tiene la manía de sacar un trapo del bolsillo y ponerse a limpiar lo que hay a su alrededor, “*rápida y subrepticamente, con el carácter involuntario pero irrefrenable de un tic*” (p. 20). Los policías de *Los siameses* son llamados El Sonriente (“*habla siempre con una sonrisa muy ancha y abierta, como llena de dientes*”) y El Gangoso (“*abre muchísimo la boca para hablar, marcando exageradamente las sílabas*” (p. 129). A la Madre de *El desatino* le encanta deshilar los pañuelos que le roba a Lily... (p. 67)

Mediante este tipo de movimientos “involuntarios pero irrefrenables”, Gambaro consigue darles una consistencia física a sus personajes. Aparte de sus consecuencias cómicas y desconcertantes, estos gestos aportan información sobre el carácter o la situación de su ejecutante; ahora bien, se trata de un código pensado para la escena, pensado para ser recibido por la mirada del espectador.

Finalmente, vamos a revisar dos piezas en las que no es una circunstancia interna la que coarta las posibilidades vitales de los protagonistas, sino un elemento ajeno al cuerpo. Estas dos obras son *El desatino* y *La gracia* (1971).

En la primera, “*al levantarse el telón, Alfonso está de pie frente al público, en camiseta y calzoncillos largos. Mira, ingenuo y sorprendido, un bulto que ciñe uno de sus pies, es un artefacto negro de hierro, de unos 40 cm. de lado. Después de un instante, mueve el pie intentando librarlo, pero no lo consigue*” (p. 65). El “artefacto”, como se llamará durante toda la pieza a este objeto donde Alfonso ha metido sin querer el pie, se convierte en el motivo que genera el conflicto y el desenlace de la obra. Este accidente ridículo irá produciendo consecuencias cada vez más angustiantes: Alfonso no logra moverse y se convierte en una víctima impotente en manos de su madre y su amigo Luis; además, la carne dentro del artefacto empieza a oler mal hasta que, en la última escena, el protagonista muere, justo en el momento en que otro personaje, El Muchacho, consigue liberarle.

En *La gracia*, uno de los textos más duros y desesperanzados de la producción gambariana, aparecen seis personajes “*metidos dentro de armazones o géneros endurecidos, como embreados, de mayor tamaño que el cuerpo, cuyo contorno suelen respetar sólo por partes, el resto se desparrama, informe.*” (p. 120) En una larga acotación, se nos explica cómo es cada una de esas cárceles privadas. Todas menos una dejan libre la cabeza, algu-

na permite tener fuera un brazo; otra, una pierna, etc... En ese contexto asistimos a una historia de amor entre dos de los encerrados: Mario y Rosa. Él “*conserva afuera la mitad derecha del cuerpo, con el brazo libre puesto en jarras, pero la mano desaparece dentro del armazón, como la otra. Rosa está envuelta totalmente, sólo le queda libre el cuello y la cabeza.*” (p. 120). De este modo, los enamorados no consiguen tocarse, sólo pueden mandarse el aliento, en la distancia. Al final de la pieza, el Gendarme, después de violar a Rosa con la excusa de estar lavándola, los acerca a todos y se produce una escena de abierta felicidad: Mario y Rosa se besan, se lamen, se miran a los ojos; todos se tocan, juegan, sonríen, como si fueran libres. Entonces el Gendarme, “*que ha estado sentado en el camastro, mirándolos, se levanta. Desenfunda una pistola, se acerca, comienza a dispararles en la nuca*” (p. 132).

En conclusión, podemos afirmar que Griselda Gambaro busca modos de hacer visibles las deficiencias de sus protagonistas, su desorientación, su falta de libertad... Ella misma nos habla de la identidad “defectuosa”²⁰ de estos seres, como “defectuosos” son también los espacios, el vestuario y la relación entre palabras y acciones.

Ahora bien, para finalizar, quisiéramos preguntarnos cómo afecta todo este entramado plástico y auditivo al público. Evidentemente, esto dependerá de la puesta en escena que elija el director; pero creo que la autora indica ya determinados recursos escénicos, que son los que hemos tratado de desentrañar.

En una ocasión se le preguntó a Gambaro para quién escribía y ella afirmó no tener un público específico, pero sí sospechar que su ideal sería un receptor “inquieto, el que no va al teatro para ser servido en la mesa del espectáculo, el que está dispuesto a perder su control de *voyeur*”²¹. Ciertamente, su dramaturgia trata por todos los medios de hacernos perder ese control. El espectador suele estar tan desorientado y confuso como los personajes víctimas. Muchas de sus piezas comienzan con la llegada de alguno de ellos a un espacio desconocido, donde va a ser maltratado por quienes lo habitan: eso le ocurre al Joven de *Las paredes* (1965), a Martín en *El campo*, a Carlos en *El miedo* (1972), al hombre de *Decir sí* (1974), a la mujer de *El despojamiento* (1974), también Clara está recién llegada a la casa de su marido en *Puesta en claro* y Toni nace en el apartamento de Manolo al comienzo de *Nada que ver*. Inevitablemente, el espectador tiende a identificarse con esas figuras, porque son similares a él en algo fundamental: han entrado a la vez en la situación de la obra y tienen que aprender sus reglas al mismo tiempo. En *Las paredes* (1963) el Ujier le comenta al Joven: “sus sentidos le engañan”. También le engañan sus sentidos al espectador: “ve” en escena violaciones, mutilaciones, torturas, asesinatos..., y sin embargo el lenguaje desmiente continuamente esa realidad que él está percibiendo con sus propios ojos. Por eso el público no puede evitar mantenerse activo: debe decidir constantemente cuál es la verdad y, al igual que el personaje, debe tratar de enten-

20 G. Gambaro, “¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?”, ed. cit., pág. 20.

21 G. Gambaro, “Repuestas al cuestionario”, ed. cit., pág. 156. En otra ocasión afirma: “Uno cuando va al teatro no es para que le digan lo que ya sabe, sino lo que no sabe. Y que, ya sea por aceptación o por rechazo, se produzca una reacción. Que el espectador empiece a preguntarse, a reflexionar, a imaginar sobre lo visto”. “Griselda Gambaro: La difícil perfección”, ed. cit., pág. 29.

der, aunque el texto le niegue una y otra vez esta posibilidad. En este sentido, Gustavo Geirola afirma que la teatralidad gambariana consigue transformar la transparencia clásica de la “cuarta pared” en un espejo donde el público se ve reflejado²².

Además, lo que está ocurriendo en escena se le presenta con una consistencia física tal que no le permite abstraerse. Allí la violencia, el llanto, la risa, el amor o la ternura no son sólo imaginadas, sino “vistas” y “oídas”, es decir, sentidas, y aun sabiendo que se trata de un montaje, su percepción nos golpea de una forma muy distinta a cuando leemos esas mismas situaciones. Este es el deseo final de Griselda Gambaro:

El hecho estético nos tiene que despertar, nos tiene que desanestesiarse de todo eso que es la falsa información, la deformación de los sentimientos y las ideas que es base de nuestra sociedad²³.

22 G. Geirola, art. cit., pág. 240.

23 “Griselda Gambaro: La difícil perfección”, ed. cit., pág. 31.