

VICTIMIZACIÓN INEXCUSABLE. UNA MIRADA A LA DRAMATURGIA POLÍTICA DE GRISELDA GAMBARO

Roberto Romero Sabelli

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

En este artículo se presenta la postura de la dramaturga Griselda Gambaro (1928) respecto a la realidad política que vivió Argentina durante la última dictadura militar del siglo XX. Se muestran las circunstancias sociales y políticas que dieron origen al género dramático grotesco criollo y su actualización estilística durante las décadas de los setenta y ochenta en el neogrotesco. Se analiza la ejecución del proyecto dramático *Cuatro ejercicios para actrices*, con el fin de corroborar, la idea de la autora, que la victimización no se justifica bajo ningún pretexto, incluso durante una de las más cruentas dictaduras del continente latinoamericano.

Palabras clave: Griselda Gambaro, sainete, grotesco, neogrotesco.

ABSTRACT

Inexcusable victimization. A look at the political drama of Griselda Gambaro

We present the position taken by playwright Griselda Gambaro (1928) with respect to the political reality that Argentina experienced during the last military dictatorship of the twentieth century, together with the social and political circumstances that gave rise to the grotesque playwright's genre, as well as its stylistic updating during the seventies and eighties in the neo-grotesque. Its execution is verified in the drama project *Cuatro ejercicios para actrices* (*Four exercises for actresses*), with a further meaning that aspires to capture Gambaro's idea that victimization is not justified under any pretext, even during one of the bloodiest dictatorships on the Latin American continent.

Keywords: Griselda Gambaro, farce, grotesque, neo-grotesque.

RÉSUMÉ

VICTIMISATION INEXCUSABLE. UN REGARD SUR LE DRAME POLITIQUE DE GRISELDA GAMBARO

L'on présente la position de la dramaturge Griselda Gambaro (1928) par rapport à la réalité politique que l'Argentine a connue pendant la dernière dictature militaire du XXe siècle, ainsi que les circonstances sociales et politiques qui ont donné naissance au genre du dramaturge grotesque, de même que sa mise à jour stylistique dans les années soixante-dix et quatre-vingts dans le néo-grotesque. Son exécution est vérifiée dans le projet dramatique *Cuatro ejercicios para actrices* (*Quatre exercices pour les actrices*), avec un autre sens qui aspire à saisir l'idée de Gambaro selon laquelle la victimisation n'est justifiée sous aucun prétexte, même pendant l'une des dictatures les plus sanglantes du continent latino-américain.

Mots-clés: Griselda Gambaro, saynète, grotesque, néo-grotesque.

RESUMO

VITIMIZAÇÃO INSUPOORTÁVEL. UM OLHAR SOBRE O DRAMA POLÍTICO DE GRISELDA GAMBARO

Este artigo apresenta a posição da dramaturgo Griselda Gambaro (1928) relativamente à realidade política que a Argentina viveu durante a última ditadura militar do século XX. Mostra as circunstâncias sociais e políticas que deram origem ao grotesco género de dramaturgo crioulo e à sua actualização estilística durante os anos 70 e 80 no período neo-Grotesco. A execução do projecto dramático *Cuatro ejercicios para actrices* (*Cuatro ejercicio para actrices*) é analisada, a fim de corroborar a ideia do autor de que a vitimização não se justifica sob qualquer pretexto, mesmo durante uma das ditaduras mais sangrentas do continente latino-americano.

Palavras-chave: Griselda Gambaro, sainete, grotesco, neogrotesco.

1. INTRODUCCIÓN

El neogrotesco es una tipología literario-escénica surgida en Argentina en la década de los años setenta, del siglo XX, como reacción artística al sistema socio-político imperante desde 1930, con el primer golpe militar liderado por el general José Félix Uriburu. En los años ochenta tuvo una acentuación especial debido al recrudecimiento de la última dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional presidida por el general Jorge Rafael Videla. Podría decirse que es un género creado por los artistas dramáticos que en su momento intentaban dar una imagen de la sociedad argentina a partir de la revisión del grotesco criollo. Esto demarca dos vertientes primarias: la actualización del grotesco criollo y el proceso político argentino.

Los primeros síntomas de un surgimiento del grotesco y de variantes del sainete, como presencia a generalizarse en lo adelante en los autores, surge precisamente cuando un grupo de jóvenes siente que hay un grupo de mayores que no señala ningún camino fructífero y que, además, se complace en castrar las posibilidades de desarrollo y crecimiento de los nuevos (Azor Hernández, 1994, p. 76).

En ese sentido, revisamos brevemente las fuentes que conformaron el grotesco criollo, por una parte, y el matiz político, por otra, para así tener una aproximación del sentido que tiene estudiar un texto dramático enmarcado en el neogrotesco.

2. EL GROTESCO CRIOLLO

El siglo XIX fue el período donde el teatro argentino comenzó a estructurar los cimientos de lo que, casi doscientos años después, vendría a generar el sistema teatral de la escena nacional argentina: desde la criollización del género chico español, el sainete, pasando por la absorción del inmigrante en los arquetipos nacionales y la adaptación de las tendencias artísticas norteamericanas y europeas.

El sainete¹ en Argentina fue configurando su propio semblante al convertirse en el medio de entretenimiento preferido por los pobladores de las

¹ El sainete, también llamado género chico, es una forma teatral cómica breve que vino a suplir en el siglo XVIII al entremés. En las postrimerías del teatro barroco español, el glorioso Siglo de Oro, el sainete surge como respuesta al no bien logrado período neoclásico en España, de la mano de Don Ramón de la Cruz (1733 -1794). Su autor

zonas rurales, acompañado en su perfeccionamiento por la fiesta, el cancionero y la danza popular. El divertimento circense fue uno de los factores que contribuyó con su asimilación en el público, gracias a la forma de espectáculo donde el intérprete cómico (el payaso) fue fijando ciertas convenciones que el espectador reconocía dentro de la figuración de un rostro que lo representaba. Sin embargo, no es hasta el proceso de concientización de Argentina como nación, en la independencia del imperio español y las fricciones territoriales con Brasil, que el sainete empieza su total criollización (Azor Hernández, 1994, p. 14).

Ese proceso de asimilación del sainete, como género predilecto para ir dando la imagen del individuo en Argentina, no solo llevó a la construcción exterior de las individualidades que exponía las tipologías creadas por las costumbres, sino también a la indagación de las formas internas, si se quiere espirituales, que describían globalmente a los argentinos de la época. El período de urbanización de la metrópolis contribuyó con ese proceso. A finales del siglo XIX, con la llegada del auge económico condensado en la capital de Buenos Aires y la consecuente concentración poblacional en ella, el sainete intentaba más indagar sobre la constitución social de la ciudadanía, desvirtuada de su rasgo comunal anterior, que representar cuadros de costumbres.

La consolidación de este tipo de sainete coincidió con el perfeccionamiento de un ideario político y social revestido con señales éticas, altruistas, que valoraban la solidaridad y la creencia del sentido del deber y la justicia común.

Los primeros saineteros criollos califican sus obras como modestas descripciones de la realidad.

Apuntes, apópsitos, bosquejos o ensayos, estos sáinetes subían a escena acontecimientos políticos de gran peso en aquellos años; circulaban trascendidos los principales conflictos de una sociedad democrática en pleno despegue. Los sucesos posteriores que culminaron en 1930 con el golpe de estado militar de derecha irían transformando la euforia por un programa de perspectivas populares incomparables hasta entonces (Azor Hernández, 1994, p. 22).

El último ingrediente que contribuyó con la criollización del sainete, así como a la conformación del imaginario social de los argentinos, fue la enérgica migración europea de países como España e Italia en Argentina durante el siglo

lo describe como una “Pintura exacta de la vida civil y de las costumbres [...] No hay ni hubo más intención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres” (Ruiz, 1967, p. 402).

XIX. Esta relación interna de extranjeros con la nación austral generó personajes que la dramaturgia supo asimilar, evidenciando así la particular morfología social que se vino conformado en este país suramericano.

Tal vez este último condimento haya sido la mayor causa para designar al grotesco como el nombre que recogía la forma criolla de escribir dramas en el Buenos Aires de principios del siglo XX. La inserción de compañías italianas teatrales desde el año 1869 influyó en el gusto escénico bonaerense, razón por la cual puede deducirse que el grotesco criollo argentino haya surgido del encañamiento del sainete nacional, gestado desde principios del XIX, y el grotesco italiano, venido a la escena argentina como consecuencia de la relación que se instauró con la inmigración italiana (Azor Hernández, 1994, p. 32).

En la investigación de Azor Hernández (1994), con notas de Wolfgang Kayser, Mijaíl Bajtín, Meyerhold y Stanislavski, se traza una conceptualización de lo grotesco a partir de las características que denotan un desencajamiento del orden acostumbrado; el grotesco es, en principio, una deformación, el trastrocamiento, la violación de la norma, lo espantable y lo estremecedor, que evidencia la “violación del canon” establecido (p. 29).

Sin embargo, no es hasta la visualización del grotesco según Pirandello que se destacará el alcance superior del género:

De cualquier forma, la presencia del humor parece ser la clave del grotesco como estilo y particularmente de sus expresiones en teatro. Lograr una risa reflexiva, distanciada, provocadora de lecturas personales, a partir de la polaridad contrastante y contradictoria, el objetivo más palpable (Azor Hernández, 1994, p. 33).

Es la mezcla de lo cómico y la desventura trágica lo que proporcionan la polaridad contrastante y contradictoria. Y entre los polos opuestos que promulgan la risa, es la ironía aguijoneante la síntesis que el grotesco expone.

En el sainete los autores rioplatenses, como antes de ellos los españoles, llegaron a obras verdaderamente originales en su expresión y contenido. A través del sainete, cómico a la manera de Los disfrazados de Pacheco², se nos conducía a un agrio momento de tragedia. Los hombres que encarnaban los tipos populares se revolvían, desde su humilde condición, como personajes escénicos de tragedia y mostraban las más duras aristas de su angustia. Era el aspecto trágico de las pobres gentes que se debatían en su miseria en los conventillos. Eran los inmigrantes que fracasaban y se hundían con el desprecio hasta de sus propios

² Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924).

familiares en una sórdida miseria, trágica y ridícula. El arte de los dramaturgos porteños tiene gracia y eficacia. Utilizan todos los recursos del melodrama y se defienden paradójicamente de no caer en lo melodramático. Y con estas piezas comicotrágicas, el teatro rioplatense llega a su máxima originalidad (Del Saz, 1967, p. 62).

En ese sentido, la creación del grotesco argentino debe entenderse desde la imbricación de factores diversos. Primero, al hablar del sainete nacional argentino, invariablemente se tendrá que atender el proceso de criollización que el género sufrió, desde su origen en la nación española hasta su asimilación en el país latinoamericano. Luego, se deberá tener en cuenta la tipología espectacular heredada del escenario circense; pues, aunque el circo de esta primera etapa del sistema teatral argentino decantó, por momentos, en la especialización de un escenario propiamente teatral, el sainete de la época tuvo una regular vinculación con la forma escénica circense. Al mismo tiempo, deberá tenerse en cuenta la significativa influencia de la inmigración en Argentina que no solo aportó gustos europeos a la idiosincrasia nacional, sino que se metamorfoseó con la cultura vernácula. Y por último, tema que se tratará seguidamente, el proceso político argentino.

3. REALIDAD POLÍTICA ARGENTINA

El contexto político argentino entre 1930 y 1983, donde hubo seis períodos dictatoriales, se convertirá en el último factor constituyente del primer grotesco argentino y generador del neogrotesco; su actualización estilística.

El golpe militar de 1930 dio paso a la desilusión progresiva en la población argentina quien se percibió como una nación de justicia; el fracaso de un proyecto político de corte social signó el rostro del país austral. Esta situación marcó una dislocación entre el deber ser y la realidad. Con el pasar de los años tal situación se profundizaría. En este sentido, en 1955 el dramaturgo Osvaldo Dragún expresaba:

recuerdo que yo y otros jóvenes como yo, estábamos en la calle Santa Fe, de Buenos Aires, viendo desfilan a las tropas “libertadoras”³. En ese mismo momento, comenzó a nacer en nosotros una sensación que ya no nos abandonó

³ La “Revolución Libertadora” fue el nombre con el que se autodenominó la dictadura que tras el golpe de estado del 16 de septiembre de 1955 derrocó al Presidente Constitucional Juan Domingo Perón.

nunca: que la realidad se movía bajo nuestros pies, que dejaba de presentarnos una imagen coherente, aprehensible, explicable (Dragún, 1980, p. 11).

La burla se convirtió entonces en la evidencia de una angustia representada a través del humor; ese rasgo de sarcasmo sufriente que caracteriza al grotesco argentino. Con la llegada de la última dictadura militar en Argentina, la desilusión alcanzó sus más altos grados de plenitud; la sordidez propuso una imagen nacional.

Fue en este último período militar de mayor represión cuando el teatro argentino tuvo que reinventarse, rencontrarse, para poder manifestar no solo una actitud de reacción sino de reflexión acerca de las razones del sistema socio-político imperante. No fue sino hasta 1987, después de la dictadura, que, dado el material producido y exigido por la circunstancia histórica, se empezaron a establecer los parámetros definidores de la estética neogrotesca, gracias al taller sobre el tema dirigido por el dramaturgo Ricardo Halac en las Cuartas Jornadas Nacionales de la Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de Argentina.

Al respecto, Azor Hernández señala las impresiones que le produjeron aquellas reflexiones cuando tuvo la fortuna de compartir las discusiones que dieron lugar a los escritos de dichas jornadas:

La conceptualización filosófica de estos ensayos volvía sobre el contexto social, donde el incremento de la violencia, la crisis en todos los órdenes, la inviabilidad de un proyecto político que permitiera la inserción del individuo en un mundo comunitario que lo representara, y la ineficacia de la respuesta aislada, conllevaban una cosmovisión de bloqueo, sin esperanzas que clausuraba la posibilidad de crecer y se transmitía, de esa forma, a la escena argentina. (p. 116)

Es el neogrotesco, entonces, la representación dramaturgica de la realidad argentina desde la perspectiva de la desilusión, en sus grados más sórdidos, que refleja el estado de descomposición moral y ético del sistema social impulsado por las clases económicas y políticas conservadoras, las cuales expresaron su poder a través de los regímenes militares.

La crueldad que el teatro argentino de hoy ha llevado al escenario, no es una “crueldad metafísica”, sino la expresión concreta de una crueldad concreta, vampiresca y caníbal, que nuestra sociedad ha ejercido sobre sus exiliados internos y exiliados externos. A esta instancia pertenecen los “nuevos rumbos del teatro argentino”. En ella han nacido y se desarrollan, como pueden. El

realismo crítico, actitud predominante en nuestro teatro, se ha movido siempre fluctuando entre dos líneas expresivas: realidad e irrealidad. Y según ha sido la coherencia o incoherencia de nuestra vida objetiva, ha sido proyectada sobre el escenario (Dragún, 1980, p. 15).

La acentuación del carácter canibalista y crapuloso, características principales del género neogrotesco, con que se expresan las relaciones humanas y la falta de reproducción necesariamente realista de los hechos en las fábulas de los dramaturgos serán los cimientos que fundamentarán la crítica hacia una sociedad depravadora y de censura.

4. GRISELDA GAMBARO

Griselda Gambaro (1928) es una escritora argentina de dilatada trayectoria literaria dentro y fuera de su país. Ha producido obras narrativas para adultos y para niños, ensayos y teatro. En 1963 comienza su carrera en el mundo de las letras con la aparición de su novela *Madrigal en ciudad*, y en 1965 se estrena en el mundo del drama con su obra *Viejo matrimonio*. Ha sido merecedora de más de una veintena de premiaciones entre las que destacan: el Premio Argentores (Sociedad General de Autores de Argentina) en cuatro ediciones (1968, 1976, 1992, 1996), la beca Guggenheim (1981/82), el Premio Nacional de Teatro (1992) y el Doctorado Honoris Causa del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA, Buenos Aires- 2011).

Desde su descubrimiento como dramaturga en 1965, por parte del Instituto Di Tella⁴, ha producido los siguientes títulos dramáticos: *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967), *El campo* (1967), *Dar la vuelta* (1972), *Nada que ver* (1972), *Información para extranjeros* (1973), *Decir sí* (1974), *Puesta en claro* (1974), *Sucede lo que pasa* (1975), y después de su exilio en 1977 escribe *La malasangre* (1981), *Del sol naciente* (1983), *Antígona furiosa* (1986), *Morgan* (1989) y *Penas sin importancia* (1990), entre los más destacados.

Pertenece al grupo de autores de la llamada “generación del 60” (Azor Hernández, 1994, pp. 72-74), en el que destacan dramaturgos como: Ricardo

⁴ Instituto Torcuato Di Tella. Fundado el 22 de julio de 1958 para la promoción y difusión de las artes visuales y el desarrollo de contactos con centros extranjeros similares. Su principal característica fue la acogida de proyectos vanguardista e innovadores.

Halac, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher, Ricardo Telesnik, Sergio de Cecco, Julio Mauricio, Oscar Viale, Rodolfo Walsh, Eduardo Pavlovsky, Carlos Gorostiza, Oswaldo Dragún y Juan Carlos Gené.

Dicha generación se caracterizó por formar dos bandos contrapuestos respecto al tipo de estética que reivindicaban, los autores se dividieron entre los realistas, quienes defendían las nociones del realismo proveniente de la dramaturgia norteamericana de autores como Eugene O'Neill, Tennessee Williams y Arthur Miller, y los vanguardistas inspirados en las estéticas europeas de la post-guerra, tales como: Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adámov, Bertolt Brecht, entre otros. Griselda Gambaro ha sido asociada a esta última tendencia.

Sin embargo, la dramaturgia de Gambaro va, a través de los años, desde una tendencia marcadamente vanguardista hasta un realismo crítico reflexivo. Será la crítica especializada la que destacará el movimiento de la producción gambariana en tres momentos: el absurdo, la transición y el realismo crítico. Osvaldo Pellettieri expone estos criterios en: "Irracionalidad y escena", *Clarín Cultura y Nación* (26 de julio de 1985), "El teatro lucidez", *Clarín Cultura y Nación* (18 de febrero de 1988), y en "La crueldad trascendida", *La escena Latinoamericana*, N° 2 Agosto 1989 (citados por Azor Hernández, 1994, p. 186).

La autora, respecto a su obra, señala la voluntad de crítica a la realidad social desde las situaciones más angustiosas. En una entrevista con Ana Seoane, declara:

Mis obras exigen una visión crítica. Son pesimistas en la situación que plantean, pero exigen —tanto al espectador como al lector— un análisis posterior al impacto estético. Buscan la reflexión a posteriori. Reconozco que es desoladora la atmósfera que muestran, pero lo que importa es el análisis, el cuestionarse ¿por qué? (citada por Azor Hernández, 1994, p. 149).

Ricardo Monti, dramaturgo de la generación inmediata a la de Griselda Gambaro, expresa la perspectiva de creación dramaturgica en la que ella se desenvuelve:

Para llegar al núcleo intenso de la realidad que le interesa transmitir, Griselda Gambaro utiliza desvíos, caminos laterales, encubrimientos, ofrece pistas falsas, como si hubiera cierto pudor en mostrar ese núcleo a plena luz. Así como sus personajes suelen esconderse en sus juegos o en las salidas cursis, Griselda

Gambaro arma sus obras como un gran juego donde la realidad se devela y se oculta al mismo tiempo (citado por Azor Hernández, 1994, p. 154).

Alberto Ure, uno de los directores argentino que más se relacionó con los textos de Gambaro, advierte la característica fundamental que define a los personajes: “El único error de los personajes de Gambaro es la ingenuidad voluntaria. No hay crimen anterior que origina el movimiento: es la persistencia de la inocencia en un mundo sangriento” (citado por Azor Hernández, 1994, p. 150).

En este orden de ideas, puede afirmarse que el rasgo más característico de la obra dramática gambariana se fundamenta en la oposición víctima-victimario. Este eje temático representa las contradicciones entre una fuerza opresora y el consentimiento servicial, o inconsciente, del ser humano que no opone fuerzas a su contendor. En las obras de Gambaro los personajes son débiles en proteger sus posiciones, eliminando así su condición de individuo y su sano desenvolvimiento en la colectividad.

Gambaro, en esta conformación ambivalente, pareciera, por el estado de conciencia nacional del fracaso en la Argentina de esa época, estar pidiendo una actitud proactiva que no ampara a la víctima, aunque evidencia la brutalidad del opresor. En ese sentido, expresa: “mientras haya una voluntad de supervivencia, pero no de supervivencia de estar así, arrastrándose, sino de una voluntad de supervivencia efectiva, integral, total, no se puede hablar de fracaso.”(citada por Azor Hernández, 1994, p. 150).

Planteada las nociones primordiales del neogrotesco, su talante tragicómico para mostrar la depravación de los valores éticos, parece evidente que el eje temático de la dramaturgia gambariana expone sus conexiones con el género a través de la crítica a los débiles, la burla a los tontos útiles, de quienes son absorbidos por el opresor sin resistencia, sin inteligencia para luchar o, en el peor de los casos, para huir cuando la circunstancia lo amerita.

En el análisis de la dramaturgia de Griselda Gambaro, que evidencia un postura política tajante, se ve cómo la conflictividad víctima-victimario pareciera desaparecer por la complacencia o la falta de astucia del débil en cada situación, y en ese mismo acto de autoanulación de los personajes se notará cómo, mediante la ridiculización desde la perspectiva gambariana, el neogrotesco hace su aparición.

Estas afirmaciones pueden verificarse en el proyecto dramático *Cuatro ejercicios para actrices*, compuesto por cuatro obras brevísimas: *Un día especial*, *Si tengo suerte*, *La que sigue* y *Oficina*. Si bien no abarca un porcentaje importante de la producción gambariana, su brevedad y versatilidad permite hacer una mirada pertinente a su dramaturgia.

5. CUATRO EJERCICIOS PARA ACTRICES

Un día especial

Un día especial es la historia de Ana y de su madre Luisa. Ana es una muchacha que está por casarse con un joven llamado Juan. Luisa es una señora con una viudez un tanto prolongada.

La acción comienza cuando la hija llega en la madrugada y su madre la espera casi dormida, columpiándose en una mecedora. La convivencia de estas dos mujeres da cuenta de una relación controversial que se disputa entre el amor de madre e hija, y la pesadez de una relación que se ha extendido más allá de lo que el natural desenvolvimiento biológico permite.

La viudez de Luisa ha obligado a su hija a encargarse de su madre, llevando a cuestras la amargura que la muerte del padre ha ocasionado en la familia. La envidia por una relación amorosa y el miedo a la soledad impulsa las acciones de la madre, y la oferta de matrimonio representa en la voluntad de Ana la posibilidad de la liberación del yugo materno. Al final, se ridiculizará la esperanza de una felicidad posible.

LUISA. —¡Salí! ¿Qué te importa? No teníamos pajaritos en la cabeza, vamos a ver cuánto te dura a vos el entusiasmo.

ANA (Tierna y segura). —Toda la vida, vieja.

LUISA (Ríe). —¡Sos una estúpida!

ANA.- —No.

LUISA. —¿No? (La mira. Abre los brazos y la abraza fuertemente) ¡Bebita! Tenés razón. La felicidad dura, ¡toda la vida! (Gambaro, 1989, p. 58)

La situación dramática en la que se desenvuelven los personajes, un mundo donde soportarse es la regla, solo para no conllevar la culpa de atentar contra el congénere, hace que los choques sean indirectos y más insoportable

la convivencia, y aún más necesaria la búsqueda de una vida, si no mejor, por lo menos distinta.

La construcción de esta breve pieza lleva a su observador a la recreación de un conflicto humano casi imperceptible. La lucha entre los opuestos, la vejez y la juventud, representados en la desilusión por los reveses vividos en el personaje de la madre, y la esperanza de una vida mejor en la hija, se matiza con el afecto inherente a un núcleo familiar. Se produce aquí una interdependencia irreductible entre la madre y la hija, que conlleva la supremacía de la necesidad biológica como única resolución factible en el conflicto dramático presentado.

Luisa, usa su condición de madre, de mujer sin juventud y viuda, para manipular desde la hosquedad la inevitable salida de Ana del dominio maternal. Sus acciones describen a un personaje que oculta sus penas en el maltrato al otro y en la prepotencia personal.

Por eso, Luisa comienza la historia de este drama esperando a su hija en una mecedora, casi dormida, desde las ocho de la noche hasta las dos de la madrugada, pero cuando Ana llega y le pregunta que si la estaba esperando, dice que no, que se quedó dormida allí como pudo quedarse dormida en cualquier lugar, y sucesivamente a cada intento de su hija de conciliar con su madre, Luisa responde con rechazo.

Ana, una mujer en plena solvencia sexual, en la cúspide hormonal para el inicio de su vida maternal, ha soportado tener que encargarse desde muy joven de su mamá con el peso a cuestas de la muerte del padre, la cabeza de la familia.

Un día especial refleja el triunfo de la animalidad por encima de la cordialidad, el instinto de conservación, ya no de la vida misma, sino de la salud emocional y mental, se antepone al acto, también instintivo, de dominación, que en esta historia está motivado por la envidia femenina y el miedo a la soledad.

Se realza con este tipo de representación los rasgos característicos del género del neogrotesco, pues, la alteración de una relación diáfana entre madre e hija por causa de la muerte del padre, quien generaría equilibrio entre las dos mujeres, configura el aspecto grotesco de la situación, y donde, la animalidad representada en la intención de Luisa de manipular, en su posición de madre, a su hija para que no se vaya dejándola sola, así como la voluntad de Ana de construir su propio camino, materializan el carácter canibalista que el neogrotesco anexó al viejo género.

Si tengo suerte

La obra *Si tengo suerte* igualmente representa la historia de dos mujeres. La primera, Graciela, una joven maltratada por su concubino, y la otra, Matilde, su vecina.

Matilde es una mujer un poco mayor que se muestra como una persona que quiere ayudar a la muchacha. La lleva a su casa luego de una de las golpizas que recibió. Enseguida la increpa para que se defienda, para que haga valer sus derechos como mujer.

Poco a poco, al ofrecer la vecina su ayuda se va enterando de la situación marital de Graciela, la conversación la lleva a pedir algunos datos sobre los rasgos físicos y sobre la conducta del concubino. Al enterarse Matilde de que no están casados y que es muy buenmozo el cónyuge, se resuelve a ir a la casa de Graciela a hacerle un buen mate, razón por la cual él comenzaba a pegarle.

Esta segunda historia del compendio *Cuatro ejercicios para actrices* sitúa a su observador en la relación degradante, pero humorística, donde los actos de bondad hacia el prójimo esconden el beneficio propio. Desde el mismo momento en que Matilde opta por aprovechar la falta de carácter de Graciela para satisfacer sus necesidades biológicas, se olvida del respeto al otro y hace pensar que su primera intención de ayuda no era tal.

Hasta en el caso extremo que se piense en la inocencia de las dos mujeres, porque podrá objetarse que no necesariamente la vecina está motivada desde el principio por intenciones secretas, el hecho de que desplace a la muchacha y deje de lado el primer motivo que la llevó a buscarla, evidencia un aprovechamiento de la debilidad del prójimo en beneficio propio; aunque esa conveniencia haya sido hallada en el transcurso de los hechos.

El maltrato a la mujer es la excusa para que estas dos mujeres se encuentren, pero, de la defensa hacia el género femenino, se pasa a la ridiculización de la debilidad del individuo cuando este no tiene ninguna justificación; más que la reivindicación del fuerte, la resolución que plantea la autora pareciera estar más cercana a evidenciar el triunfo del fuerte por la complacencia del débil.

Graciela sustenta su existencia por la necesidad del otro, nunca plantea sus objetivos, no expresa sus aspiraciones, se conforma con lo que se consigue en la vida aunque no sea de su agrado. Si a quien se consigue la maltrata, no se rehúsa a las condiciones que el “destino” le deparó, ella es vilipendiada porque hay un

vilipendiador y la “mala suerte” lo puso en su camino, y de la misma manera podría robar, vender su cuerpo o cometer cualquier delito; si fuera el caso que alguien la instigase ella no pondría resistencia.

Matilde es el extremo opuesto a Graciela. Quizás pueda verse en Matilde la posición de quien prefiere la soledad antes que dar concesiones, no olvida la necesidad de estar en guardia porque sabe que se encuentra en el bando de las oprimidas; pero, al mismo tiempo, al caer en cuenta de que no hay ninguna compañera que resguardar, su carácter de vanguardia la lleva a pasar al polo de los fuertes.

En relación con su vecina, Graciela es el alimento de Matilde. Por eso la resolución del conflicto en esta pieza no tiene otra salida que la utilización del débil por el fuerte.

Sacar partido de las desgracias del prójimo con la excusa de ayudarlo, nos adentra inmediatamente en los dominios del género neogrotesco, sean premeditadas o no las acciones de Matilde.

El rasgo crapuloso, depravado, ímprobo en las conductas sociales o personales de algunos individuos es el carácter que evidencia la perspectiva neogrotesca, y la comicidad en el asunto es un rasgo heredado del viejo grotesco, pero que en la contextualización de inmoralidades del nuevo género acentúa más sus alcances.

En este caso, se plantea la burla de los tontos útiles, sin embargo, la ridiculización de estos sujetos hasta en los grados donde la fraternidad debería primar, es el punto más profundo que evidencia la inaceptabilidad de la victimización del individuo cuando este niega su capacidad de defensa.

La que sigue

La que sigue es el penúltimo texto del proyecto *Cuatro ejercicios para actrices*. La historia sucede en un consultorio espiritista. Zoraida, una adivinadora, recibe a Paulita, una de los clientes del día. Esta señora que viene a leerse las cartas oculta un plan secreto: va poco a poco, desde la timidez disfrazada, desarmando la farsa de Zoraida como espiritista.

Paulita, llega como una víctima más de esos consultorios donde normalmente se estafa a la gente, pero, por más que la dueña de este local sea una persona conocedora de la materia, Paulita no viene en búsqueda del servicio que Zoraida presta; ella ha venido para quedarse con su trabajo, para convertirse

en la verdadera adivinadora. Dando muestras de clarividencia, desentraña el pasado de Zoraida y hace que huya desorientada para finalmente quedarse con su puesto.

PAULITA (Triunfal). —¡A los diez y seis! ¿Y más detalles? En un baldío lleno de abrojos. Papito, me voy al club. (Menea la cabeza, tierna) ¡Qué mentirosa!

ZORAIDA. —No... no...

PAULITA. —¡Sí, sí! Y después del baldío vino un almacén. Con el almacenero. Después del almacenero, vino un dentista. Después del dentista... (Zoraida pega un aullido y sale corriendo). ¡Por fin! ¡Qué mujer dura! (Guarda el dinero en la cartera, saca las argollas, se las coloca, se bate el pelo con la mano. Acercándose a la puerta, grita, exultante) ¡La que sigue! (Gambaro, 1989, p. 68)

Es con este final que los verdaderos propósitos de la obra se exhiben. En el transcurso de la pieza existe la expectativa respecto a si la obra es una burla, un sainete, de quienes practican o de quienes son víctimas de las consultas espiritistas. Una pequeña comedia de enredos donde el pícaro se disfraza de señor. La verdadera situación dramática se revela con la última acotación sobre el personaje y su correspondiente diálogo, no se trata de un señor suplantando a un pícaro, sino de una pícara mayor deslastrándose de una pícara menor.

Por ende, si la resolución de la situación dramática plantea el triunfo de la picardía, la lucha de opuesto será entre el más y el menos capacitado. En el caso de la obra *La que sigue*, el triunfo del más apto no viene dado por el poderío bruto de una de las fuerzas en pugna, sino más bien por la necesidad de subsistencia; Paulita no triunfa porque sea más fuerte o no que Zoraida, es evidente que ella necesita más del trabajo que Zoraida ejerce, ya sea porque realmente es una clarividente o porque una necesidad económica la obliga; en todo caso, el solo hecho de que Zoraida no se defienda ante el acoso de Paulita genera suspicacia.

El personaje de Zoraida revela las acciones de quien se ha visto sorprendido sin argumentos en su propio campo de conocimientos. De las acotaciones del inicio, donde la autora plantea a este personaje como una profesional en ejercicio de sus funciones, el desenvolvimiento de los hechos va llevando a la destrucción progresiva de esa coraza con que el personaje se muestra primeramente como Profesional.

Al seguir los hechos todo es claro. Zoraida recibe a Paulita con gran rigor, como pudiera recibir a cualquier cliente que lo primero que espera es sentirse abrumado, impresionado por la atmósfera de expectación y ansiedad

que ocasiona la esperanza de aliviar sus desconciertos, pero a medida que su víctima se descubre como un lobo disfrazado, Zoraida no recurre al resguardo en la apariencia, no desmiente las adivinaciones de su contrincante para afectar su credibilidad, como presa indefensa se deja llevar por el encanto embriagante de un mundo que en teoría ella debería conocer; en suma, el resultado de todas sus acciones hacen fácilmente llegar a la conclusión de que ella es una estafa.

La prueba contundente de tal conclusión viene dada por el hecho de que si se trata de dos adivinatoras en contienda, ambas deberían golpear y contrarrestar los ataques del adversario. Es por ello que la actitud descrita en un principio de profesionalidad se desvanece con la poca lucha que le ofrece a su contrincante.

Del otro lado tenemos a Paulita, ella tiene el carácter de quien nunca abandona sus objetivos y, como lo apunta la didascalía, es una mujer mayor. El hecho de ser mayor le da un rasgo de experiencia, de conocimiento, además de claridad en los propósitos. No puede pensarse en Paulita como un personaje que está buscado definiciones, eso es una cuestión más cercana a la juventud. Ella se oculta, nunca se muestra completamente sino por destellos.

Paulita es una mujer que al entrar al consultorio se muestra como una persona muy tímida e insegura, pero, al solicitársele el dinero para el pago de la consulta se pone reacia a soltar el efectivo, cuestión poco común en alguien ingenuo.

Luego, hace gala de su condición de señorita, a pesar de su edad, y reclama la falta de recursos de su consultora para adivinarlo. Sin dejar que Zoraida tome el dinero, la inspecciona y critica su vestimenta, le ofrece en venta unos zarcillos para que mejore su aspecto y al rehusarse la mujer destaca la fealdad de sus orejas. Y para terminar de engranar el cuadro previo a la destrucción de su rival, dulcemente le llama idiota, por intentar adivinar el pasado de Paulita cuando ésta ya lo conoce.

La consecuencia también parece bastante clara, una mujer experimentada, que se muestra como una ingenua, que intenta vender prendas de belleza, que se siente envidiosa por la clientela frondosa de alguien que genera mucho dinero, al llegar al sitio de trabajo de dicha persona no busca más que una cosa: hacerse con el negocio.

El papel que juega el género en la obra no es menos claro. Burlarse del tonto que se disfraza de vivo, pero a costa de la vergüenza que le genera su

intimidad sexual, es el rasgo del neogrotesco donde la risa y la pena se mezclan para exponer ciertas distinciones humanas (la desorientación que provoca la huida de Zoraida, se produce por el conocimiento que Paulita tiene de todos sus encuentros amorosos moralmente incorrectos).

Oficina

Oficina versa sobre una actriz que hace de una oficinista que atiende al público en algún ente burocrático. La particularidad de esta historia se presenta cuando la actriz debe hacer el papel de oficinista al mismo tiempo que el de su interlocutor: el ciudadano que viene a ser atendido en dicho ente.

Al interpretar ambos roles, demuestra la tiranía del burócrata cuando atiende al público y la impotencia de éste ante la falta de respuesta respecto a su solicitud. Al final, el ciudadano morirá de la desesperación sin que a la oficinista le pese en absoluto su muerte en frente de ella, y la actriz abandonará sus roles riendo.

De lo primero que puede percatarse el observador de la obra es de la metaficción representada en la pieza cuando una acción intenta contar otra acción.

En primer plano, en orden de aparición, está una actriz en el acto previo a la caracterización de su personaje. Luego, comienza una segunda historia que, inmediatamente llevada al primer plano de acción, cuenta las desavenencias de la ciudadanía con el régimen burocrático.

Nunca, por el mismo hecho de mostrar la preparación de la actriz, se tomará al argumento de la obra desde la perspectiva única del conflicto que genera en los ciudadanos la burocracia; la metaficción⁵, por tanto, pide una separación crítica del receptor. Por ello, la imbricación de ambas caras hace una solicitud insoslayable: ha de verse tanto la actriz que interpreta, como la secretaria que subyuga al ciudadano representado en la *Voz*.

Desde el punto de vista dramático, el choque de las acciones (la de la actriz que rompe la ilusión al hacer evidente que se trata de una ficción, la de la oficinista que es impedir el correcto fluido de la administración pública, y la de

⁵ Metaficción, si se toma exclusivamente en su carácter literario; pero, también metateatralidad, si se considera su carácter escénico.

la *Voz*, que es el rol de la víctima) fundamentan el conflicto en la contrariedad que debe crear el producto dramático con el receptor final.

En otras palabras, siendo el conflicto el que hace que un texto dramático se movilice y progrese hacia su desenlace, no es la problemática entre la *Voz*, quien representa al ciudadano común, y la oficinista, la que impulsa las fuerzas en conflicto —no se olvide la petición de la autora de colocar a este personaje (la *Voz*), con una personalidad neutra: sin gestos y tomando de a poco un tono ahuecado—, lo que sugiere, de alguna manera, la poca fuerza que contrapondrá a su oponente.

Si se toma la relación de estos personajes, el ciudadano y la oficinista, como el conflicto real de la obra, entonces no existiría un verdadero drama, o, en el mejor de los casos, existiría uno muy débil. Recuérdese que el conflicto, en términos de construcción dramática, exige la imperiosidad de dos fuerzas en pugna, no de obstáculos que los personajes tienen para alcanzar la meta deseada; la debilidad de uno de los polos conduce a un solo final: el fuerte dominará al débil, y aquí no hay una postura autoral, sino una cuestión de construcción dramática.

En cambio, cuando se ubica el conflicto desde la perspectiva de la actriz, a través de la ironía, se expone un hecho cruento, despiadado, fustigador a la humanidad del receptor, en el que se entrevé un desafío que interpela la pasividad del observador de estos crímenes simbólicos, de estos hechos cotidianos que intentan menoscabar la desenvoltura civil, con las trabas de un sistema deficiente.

El conflicto es entre el sistema y el observador del drama, entre la toma de conciencia, entendida como develamiento de un juego macabro, bajo, pero al mismo tiempo banal, en el que el ordenamiento público quiere desvirtuar al individuo y la victimización, que se destaca por su condición autocomplaciente, degradadora, en la que el sujeto es una presa sin posibilidad de escapatoria.

Ahora, esta configuración destacable desde la misma estructura dramática, conlleva una necesaria interrogante: ¿es posible vislumbrar el juego que la autora quiere destacar solo desde la visión de una empleada pública que atiende a un ciudadano común?, es decir, ¿sin la participación metafictional de la actriz? Para dar respuesta a esta pregunta tendrá que acudir inexorablemente a la potencialidad tácita del género dramático: su representación.

La pretendida respuesta será más fácil conseguirla si se hace un pequeño ejercicio de abstracción. Piénsese, por un momento, en la posibilidad de representar la obra olvidándose la metaficción expuesta, quedémonos solo con la historia de una oficinista que mata de un infarto a un ciudadano por no darle un servicio adecuado.

Al final de esta virtual representación tendremos dos posibilidades de sentido: si la representación se manifiesta de manera melodramática, las significaciones evidenciarán la crueldad del sistema, ya que a la oficinista no le produce ningún dolor la muerte del sujeto delante de ella y la impotencia de la víctima es llevada al límite de las circunstancias; y, si se representa en clave de comedia, la sorna hará acto de presencia y la obra será la afirmación moralizante de la indignación de los usuarios de los sistemas de atención al público.

En ambos casos, se muestra una reivindicación de la víctima, ya sea por elevación de su sufrimiento o por la exaltación de su indignación, afirmaciones ciertamente lejanas a lo que hasta ahora se ha expuesto sobre la autora.

Visto con ojo crítico, sin la intervención de un ente que exponga la sutil sátira que puede obtenerse desde una posición distanciada, privilegiada, con respecto a los protagonistas del juego perverso y tonto (de autoengaño) del poder burocrático, difícilmente se materializarán los propósitos que la obra pretende. Por ello, si bien es cierto que una vez escrita toda obra puede tener un número de lecturas igual al número de lectores, no es menos cierto que un observador entendido en la materia, un receptor ideal, exigirá una decodificación acorde a lo que el texto demanda.

Podemos, en definitiva, afirmar que en la obra *Oficina* se puede encontrar, en el uso de sus palabras, en el de sus actos, en su relación con el género neogrotesco, y con el resto de las tres obras que conforman la tetralogía, una huella determinante que denota la existencia de la dicotomía víctima-victimario. Es esta huella la que se ha evidenciado en las tres obras anteriores, y en esta última pieza sirve como corolario y resumen de la posición autoral.

6. VICTIMIZACIÓN INEXCUSABLE

Las razones preponderantes de la enunciación autoral que promulgan la premisa “no hay excusas para la victimización” vienen dadas como reacción al contexto socio-político vivido en Argentina durante el siglo XX.

Al hacer la revisión respectiva de las obras de los *Cuatro ejercicios para actrices*, la realidad argentina del siglo pasado se hace presente en metáforas. Una madre que intenta llenar de desilusión a su hija por sus fracasos, una vecina que olvida la fraternidad con su género para satisfacer sus apetitos, una señora que engaña y golpea en la vergüenza personal para destronar a su competidora, y ello ocurre entre mujeres, mujeres sin poder de ningún tipo, en cuanto a lo económico o a la escala social. Allí, donde debería privar la solidaridad entre iguales, la inmisericordia prevalece.

Es aquí donde las percepciones de Azor Hernández, respecto a los ensayos que se produjeron en las Cuartas Jornadas Nacionales de la Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de Argentina sobre el neogrotesco, son de una pertinencia contundente cuando decía:

La conceptualización filosófica de estos ensayos volvía sobre el contexto social, donde el incremento de la violencia, la crisis en todos los órdenes, la inviabilidad de un proyecto político que permitiera la inserción del individuo en un mundo comunitario que lo representara, y la ineficacia de la respuesta aislada, conllevaban una cosmovisión de bloqueo, sin esperanzas que clausuraba la posibilidad de crecer y se transmitía, de esa forma, a la escena argentina. (Azor Hernández, 1994, p. 116)

Griselda Gambaro con estas obras pareciera instigar al público, hacerle una pregunta obligatoria: ¿debemos ser así? Es sugerente que la última pieza trate sobre el sistema de atención al público, es mucho más sugerente que en la última obra el personaje contrincante muera de irritación, y no es menos sugerente que la actriz al salir de su personaje lo haga riendo en complicidad con el público.

Al finalizar el análisis, el resultado no ha sido otro que la constatación de las desviaciones del poder. La sugerencia de Griselda Gambaro al respecto, pareciera ser invariable, la bandera de lucha contra el victimario es lo que en definitiva se enaltece, pero no a expensas de enarbolar las carencias y los pesares de la víctima.

La línea temática que la autora tiene sobre la ridiculización del débil, insistimos, es tajante, gracias al contexto ideológico y social en el que se desarrolló, exponiendo con ello la lucha por una voluntad de sobrevivencia de los oprimidos.

Quizá sea esta lección, aprendida al calor de la realidad más cruda, la que justifique el presente escrito; no solo por las situaciones vividas en la actualidad, sino cuando pensemos en los escenarios futuros, en todo caso, no deja de ser pertinente la comparación de nuestra realidad con épocas pasadas.

REFERENCIAS

- Azor Hernández, I. (1994). *El neogrotesco argentino. Apuntes para su historia*. Caracas: CELCIT.
- Del Saz, A. (1967). *Teatro social hispanoamericano*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Dragún, O. (Summer, 1980). Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano. *Latin American Theater Review* 13(3). 11-16. New York:
- Gambaro, G. (1989). Cuatro ejercicios para actrices (pp. 53-71). En *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Ruiz, F. (1967). *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Alianza Editorial.