

GRISELDA GAMBARO

TEATRO DE LA DESCOMPOSICIÓN

Marta Contreras

Ediciones Universidad de Concepción

1994: 188 pp.

Concepción

El libro –que constituye la tesis doctoral de la autora en la Universidad de Michigan– consta de una Introducción [pp. 1-12], 5 capítulos con abundantes notas al pie, un Apéndice (“Nota biográfica”) [pp. 155-161] y Bibliografía [pp. 163-185].

Como lo indica su título, el objeto de estudio es la obra dramática de la escritora argentina Griselda Gambaro. Se trata de un análisis literario-teatral en el que el conjunto de las obras es entendido como “una figura discursiva”, compuesta de tres “áreas” de conflictos: “El cuadro familiar”, “Variantes del cuadro familiar”, “La prisión”. Cada una de estas áreas dramáticas es abordada en capítulo aparte, procurando

poner en evidencia “los gestos sociales e individuales [...] que permiten descubrir los mecanismos del ejercicio del poder en sus diferentes manifestaciones” [p. 1].

La cuestión del poder se actualiza en relación con la circulación, desplazamiento, interacción e intercambios de los cuerpos en la escena teatral. Por lo tanto los cuerpos son los materiales escénicos visuales y auditivos básicos [y simultáneamente] signos visibles movidos por fuerzas que vienen del mismo cuerpo... [p. 2].

La “materialización literario-teatral” de ese cuerpo en tanto objeto artístico primario o “escenificación de una serie de gestos verbales y corporales específicos”, es llamada “figura” [pp. 2-3].

El trabajo constructivo de Gambaro consiste, según Marta Contreras, en la ordenación de fragmentos de efecto lúdico y orientación ética de modo de hacer “risible el horror” por el uso del grotesco y del humor negro; esto le permite desmontar mitos, descomponer objetos, construir figuras de lo real a través de su desintegración. De modo que el procedimiento central de esta escritura viene a ser ‘la descomposición’. Mediante este trabajo de desmontaje, las figuras (personajes) ponen al descubierto relaciones y tensiones no conscientes, “en trance de ser explicadas o comprendidas” [p. 4]. En el teatro de Gambaro –anota Marta Contreras– tales relaciones se repiten “mostrando una suerte de patología mecánica” [p. 7], cuyas claves le otorgan un perfil distintivo y permiten leer los diferentes textos como variantes de una misma matriz. Todo, en el contexto de la cultura escindida, marginal y dependiente de América Latina. Se trata pues de una obra (la de Gambaro) que:

desmitifica, diagnóstica (discrimina, diferencia) los elementos o factores de la vida humana en diferentes organizaciones: la pareja, la familia, el estado, la policía, el ejército, el tesoro en relación con la cuestión del poder en un continente donde la subyugación, la violencia, el abuso y la explotación han sido la norma [p. 9].

Escritura, pues, agresiva, transgresora, crítica.

El primer capítulo [pp. 13-32] sitúa el teatro de Griselda Gambaro en el contexto crítico teatral contemporáneo. Se revela así, un lenguaje heredero, pero, al mismo tiempo, diferente, de la práctica europea (Ionesco, Beckett, Artaud, Brecht) y de la tradición argentina (Discépolo). Aquí se discuten y delimitan ciertos conceptos como los de ‘absurdo’, ‘crueldad’ o ‘grotesco’, trasladados desde perspectivas críticas europeas y, en algún caso, reinterpretados en el contexto cultural latinoamericano (‘grotesco criollo’). Se revisan, asimismo, ciertas notas del discurso dramático de Gambaro: su carácter vanguardista, moral, crítico, humorístico. Se concluye que el teatro de Gambaro es grotesco en tanto exagera las contradicciones, poniendo en evidencia sus falacias. Se trata de un proyecto que enfatiza las relaciones de poder y crueldad para evidenciarlas, voluntad de discernimiento que entraña un ‘subtexto’ ético.

El capítulo segundo [pp. 33-66] analiza “El primer nivel de descomposición”. “El cuadro familiar”. Se basa en el comentario del drama *El desatino* [1965]. Aquí, Contreras observa “las matrices” de toda una serie de obras posteriores. El análisis consiste –aquí y en los capítulos siguientes–, fundamentalmente, en la descripción de las diversas “unidades escénicas” y “situaciones dramáticas”, en las que se relacionan espacios, objetos y personajes en dos planos funcionales, uno exterior o aparente y otro soterrado, latente, significante del conflicto dramático (lo reprimido, que se exterioriza a través de la presencia de objetos extraños como, por ejemplo, el ‘artefacto’ adherido al pie de uno de los personajes, que frustra cualquier intento de acción. Es ese elemento agregado (en cada figura) el que provoca el efecto grotesco dominan-

te. La destrucción –por otra parte– está presente tanto en la apariencia de los personajes, cuanto en los objetos y los cuerpos; consecuentemente, las relaciones entre estos elementos, así como las de los personajes entre sí, se muestran siempre como inadecuadas, desequilibradas, insolidarias, precarias. La ‘negación’ (prohibición, elisión), en tanto, estructura los diálogos y las acciones se constituyen en el elemento sintáctico-semántico dominante. Todo conduce a la parálisis, al silencio y a la muerte.

El tercero [pp. 67-119] examina otras combinatorias familiares (los hermanos, los mafiosos, los monstruos, la pareja) en sendas obras dramáticas (*Los siameses* [1967], *Dar la vuelta* [1987], *La malasangre* [1984], *Del sol naciente* [1984]). Identidad y dualismo, relaciones de poder, el problema de la difereucia, etc., en contextos de deterioro y violencia, manipulación y arbitrariedad, agresividad y mutilación ilustran el proceso de descomposición dominante, característico del teatro de Gambaro. La parodia, el disfraz, la máscara, la caricatura, el estereotipo, el humor negro son algunos de los recursos para representar ese proceso visionario. Gambaro

pone las ruinas corporales domésticas en el borde de la destrucción total por su simbiosis con la violencia y la crueldad [p. 71].

Tal situación afecta, inclusive, al diálogo:

El dialogismo está al servicio de encubrir el miedo, aterrorizar, culpar, agredir, engañar, en tanto que las acotaciones complementan estas funciones [pp. 81-82].

Por fin, el cuarto [pp. 121-148] se refiere a los límites represivos para la figura humana en el ámbito social o público (“segundo nivel de descomposición”). Se mantienen aquí tanto las formas de presentación cuanto las características del mundo. Debe señalarse que los espacios represivos comprenden, sin embargo, no sólo la exterioridad del orden social, sino también la subjetividad de las figuras: “violencia y crueldad atraviesan las acciones corporales y verbales de las figuras” [p. 122]. Se examinan ahora tres obras: *Las paredes* [1979], *El campo* [1967] y *Antígona furiosa* [1989]. Los textos tienen

por función iluminar las áreas de realidad ficcional o histórica que el orden de la prisión incluye o implica en el nivel de los discursos, en las posiciones y motivaciones de las figuras y en las relaciones entre las representaciones discursivas y las representaciones de los objetos [p. 122].

Consecuentemente, dominan los discursos: “conminatorios, amenazantes, engañosos, irónicos, burlescos, hipócritas, elusivos” [p. 122]. Incomunicación, indefensión, miedo, tortura, humor negro van creando una atmósfera terrorífica y grotesca de la que no hay escape posible.

El último capítulo, dedicado a las conclusiones [pp. 149-153], presenta una síntesis del proyecto escritural de Gambaro, inscrito en el más amplio de la escritura literaria femenina contemporánea y latinoamericana; escritura no sólo transgresora sino, en palabras de Contreras, subversiva.

Rigurosidad documental y conceptual, profundidad analítica y un lenguaje accesible y debidamente acotado hacen de este libro de Marta Contreras un aporte significativo e importante en el marco de los estudios sobre teatro latinoamericano y un texto imprescindible en la bibliografía sobre la dramaturgia de Griselda Gambaro.

MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ
Universidad de Concepción