
MADRES, MARGINADOS Y OTRAS VÍCTIMAS: EL TEATRO DE GRISELDA GAMBARO EN EL OCASO DEL SIGLO

Beatriz TRASTOY

El teatro de Griselda Gambaro se ha convertido en uno de los más reconocidos, traducidos, representados y estudiados dentro y fuera del país. Su universalidad e interés no sólo radican en el virtuosismo formal a través del cual reflexiona sobre las sinuosidades de la relación víctima-victimario o sobre la peculiaridad que signa a los personajes femeninos inscriptos en el entramado social que lo genera y contiene. A pesar de las innegables y siempre presentes referencias a distintas facetas de la realidad argentina, la producción teatral de Griselda Gambaro atrae a públicos de lenguas y tradiciones disímiles por su cada vez más comprometida actitud de reivindicación de los derechos humanos, plasmada en la recuperación de la memoria individual y colectiva y en la denuncia de cualquier forma de intolerancia y de discriminación. Esta actitud –que se acentúa con un mayor grado de transparencia en los textos escritos y estrenados en los años 90, de los que aquí nos ocuparemos¹– se convierte en un gesto militante, en una forma de resistencia frente a las riesgosas paradojas de la multiplicación de los sistemas de valores y de sus criterios de legitimación que los aires posmodernos de nuestra época parecen imponer.

¹ No consideramos aquí las obras breves inéditas, aún no dadas a conocer, tal como sucede con *Lo va que dictando el sueño*, escrita en 1998, según referencia de la propia autora.

En *Las paredes*, *El destino*, *Los siameses* y *El campo* —las cuatro obras estrenadas entre 1963 y 1967 que conforman la etapa absurdista de Griselda Gambaro— la mujer no tiene aún un rol protagónico ni una postura diferenciadora con respecto a la actitud existencial de las figuras masculinas. Ema, en *El campo*, ejemplifica a los personajes quebrados física y moralmente que buscan negar su condición de víctima, al tiempo que reproducen y legitiman el discurso de su victimario. Durante los años 80, la escritura dramática de Gambaro se caracteriza, en cambio, por una fuerte presencia del protagonismo femenino (ya anticipada en sus textos de la década anterior) y la recuperación de la palabra que, a pesar del metafórico distanciamiento en tiempos y espacios que plantean las historias narradas, adquiere una dimensión claramente referencial. En estas obras, palabra y mujer establecen un complejo entramado de significaciones, cuyo sentido último deberá rastrearse en las circunstancias recientes de la historia argentina. En boca de Dolores (*La malasangre*), de la cortesana japonesa (*Del sol naciente*) o de la infeliz princesa tebana (*Antígona Furiosa*), la palabra será grito, clamor, denuncia, pero siempre arma liberadora contra el silencio cómplice de la muerte.

Más específicamente, entre los personajes femeninos, las figuras maternas merecen un tratamiento particular. En efecto, ciertas madres biológicas devienen monstruosas, ya sea por las características de su conducta (*El desatino*), como por su complicidad con las estructuras patriarcales más injustas y autoritarias (*La malasangre*); por el contrario, aunque simbólicas, otras madres modulan un juego metafórico-metonímico que deja entrever referencias claramente reconocibles a las Madres de Plaza de Mayo, por sus reclamos ineludibles de los cuerpos de los familiares asesinados (*Antígona Furiosa*) o por su solidaridad con los más infortunados (*Del sol naciente*).

En textos de los años 90, el ideologema "madre" intensifica su emblemático semantismo político y social, convirtiéndose en un signo dramáticamente positivo y activo, siempre ligado a los personajes victimizados. A su vez, el victimario ya no es una figura de ferocidad despótica visualizable en escena, tal como sucede con obras anteriores (el Ujier y el Funcionario en *Las paredes*, Franco en *El campo*, el rey y la princesa impostora en *Real envido*, Benigno en *La malasangre*, Obán en *Del sol naciente*, entre otras) sino que, por sobre los marginados, los maltratados, los hambreados, los lumpeniza-

dos, los desaparecidos, se adivina el accionar aniquilador de ciertas instituciones mediadoras. Los espacios tampoco son ya lugares de confinamiento (cárceles, campos de concentración, habitaciones cerradas) sino estaciones de tren, puertos, barcos, botes salvavidas: viajes, partidas, regresos son ahora marcas de inestabilidad, de desarraigo, de necesidad de anclaje en una realidad que hay que recomponer, plena de preguntas por formular, de verdades por desenmascarar.

En *Desafiar al destino* (1990), obra breve publicada pero aún no estrenada, Griselda Gambaro reelabora libremente el cuento de Heinrich Böll, "Un relato optimista". Bobby, el protagonista, fue despedido del diario en el que trabajaba por haber sido siempre un periodista con sentimientos, por no haber cedido a las impiadosas exigencias de la prensa amarilla. Delirando de hambre en una estación de ferrocarril, choca contra la indiferencia y el desprecio de todos, iconizados escénicamente en el muro del que emergen voces y fragmentos de cuerpos. En una desesperada impostura autoconsolatoria, repite desolado los gestos inútiles de una vida que ya no es la suya (con sus dos últimos billetes compra un periódico y da una limosna a un pordiosero desagradecido) y, adoptando los ademanes soberbios y autoritarios de quienes conservan aún el respeto por sí mismos y de los demás, inventa una historia que los caprichos de la providencia harán verdadera. Aquí también la mujer, fantaseada como profesional exitosa o como amante voluptuosa para un encuentro furtivo, alcanza realmente el ápice de la deseada perfección cuando, como una madre nutricia y protectora, se ofrece a pagarle la comida en el restaurante más cercano. La irónica inverosimilitud con que se resuelve la pequeña historia de Bobby acentúa la inexistencia de una red social solidaria que ayude a los individuos a sobrellevar las adversidades y revertir positivamente sus patéticas consecuencias.

Gran parte de los estudios locales sobre la producción dramática de Griselda Gambaro se centraron, por un lado, en el señalamiento de los referentes nacionales y de su diferencia con los modelos teatrales europeo y norteamericano, como fundamentación de una justa, aunque algo tardía, contestación a las críticas que la autora recibiera por parte de ciertos sectores periodismo especializado a mediados de los años 60; por otro lado, en lo que se refiere a una muy cuestionada y cuestionable filiación de su obra con el grotesco criollo discepoliano. Sin embargo, aún no ha sido suficientemente estudiada la vincula-

ción de Gambaro con otros autores clave de nuestra escena, tal como sucede con Roberto Arlt, cuya obra *Trescientos millones* (1933) es la implícita referencia intertextual de *Penas sin importancia*, estrenada en el Teatro Municipal General San Martín bajo la dirección de Laura Yusem en octubre de 1990.

Como la Sofía arltiana, Rita es sirvienta (aunque sólo por horas en diferentes casas); como ella, su vida interior se proyecta en ensoñaciones literarias (aunque de mayor valor estético). Construidos tal vez a partir de sus lecturas de los folletines de Ponson du Terrail, los ensueños evasivos de Sofía, que suelen culminar abruptamente con las quejas de la patrona o la prepotencia del joven de la casa, la llevan a imaginarse rica y poderosa, deseada por apuestos galanes, atribulada por las desventuras de final feliz propias de una heroína melodramática; pero también a transformarse en autora y directora de la puesta en escena de su propio melodrama. Rita ya no se postula como protagonista de ningún novelón por entregas, en el que buenos y malos se enfrentan sin conciliación posible, en el que todas las desgracias recaen sobre los más desvalidos, en el que la virtud de los justos debe ser permanentemente demostrada y la pareja feliz se convierte en un bien casi inalcanzable. Por el contrario, la protagonista de la pieza de Gambaro piensa su realidad a partir de las premisas del teatro realista; esto es, de un mundo regido por el principio de causalidad en el que la bondad y la maldad se han relativizado, en el que las acciones humanas no sólo están determinadas por el contexto sino también por su (a veces sumamente restringido) margen de responsabilidad y libertad individual; un mundo en el que los hechos se estructuran en un relato marcado por encuentros personales, por cierta coherencia lógica espacio-temporal, por una extraescena y una prehistoria verosímiles. Embarazada, agobiada por las exigencias de su trabajo y de su propia vida familiar, Rita se espeja en otra Sophia (Sonia), la sobrina de Iván Petrovich Voinitsky, el tío Vania de la pieza epónima de Chejov (1897). Compara la historia del amor no correspondido de la joven hacia el médico Astrov, así como su resignación ante el despiadado egoísmo de su padre y el hastío y la frivolidad de su madrastra, con las pequeñas miserias de su vida cotidiana: amar y trabajar para un marido infiel y profundamente inmaduro. A diferencia de la Sofía arltiana, abusada sexualmente por el hijo de la patrona, Rita decide sobre su cuerpo y sobre sus deseos, sus miedos y, finalmente, su frustración de ser

madre, rol que, a pesar de sí misma, asume tanto al comprender y perdonar las pueriles mezquindades de Pepe, sus abandonos y sus pequeñas traiciones, como al aceptar la tierna devoción que Andrés sienta hacia ella. El fracaso definitivo del ideal de triunfo y de enriquecimiento –base del proyecto liberal que atrajo a las masas inmigratorias a fines y principios de siglo– se ilustra en el suicidio de la sirvienta inmigrante, inspirado en un hecho real de la crónica policial que impactó profundamente en Arlt. Esta patética claudicación de Sofia en medio de la soledad y la pobreza, se opone a la lucha de Rita por una vida mejor en el restringido marco de su realidad, por la aceptación de un destino ínfimo aunque esperanzado, que tal vez se parezca a la felicidad.

Chejoviana en el clima dramático y en los mecanismos de su composición (módico humor de tintes irónicos, escaso desarrollo de la acción en la que es más importante lo que se calla que lo que se enuncia, atmósferas plenas de tristeza y melancolía, personajes frustrados en sus intentos de elevarse, de realizarse afectiva y espiritualmente), *Penas sin importancia*, en su doble confrontación con *Trescientos millones* y *Tío Vania*, señala hitos en el largo y dificultoso proceso de cambios en la situación laboral, familiar e, inclusive, sexual de la mujer. No se trata, sin embargo, de remisiones simétricas ni de analogías anecdóticas entre las tres obras sino, sobre todo, de una común interrogación sobre el sentido de la existencia humana.

Tal como señala su autora, la particular estructura dramática de *Atando cabos* se explica por el hecho de que fue escrita por comisión del Festival Internacional de Teatro de Londres para ser leída en un ciclo de obras cortas. A pesar de ello, se estrenó en el Royal Court Upstairs, el 4 de julio de 1991 con el título de *Putting two and two together*, con dirección de James Mc Donald. La pieza está dedicada a los dieciséis adolescentes desaparecidos en la ciudad de La Plata durante la última dictadura militar por reclamar rebajas para estudiantes en el transporte público, en el episodio tristemente conocido como "La noche de los lápices".

Un hombre y una mujer intentan sobrevivir en un bote salvavidas tras el naufragio del barco que los llevaba rumbo a Europa. La discreta atracción erótica que inicialmente los reunió en la planchada de la nave se convierte poco a poco en un diálogo cargado de trágicas revelaciones. Se trata en realidad de un militar que, por no haber parti-

cipado directamente en la represión ilegal de la dictadura, se considera inocente de tantos crímenes y la madre de una de las víctimas, que se resiste a olvidar y perdonar. En parte errático y alucinado, el discurso de Elisa se carga de asociaciones, de recuerdos, de suposiciones: compara a los peces voladores con los cuerpos de los detenidos que eran arrojados narcotizados desde los aviones al Río de la Plata, imagina qué pudo haber sentido su hija al golpear contra el agua. Rescatados finalmente por una lancha, Martín retoma su actitud seductora; para él nada ha ocurrido. Elisa, en cambio, no aceptará jamás la impunidad de los responsables, ya que no concibe el perdón sin arrepentimiento ni penitencia. Una y mil veces la nave seguirá chocando con los escollos que las aguas tranquilas apenas disimulan. Las vanas justificaciones, las leyes con voluntad de olvido, los ignominiosos indultos sólo pudieron borrar del iceberg la superficie:

ELISA: (...) Algo haré para que no deje de verme. En tierra, en el naufragio. Algo haré para que no deje de verme. ¿Verborrágica, dijo? Hablaré tanto que lo inundaré con mi memoria, y no podrá respirar, y se ahogará en tierra, ¡en el naufragio!

MARTÍN (*friamente*): Somos ciegos y sordos, señora. El mundo no cambiará por unos pocos. O por una multitud sin fuerza. Resígnese.

ELISA: No sé qué es eso. No contar con mi resignación es su fracaso. No conseguir borrar mi memoria, su naufragio. En esta tierra que transito usted no puede vivir. En estas aguas, usted no sabe nadar.

¿Oye? (*Atiende*) Corren. (*Una pausa*) Hemos chocado con algo. (26)

Creada por comisión del Instituto Torcuato Di Tella y de la Fundación San Telmo y producida por el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires, se estrena en el Teatro Municipal General San Martín la ópera de cámara *Casa sin sosiego* (1992) dirigida por Laura Yusem, sobre libreto de Griselda Gambaro y música de Gerardo Gandini. A medias entre el teatro y la ópera, las secuencias "habladas" se intercalan con otras muchas cantadas inclusive por los actores, ya que por decisión del propio Gandini

no sólo se convocó a cantantes líricos. En el programa de mano, Griselda Gambaro sostiene que "el verdadero texto del texto del libreto" es la música pues "con su dimensión dramática y sonora nos coloca frente un destino que aún nos pide respuesta". El libreto está urdido intertextualmente con poemas de Elsa Morante y de Rainer María Rilke, mientras que la referencia al *Orfeo* de Claudio Monteverdi fue elección del compositor, ya que no aparecía en el texto original de la autora. El mítico descenso del héroe músico a los infiernos para recuperar a su amada Eurídice se convierte en la transparente metáfora de la búsqueda de los desaparecidos durante la dictadura militar, de aquellos que no pueden encontrar la paz mientras sus asesinos permanezcan impunes. La intensidad de la partitura y la presencia de los cuerpos torturados, de los dementes, de los recluidos orientan al protagonista en su camino hacia la verdad sobre el destino final de tantas víctimas e impiden que el silencio y el olvido se instalen definitivamente en la "casa sin sosiego", desgarradora imagen de una Argentina lacerada por el dolor.

Es necesario entender un poco (1995), la obra más importante de la producción gambariana de los 90, ofrece facetas de novedosa complejidad conceptual en cuanto al tratamiento dramático de la figura femenina y de los mecanismos sociales de victimización, ya que se plantean en el marco de la dualidad centro-periferia, conceptos éstos concebidos como ambiguas e imprecisas categorías organizadoras de la realidad. Hue, el protagonista de la pieza, periférico en su China de origen por su doble condición de letrado y de cristiano, es llevado, en 1722, de Cantón a Francia por un jesuita francés, para que lo ayude a traducir un idioma que no logra dominar. Sin embargo, Hue, que desconoce la lengua de los otros, no podrá ser nunca un traductor, un mediador entre dos centralidades lingüísticas, sino apenas un copista, un mero reproductor que permanece sin intervenir en la periferia de discursos ajenos. Al desconocer por completo el francés, Hue no entiende ni es entendido: invirtiendo el gesto civilizador que el europeo iluminista plasma en los relatos de viajes a tierras lejanas, su mirada, y sólo ella, irá advirtiendo más similitudes que diferencias. Hue descubre, con sorpresa y horror, pordioseros que se destrozan las manos bajo las ruedas de los carruajes al tratar de alcanzar las monedas que displicentemente arrojan los poderosos; mendigos que sólo ansían las sobras y tiritan de frío comidos por los piojos; dementes

hambreados y maltratados con brutal sadismo; seres que aun en su ínfima y común condición periférica son incapaces de la solidaridad. "Los desdichados no se reconocen" (118), repetirá Hue una y otra vez. Pues si entre ricos y pobres, sabios e ignorantes, sanos y enfermos, sometedores y sometidos, iguales y diferentes, se instaura la dualidad centro-periferia más allá del lugar geográfico o de la cultura que los genere, la mujer es siempre periférica en cualquiera de las formas que puede llegar a asumir la periferia. Ya sea madre oriental que reverencia como un dios al hijo, posadera francesa humillada por la clientela y asesinada a golpes por el marido, enferma mental abusada por médicos y locos del hospicio de Chareton, la mujer –sin voz, sin poder ni saber– repite a su vez los modos de la dominación en el diferente, en el segregado, en el que es todavía más infeliz que ella misma. Y en esa centralidad que idealizó desde su remota periferia, Hue descubre que la lengua es lugar de encuentros y desencuentros pero también es el "lugar común", la ideología autoconsoladora de la doxa que justifica lo injustificable: "Está acostumbrado a todo, al frío. No es como nosotros. Cuando obtiene una limosna, se emborracha"(79), afirma el jesuita, insensible ante el ruego de los indigentes.

En *Es necesario entender un poco*, la relación centro-periferia analogiza la oposición propio-ajeno a través de su triple filiación: suelo, familia de sangre y lengua/cultura. La China natal abandonada es el espacio de lo materno, de lo biológico, de la sangre, del pasado y del futuro, de los padres y de los hijos; es un ámbito que protege y nutre aun con la escualidez de las verduras en el caldo o del arroz con sabor a infancia. Esa China natal es también el ámbito de la lengua madre, la que se recibe y transmite, la que, como letrado, vuelve a Hue diferente en su propia cultura y, como hablante, un marginado en la cultura ajena. Esa China es la periferia que Hue abandona en pos de la centralidad de un mundo cuya cultura admira pero no llega a entender y en el que, discriminado y literalmente incomprendido, sólo aprenderá las muchas formas del abuso y la humillación. "Me dijeron que esta ciudad estaba cerca del cielo y que el Papa estaba cerca de Dios. Ni siquiera un hombre está cerca de otro. (...) Quizás me salve lo que no entiendo. ¿Pero cómo vivir sin entender?" (106)

El padre jesuita deja a Hue en Francia librado a su suerte y va a ver al Santo Padre, repitiendo así el gesto de abandono del propio padre de Hue y del propio Hue como padre. Entre la tierra materna,

contenedora y nutricia, y la paterna, hostil e inclemente, se abre un mar abisal como el silencio de Dios, el otro padre siempre invocado, siempre ausente. Cuando el jesuita lo lleva de regreso a su China natal después de seis años de reclusión en el manicomio, Hue está reducido a una condición infrahumana: come del piso, es incontinente, se niega a que le quiten el chaleco de fuerza. Perdió no sólo los sueños y el recuerdo de los sabores de la infancia sino también los ideales de solidaridad, justicia y amor que lo dignificaban como individuo. A medias entre el demente y el animal, reproduce la intolerancia y el desprecio padecidos (escupe el arroz que su madre logró juntar tras cinco días de ayuno). El país de origen ya no es el mismo, ha cambiado tanto como él mismo. Tras las paredes transparentes de su hogar, en la periferia de su centralidad recobrada, Hue entrevé los recuerdos pesadillescos de un mundo, ahora periférico, que se ha incorporado a su vida definitivamente. Marginal en el centro, letrado de una cultura no central, es decir, no europea, y cosmopolita en la periferia, Hue aparece en el hiato entre lo europeo y lo oriental, en una tierra de nadie, en la inestable travesía que transforma para siempre a quien se aventura en ella. No hay retorno a la ingenuidad primigenia. Al jesuita, que lleva a China las Escrituras, ya no le basta el Evangelio, necesita del I Ching para interpretar el presente y anticipar el futuro, necesita de una palabra diferente de la del Padre. A Hue, transformado por el conocimiento de la escritura y del cristianismo, tampoco le basta ya su cultura, sino que necesita ir al centro, en busca de una filiación que siente como más acorde con su nuevo saber y sentir, para ser, en fin, reconocido por el "Padre".

Las distintas instancias textuales y los espacios contrapuestos que crea la arquitectura escénica de Graciela Galán y el juego actoral dirigido por Laura Yusem, con quienes Griselda Gambaro ha trabajado en los últimos quince años, metaforizan no sólo los desplazamientos del centro a la periferia, del ámbito materno al paterno, sino también los espacios sociales y los modos en que se ideologiza y reproduce tal polarización en el interior de cada uno de esos campos. Si bien el escenario es el lugar de encuentro de personajes de distintas razas y lenguas, todos los intérpretes se expresan en castellano y actúan como si no se entendieran. Es la acción dramática, y no las convenciones hipercodificadas de maquillajes, gestualidad o ritmos del habla, lo que determina las diferencias: sólo algunas literas, las túnicas estilizadas y

cierta fraseología sentenciosa evocan el mundo oriental. Acaso el caminar de la madre a pasos cortitos, "como si la hubieran criado con los pies atados" (61), tiene más que ver con su sometimiento social en tanto mujer, que con una marca corporal de sinidad.

En la puesta de Laura Yusem, Cantón y París son espacios contruidos por la mirada de Hue. El primero, en el fondo del escenario, limitado por un muro transparente en el que se recorta un ciruelo (símbolo chino de la buena suerte) que parece deformado por el viento, es un ámbito gris, frío, pulcro, iluminado por la luz que irradia un suelo espejado que, como la madre tierra, devuelve siempre la propia imagen. Francia, en un plano más próximo a la embocadura, carece, en cambio, de paredes, de contención. En un foso que se abre en el centro del escenario, los personajes aguardan su entrada amontonados confusamente entre muebles, accesorios, ropajes. Los cambios de elementos escénicos y de vestuario se hacen a la vista del público en un doble juego de referencias: por un lado, Hue, cristiano por elección o coacción, no puede dejar de asociar ese mundo que lo hostiga con imágenes provenientes de un subsuelo caótico, origen de lo que no comprende, una suerte de infierno que todos parecen aceptar y desear imponer a los demás. Según lo que prescribe el texto dramático, salvo en el caso de Hue y su madre, varios personajes son encarnados por un mismo intérprete. Las diferencias se disuelven bajo la mirada azorada de Hue. Por otro lado, el hueco central remite al teatro mismo, a un "work in progress", que se refuerza por las escenas metateatrales en las que, con un violento anacronismo que habilita la referencia intertextual a la obra de Peter Weiss, el marqués de Sade, encerrado en Chareton, ensaya con los locos una obra sobre el asesinato de Marat. En efecto, la acción de la obra de Gambaro transcurre entre 1722 y 1728, aproximadamente, mientras que Jean Paul Marat nació en 1743 y murió asesinado por Carlota Corday en 1793; por su parte, el marqués de Sade nació en 1740 y murió en 1814, confinado por Napoleón en Chareton. De este modo, a través del artificio mostrado como tal, Gambaro presenta nuevas y múltiples posibilidades de enjuiciar la realidad a la que suscribe el espectador.

El tratamiento dramático de la madre de Hue implica una variación importante en la textualidad dramática de Griselda Gambaro. A diferencia de las protagonistas de obras anteriores, la madre de Hue es, creemos, el primer personaje femenino que, ya desde el co-

mienzo de la pieza, tiene voz propia (al menos para su hijo) y demuestra una aguda capacidad de analizar y comprender su propia realidad. Despojados de todo lastre paródico, en *Es necesario entender un poco* se reformulan los tópicos concomitantes del mito materno, vertebrador del imaginario popular argentino, aproximándolos, curiosamente, a los códigos de la poesía tanguera:

En la literatura argentina, las madres son una presencia intermitente, en constante tensión entre la centralidad y la exclusión, entre la acentuación y la indiferencia. Una presencia que en general no tiene voz; alguien habla por ella, su hijo. El hijo, apoderado indiscutible del lugar de enunciación, se autoconvoca para construir estos relatos y apropiarse de sus temporalidades y voces. Es él quien sostiene el peso de una voz autorizada. El relato de la madre es un relato construido desde la posición del hijo o hija (Domínguez: 537).

Tal como Hue construye a través de su mirada la centralidad europea, construye una imagen de madre que es puro sentido común, palabra verdadera que augura con la ambigua pero aleccionadora retórica del I Ching; una madre que lo acompaña con su permanente presencia en escena, aun en la periferia de la acción dramática y que, como las madres idealizadas de los tangos, está dispuesta a caer mil veces para que el hijo pueda levantarse, para que finalmente pueda "entender un poco" que, a pesar de las muchas muertes que cotidianamente nos infligen, siempre hay un tercer día para resucitar.

En el terreno puramente estético, el proceso escritural de Griselda Gambaro en *Es necesario entender un poco* se despliega en explícitas citas de autores tan periféricos para la cultura argentina (poemas de Li Po, de Che King) que el espectador medio no reconoce como tales y en la intertextualidad implícita de autores que fueron centrales en los años 60 y 70, como Weiss y Brecht. Por otra parte, el ensayo en Chareton, como espuria supervivencia de lo teatral en las sucesivas periferias que prescriben los mecanismos de exclusión institucional y cultural, remite a la forma de producción escénica en la Argentina. En efecto, recién a partir de la reinstauración de la demo-

cracia en los 80, nuestro teatro, que siempre reelaboró estéticas occidentales, comienza a trabajar con las fusiones interculturales, la integración de lo oriental, la recuperación de las tradiciones indígenas locales; esto es, a hacer de la periferia una estrategia para la creación escénica. Hibridación, en fin, que intenta polemizar o inclusive superar cierta supuesta posición periférica, en pos de una integración centralizadora.

La historia real del letrado chino John Hu (Hue en la ficción teatral) le permite a Griselda Gambaro una muy evidente reflexión humanitarista sobre la segregación, la intolerancia, el autoritarismo, los mecanismos de exclusión del diferente, valores que, en el umbral del tercer milenio, conservan todavía una estremecedora vigencia. Asimismo, le permite reescribir paródicamente el tópico iluminista del buen salvaje, que, en sus innumerables versiones, hace siempre del hombre europeo sujeto y objeto del discurso mítico. Ya sea admirado por la superioridad que le confiere su sujeción a la moral natural o denostado por la completa carencia frente a la plenitud del mundo civilizado, el buen salvaje encierra el exotismo de un mundo diferente en una red de negaciones que permiten la construcción de modelos antitéticos. Poco importan la realidad de su existencia, su lugar de origen o el color de su piel: el hombre natural no alcanzado aún por la cultura europea remite a la soñada recuperación del paraíso perdido. "A una sociedad que duda de sus valores y de sus poderes, se le ofrece la oportunidad de ponerse a sí misma en tela de juicio, de concebirse como distinta de lo que es, de inventar su propia negación para mejor medir su alienación" (Duchet: 12). De esta manera, Gambaro pone en escena, por primera vez, las contradicciones de la cultura argentina, una cultura que, reconociéndose heredera de la tradición europea, sabe que no pertenece enteramente a ella, pues se encuentra espacial y temporalmente en la periferia de sus corrientes principales. A comienzos de los años 90, el discurso neoliberal del presidente Menem, que insistió en considerar la Argentina como un país más del llamado "primer mundo", proyectó en el campo sociopolítico este conflicto ético y estético fundacional de la intelectualidad argentina, del que Borges fuera figura emblemática.

Y en este marco de centralidad y periferia, de dominaciones y de sometimientos, el lugar social de la mujer es, para Griselda Gamba-

ro, una preocupación ética y estética fundamental sobre la que, sin dudas, se cifrará su teatro por venir:

La mujer imprime algo diferente en la cultura. No aceptemos el mundo pequeño al que siempre nos han condenado. Y lo que la mujer imprime en la cultura es su diferencia de ver la vida y la muerte, de nacer a otra vida y a otra muerte, a otra libertad, a otra distribución del poder. Pasajeras de un tren que ya tiene largo recorrido, sólo por obstinación y conciencia, lo haremos transitar por otros paisajes. No sabemos del todo cómo será, aunque podemos intuirlo. Sabemos que en ese paisaje no encontraremos protección ni comodidades, pero reconoceremos las imágenes del agua y de la tierra, las imágenes y las palabras de un teatro que por fin será nuestro, no por apetencia de posesión sino por obra creativa y legitimidad de derecho (1998: 211).

Esta idea de una nueva mirada femenina sobre lo femenino se ilustra claramente en *De profesional maternal*, texto breve escrito en 1997 y aún inédito, estrenado en el Teatro del Pueblo en junio de 1999, también con dirección de Laura Yusem, en el que Griselda Gambaro vuelve a revisar los roles sociales y familiares prescritos por los lugares comunes de la clase media. Matilde y Leticia, madre e hija, deciden conocerse después de cuarenta y cinco años de separación. El rencor ante el abandono, la sorpresa por la revelación de la homosexualidad de la madre, el rechazo por las expectativas frustradas, las versiones falaces con que una y otra tratan de justificar sus acciones y sus sentimientos enrarecen el clima de un reencuentro que no responde al cliché sentimental de las historias de ficción. No hay abrazos, ni lágrimas, ni besos, ni siquiera la "anagnórisis" que la fuerza de la sangre supuestamente debería imponer por encima de la racionalidad, ya que inicialmente Leticia confunde a Matilde con su actual pareja. Si en un primer momento las ironías, los viejos reproches, los ajustes de cuentas se convierten en agresiones, muy pronto las tres mujeres comprenden que reproducir el discurso "masculino" centrado en la burla y la descalificación de lo femenino, las lleva a un estéril enfrentamiento

sin reconciliación posible. Aceptar tácitamente que el amor maternal no es puro instinto ni está necesariamente ligado a la maternidad biológica, sino que es una actitud existencial, más allá de los géneros y las opciones sexuales; un sentimiento condicionado por la ideología vigente que debe construirse cotidianamente, y no sin dificultades, a lo largo de toda la vida, lleva a los tres personajes femeninos a intentar nuevas salidas basadas en la comprensión y la tolerancia.

La textualidad dramática gambariana de los últimos años no escapa al axioma postulado por la autora acerca de que toda pieza de teatro es un ajuste de cuentas, un enfrentamiento inmediato con la sociedad (1989: 26). Sin embargo, ¿cómo leer estas obras en la Argentina de los 90, signada por el discurso globalizador del menemismo, que busca borrar distancias culturales y económicas con las naciones desarrolladas, desconociendo tradiciones y especificidades, haciendo concesiones en pos de un reconocimiento y de una revalorización como país que nunca parece llegar; un discurso que, a través del otorgamiento de indultos e inadmisibles reivindicaciones a los responsables del genocidio, busca disolver el recuerdo siniestro del pasado reciente y volver la lucha por los derechos humanos un slogan vaciado de compromiso ético? Acaso, parece decir Griselda Gambaro, recuperar nuestra memoria, nuestra propia historia personal y colectiva indisolublemente ligada a la madre tierra, a la cultura y a la lengua maternas, constituye una posibilidad, quizás la única, de sobrevivir dignamente en un mundo transido de irracionalidad y horror, de discriminación e intolerancia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOMÍNGUEZ, N., 1995, "Entre madres y putas", en *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA): 537-547.

DUCHET, M., 1975, *Antropología e historia en el siglo de las luces*, México: Siglo XXI.

GAMBARO, G., 1989, "Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia", en *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, D. Taylor (comp.), Ottawa: Girol Books: 25-28.

_____, 1991, *Teatro 5, Efectos personales. Desafiar al destino. Morgan. Penas sin importancia*, Buenos Aires: de la Flor.

_____, 1996, *Teatro 6, Atando cabos. La casa sin sosiego. Es necesario entender un poco*, Buenos Aires: de la Flor.

_____, 1998, "Nuevas pasajeras. El teatro y los límites del género", en *Reescribir la escena*, L. Borrás Catanyer (ed.), Madrid: Fundación Autor: 207-211.