SOBRE EL USO Y ABUSO DE PODER EN LA PRODUCCION DRAMATICA DE GRISELDA GAMBARO

POR

TERESA MENDEZ-FAITH

Brandeis University

Un dormitorio estilo 1850, muy cómodo, casi lujoso. Pesados cortinados en la pared de la izquierda, ocultan lo que parece ser una ventana; en el centro de la pared de foro, un gran cuadro, con un soberbio marco labrado, representa, con el verismo de la época, a un joven lánguido mirando a través de una ventana. Una sola puerta conduce a otras dependencias de la casa¹.

Con esta descripción escenográfica comienza *Las paredes*, primera obra dramática de Griselda Gambaro. En este párrafo inicial ya se perfilan algunos elementos recurrentes en obras posteriores: entre ellos, la ubicación del espacio escénico en un ámbito cotidiano o familiar (un dormitorio, una oficina, una peluquería, una sala de espera, etc.) y la creación de una atmósfera de «verdad sospechosa», de ambigüedad deliberada, donde lo real y lo aparente se confunden y al mismo tiempo confunden tanto a los personajes como a los lectores/espectadores. En efecto, «las apariencias engañan» una y otra vez en el teatro gambarino, y esta situación de desconfianza, de inseguridad en que se encuentran sus criaturas, facilita el abuso de los más débiles por parte de los más fuertes o poderosos, sea por razones de debilidad o de fortaleza psicológica, económica o política. Como bien lo han señalado varios críticos², la violencia, la crueldad y la

¹ Griselda Gambaro, *Teatro: Las paredes, El desatino, Los siameses* (Barcelona: Editorial Argonauta, 1979), p. 9. En adelante, las citas y paginación correspondientes a *Las paredes* irán incorporadas al texto y provendrán de esta edición.

² Dos trabajos que desarrollan en profundidad estos aspectos son el de Sandra M. Cypess y el de Perla Zayas de Lima. Véanse, respectivamente, S. M. Cypess, «The Plays of Griselda Gambaro», *Dramatists in Revolt: The New Latin American*

victimización son temas omnipresentes en la producción dramática de Gambaro. Esta temática trasciende fronteras nacionales y entronca su teatro con movimientos europeos de vanguardia, especialmente con el teatro del absurdo³.

El teatro de Gambaro capta y transmite de manera totalizadora el predicamento del ser y existir contemporáneos, que incluye también, consciente e inevitablemente, el de su propia circunstancia cultural argentina. Según esta autora, la realidad del texto está íntimamente ligada a la del contexto. «La relación entre el escritor y la sociedad, entre la literatura y la sociedad es una relación recíproca y de profunda dependencia»⁴, afirma en cierta ocasión, y explica, en otra oportunidad, que en su obra ella aborda «la indagación de lo que somos, dentro de este país particular, de mi historia»⁵. Teniendo en cuenta estos comentarios, significativos en cuanto sugieren un propósito más modesto, una temática más limitada y una interpretación más argentina (i. e., menos universal) de la que hasta ahora ha sido objeto su teatro, nos proponemos sugerir, en los párrafos que siguen, una lectura contextual de cuatro obras suyas: *Las paredes*, *El campo*⁶, *Decir sí*⁷ y *El despojamiento*⁸. En esta lectura, el elemento

Theater, eds. Lyday and Woodyard (Austin: University of Texas Press, 1977), pp. 95-109, y P. Z. de Lima, *Relevamiento del teatro argentino: 1945-1975* (Buenos Aires: Editorial Rodolfo Alonso, 1983), pp. 144-156.

³ Al respecto, es acertado e interesante el artículo de Tamara Holzapfel «Griselda Gambaro's Theatre of the Absurd», *Latin American Theatre Review* (Fall 1970), pp. 5-11.

⁴ Así se expresó esta escritora en el Cuarto Congreso Interamericano de Escritoras, que tuvo lugar en Ciudad de México entre el 3 y el 6 de junio de 1981. Su ponencia, titulada «Escribimos lo que somos», fue publicada posteriormente en un número especial de la revista *Fem* (vol. VI, núm. 21, febrero-marzo 1982), dedicado en su totalidad a ese Congreso. La cita proviene de dicho número de *Fem*, p. 20.

⁵ Véase Carlos Pacheco, «Dramaturgia nacional», *Talita: Revista Cultural*, abril-junio de 1983, p. 15.

⁶ El texto completo de *El campo* es uno de los dos incluidos en *El teatro argentino*, volumen núm. 15 (sobre «El teatro independiente») de la serie «Capítulo» (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981), pp. 69-120. En adelante, las citas y paginación correspondientes irán incorporadas al texto y provendrán de esta edición.

⁷ *Decir sí* fue una de las veintiuna obras incluidas en el primer ciclo de «Teatro Abierto», llevado a cabo en Buenos Aires entre julio y septiembre de 1981. Dichas obras fueron posteriormente publicadas en *Teatro Abierto 1981: 21 Estrenos Argentinos* (Buenos Aires: Teatro Abierto, 1981). En adelante, las citas y paginación correspondientes a *Decir sí* irán incorporadas al texto y provendrán de este volumen.

⁸ El texto completo de *El despojamiento* está publicado en *Tramoya*, números 21-22, septiembre-diciembre 1981, pp. 119-127. En adelante, las citas y paginación correspondientes irán incorporadas al texto y provendrán de esta revista.

'poder' (entendiendo como tal la autoridad o facultad de dominio que se tiene sobre algo o alguien) en cuanto 'uso' por defecto (i. e., no uso, des-uso) o por exceso (i. e., abuso) se inserta en la obra tanto temática como estructuralmente y configura un mundo aparentemente absurdo, arbitrario e irracional, pero, no obstante, reconocible en la realidad cotidiana de su propio referente: la Argentina de las dos últimas décadas.

I

Uno siempre habla de hoy y de ahora (G. GAMBARO: entrevista, agosto 1983).

Las cuatro obras aquí consideradas fueron concebidas entre 1963 y 1981, entorno histórico-político caracterizado por el autoritarismo estatal (dictatorial y militar) en todo el Cono Sur. En el caso particular de la Argentina, estas décadas coinciden con la destrucción de sus estructuras políticas, el predominio militar, la degradación económica y la intranquilidad social⁹. Dicho contexto referencial, signado por la crueldad y la violencia, está captado en todas y cada una de las obras gambarinas. Sin embargo, la realidad represiva del país, las censuras y/o autocensuras vigentes, implícitas o explícitas, forzosamente condicionan el quehacer literario-teatral y exigen una dramaturgia conceptual de índole simbólica. Las claves alegóricas recurrentes en la producción teatral de estos años —y en la de Gambaro en especial— apuntan hacia la indagación de una temática profundamente relacionada con la historia del momento. Entre esos temas figuran, en lugar prominente, el del poder como ente destructor y el de las víctimas de dicho poder, en constante lucha desigual contra fuerzas poderosas.

Ingresar al mundo gambarino es penetrar en un entorno espacial de verdadera pesadilla. Tanto en *Las paredes* como en *El campo*, en *Decir sí* como en *El despojamiento*, se repite un patrón situacional y anecdótico similar: a la llegada de un personaje que viene de afuera a un lugar aparentemente inofensivo sigue su inmotivada y gratuita destrucción a

⁹ Es interesante señalar —aunque quizás sea pura coincidencia— que estas cuatro obras fueron escritas en años especialmente marcados por el ejercicio abusivo del poder militar: *Las paredes*, un año después del golpe de 1962, que derrocó a Frondizi; *El campo*, también un año después del derrocamiento militar de otro gobierno civil, el de Illía en el 66, y las otras dos obras, tanto *Decir sí* como *El despojamiento*, en pleno «proceso» y el mismo año en que la Junta Militar desplazó de su cargo a Viola y designó en su lugar al general Galtieri.

través de una serie de mecanismos manipulativos, vejaciones y abusos, donde los personajes que lo controlan lo van despojando paulatinamente tanto de sus pertenencias físicas como de su identidad personal, hasta deshumanizarlo totalmente y liquidarlo literal o metafóricamente. La descripción escenográfica con que se abre *El campo* es similar a la que se da en *Las paredes*. Al dormitorio de ésta corresponde la oficina de Franco en aquélla. Tanto el Joven de *Las paredes* que llega al lugar «vestido pulcramente» (p. 9) como Martín en *El campo*, que a su arribo «viste sobre todo, guantes, bufanda» (p. 71), muy pronto descubren que las apariencias engañan: en *Las paredes*, las cortinas no cubren el ventanal lógico, sino que ocultan la realidad de la pared y resulta que la supuesta ventana es tan irreal como la representada en el cuadro que adorna ese aparente dormitorio, cuya función es más bien la de celda y cámara de tortura. También en *El campo* la oficina pronto adquiere su carácter de espacio-cárcel. En ambas obras, los personajes se presentan contradictorios, no son lo que parecen a primera vista: tan engañoso y aparente es el comportamiento del Funcionario y del Ujier hacia el Joven en *Las paredes* como el de Franco hacia Martín o hacia Emma en *El campo*. Lo mismo se puede decir de los espacios y de los personajes asociados con *Decir sí* y con *El despojamiento*, respectivamente ¹⁰.

El mundo gambarino no refleja una realidad clasista en el sentido económico del concepto. Está poblado, sí, por dos clases infaltables de seres, pero se trata de una división bipartita vertical en cuanto posibilidad/imposibilidad de ejercer su "poder": los opresores-victimarios y los oprimidos-víctimas. Simbólico de la sumisión absoluta a la que invariablemente se ven sometidos estos últimos es el despojamiento material que a menudo acompaña el proceso de destrucción de dichos personajes. Así, por ejemplo, al Joven de *Las paredes* se le saca paulatinamente todas sus posesiones materiales (reloj, dinero, billetera) y las que temporalmente eran consideradas suyas (el cuadro y las cortinas de su cuarto-celda) ¹¹. En el caso de *Decir sí*, el despojamiento es vital; mejor dicho, mortal: el cliente-víctima pierde nada menos que la cabeza. Lo que en *Las paredes*

¹⁰ Como el dormitorio y la oficina de las obras anteriores, tanto la peluquería de *Decir sí* como la sala de espera de *El despojamiento* también funcionan como celdas de donde el escape se proyecta como imposible. Y al igual que en las otras dos, similar es en estas dos piezas la continua contradicción y la ambigüedad fundamental en el comportamiento de sus respectivos personajes.

¹¹ Al final de *El campo*, Martín vuelve a su casa sin el sobretodo, los guantes y la bufanda que tenía puestos a su llegada al «campo». Igualmente, antes de concluir *El despojamiento*, la Mujer se ve obligada a desprenderse paulatinamente de las fotos, el sombrero, los zapatos, el pendiente y hasta de la falda...

es una expresión metafórica¹², en *Decir sí* cobra valor literal. Cuando al final el Hombre levanta la cabeza y le dice al Peluquero: «Córteme bien. Parejito», éste cumple con la 'letra', pero no con el 'espíritu' del pedido: en vez de cortarle el pelo, ¡le corta el cuello!... Sacarle a uno la ropa o ciertos objetos materiales de valor personal es despojarlo parcialmente de su identidad, dejarlo sin los signos exteriores de quien es; pero sacarle la cabeza, matarlo, es la anulación total, el despojamiento absoluto de identidad.

II

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

EMMA.—(*Tensa.*) ¡Cállese! (*Voluble.*) Mi público me adora. El último concierto fue un éxito. La gente se enloquecía pidiéndome autógrafos, me destrozaron un chal, todos querían un pedacito de recuerdo... (p. 85).

Evadir los hechos, no ver o negar lo obvio, inventar una realidad inexistente, son mecanismos de defensa de los personajes de Gambaro y elementos recurrentes tanto en sus textos como en el contexto de la realidad referencial en ellos reflejada. Hablando de su propio teatro, Roberto Cossa señala que él es «una persona muy tocada por la realidad de Buenos Aires», pero enfatiza que lo que más le toca es «la irrealidad». Es significativo y aplicable también al mundo captado en el teatro de Griselda Gambaro la descripción que hace él de la Argentina actual:

Este es una mezcla de país subdesarrollado con pretensiones, con influencias culturales europeas. Un país que no ha digerido todavía todas las formas de la inmigración y que permanentemente inventa un mundo que no coincide con la realidad. Nos pasamos inventando un país que no existe: la Argentina Potencia, el argentino es superinteligente y en el exterior lo demuestra... En fin, mitos e irrealidades¹³.

¹² En cierto momento, el Ujier le dice al Joven, insinuándole la suerte que le espera, que «le cortarán la cabeza» (p. 28), con el mismo sentido implícito en el otro eufemismo, mucho más usado en la obra, de que se le caerá «la pared encima» (pp. 10-11, 17, 56, 57...).

¹³ Véase el trabajo ya mencionado de Carlos Pacheco «Dramaturgia nacional», en *Talita*, pp. 16-17. Todas las citas de Roberto Cossa provienen de este artículo y de las dos páginas indicadas.

El tema de la «apariencia-realidad» —omnipresente en la producción dramática gambarina— está indudablemente relacionado con este contexto sociocultural a que alude el comentario de Cossa.

En un artículo periodístico de 1973 indica Gambaro que «desde *Las paredes* a *El campo* quise expresar siempre el peligro de la pasividad, el hecho de que uno no puede encerrarse en su casa para protegerse porque los mecanismos del poder son tan fuertes y arbitrarios que ya no hay protección posible si uno no acepta el hecho de ser lo que Lukács llamó un 'respondedor' activo a determinada situación político-social»¹⁴. De fecha posterior a esta nota son las otras dos obras breves aquí consideradas —*Decir sí* y *El despojamiento*—, pero, no obstante, caben perfectamente dentro de la intención indicada por la escritora en dicha nota periodística. En estas cuatro obras, los personajes-víctimas intuyen su situación de abusados, y pudiendo ser 'respondedores activos', optan, sin embargo, por la pasividad, colaboran con el opresor, participan en su propia destrucción.

En *Las paredes*, Gambaro enfoca la victimación del individuo por parte del Estado, aquí representado por el Funcionario (su cabeza pensante) y el Ujier (su brazo ejecutor). El apresamiento del Joven es totalmente arbitrario, y su inevitable muerte final, injustificada e inútil. Toda la pieza gira en torno a los intentos del Joven por averiguar el porqué de su arresto. A través de una serie de diálogos y situaciones manipuladas y controladas por el Ujier y el Funcionario, el Joven llega a un estado de confusión tal, que ya no puede distinguir entre sus propias creencias y las de sus opresores. Un ejemplo típico de dicha manipulación lo tenemos cuando el Ujier trata de convencerlo de que él vino por cuenta propia «para conversar un poco» (p. 11), de que se le invitó a venir y él accedió voluntariamente. Aunque al principio el Joven se resiste e insiste diciendo: «Me han traído... ¡Me obligaron!» (p. 11), finalmente termina por aceptar la versión del Ujier. Esto está claro cuando más tarde el Joven le dice al Funcionario: «No sé por qué me han traído (rectifica), me he llegado hasta aquí... Yo vine, pero ellos me invitaron» (p. 15). Aunque no se ubique la pieza en ningún lugar determinado y se la sitúe temporalmente a fines del siglo pasado («dormitorio estilo 1850»; joven vestido «a la moda de fines de siglo», p. 9), *Las paredes* convoca una serie de imágenes familiares y más contemporáneas de abusos y arbitrariedades varias. El desplazamiento temporal se convierte en una clave más para 'leer' o 'descifrar' el verdadero marco referencial de la obra.

¹⁴ Véase «Siete autores en busca de una comunicación nueva con el pueblo. El teatro argentino ahora en adelante», en *La opinión cultural*, Buenos Aires, 29 de julio de 1973.

En *El campo* se revela un ámbito más opresivo y siniestro que en *Las paredes*. La posibilidad de que este campo del título sea el imaginado por Emma —«todo pasto verde, césped bien cortado» (p. 86)— queda anulada casi al principio con la irrupción de los ruidos exteriores —las órdenes secas y autoritarias, los gemidos y los ladridos feroces— que escucha Martín desde el despacho de Franco. Más adelante, la presencia de éste y los abusos a que es sometida Emma confirmarán la intuición inicial de Martín de que efectivamente está en un campo de concentración. El nazismo sirve aquí de metáfora, que alude a todo sistema totalitario —incluido el argentino, por supuesto— y a sus métodos de crueldad y torturas refinadas conducentes a la deshumanización y a la anulación total del individuo. Martín, al igual que el Joven de *Las paredes*, es cómplice de su propia victimización, ya que cuando tiene oportunidad de abandonar el lugar, no lo hace. También, como sucede con el Joven, apenas llegado al campo, Martín es sometido a una serie de vejaciones y abusos, que al aceptarlos, terminan privándolo de su libertad e incluso de su identidad personal. Al final, Martín ya no puede evitar que sus opresores le peguen y le marquen a fuego. En este punto convergen su derrotero y el de Emma, personaje condicionado y ya destruido desde el principio, quien, para sobrevivir los horrores de su infierno cotidiano, se evade de la realidad a un mundo pasado —quizá sólo imaginado— en donde puede ser lo que no es: libre, joven, atractiva y pianista de éxito.

En el caso de *El campo*, una clave significativa para su lectura contextual está justamente en Franco —personaje de nombre ya de por sí significativo—, representante aquí de la Gestapo, pero que, sin embargo, se expresa de manera muy porteña. A una pregunta de Martín de si por qué cierto papel no está foliado, responde Franco diciendo: «¡Qué va a estar foliado! ¡Está p'al cuerno!» (p. 74). Y en otras ocasiones dice cosas como: «Reviento» (p. 74), «¡No es cagón!» (p. 75), «No se los voy a agitar [los pies] delante de la trompa» (p. 78), «¡Qué joda!...» (p. 88), etc. Otro aspecto interesante en esta obra con relación a una lectura de tipo contextual es la presencia de Emma, personaje femenino cuya victimación parece resumir la situación social actual de la mujer y es mayor que la que sufren Martín y los otros prisioneros, debido, aparentemente, a su condición de mujer.

En *El despojamiento* se repite este abuso a la mujer. Aquí, aunque hay dos personajes: el Muchacho y la Mujer, aquél no abre la boca en todo el acto; la domina sin palabras. Si bien en esta obra, la Mujer se le permite hablar —su voz no es censurada o ahogada como en el caso de Emma—, su monólogo, no obstante, cae en oídos sordos. Sin pronunciar palabra, el Muchacho la va despojando de sus efectos personales: fotos,

sombrero, zapatos, pendiente... Finalmente, ella misma termina colaborando con su opresor: se quita la falda y se la alcanza al Muchacho. La Mujer no sólo es víctima de éste; en su casa es abusada por Pepe, su esposo. Mientras espera, ella confiesa un incidente conyugal:

Me acuerdo aquella vez, cuando Pepe me pegó hasta dejarme de cama, y las vecinas llamaron a la policía y yo les dije: «Aquí no pasó nada, me caí de la escalera.» (*Ríe.*) ¡Se quedaron con un cuarto de narices! Y Pepe vino y me besó. En cambio, si lo hubiera acusado, ¡pobre Pepe!, ¡qué humillación! Para él, para mí (p. 124).

Su debilidad hace que, como Emma, se invente un mundo diferente, se mienta a sí misma y a los demás. Y como a Emma en la escena del concierto, tampoco a esta Mujer se le permite cantar en su propia casa. En ambas obras la voz de la mujer ('discurso femenino') resulta ahogada/dominada/silenciada por la del hombre ('discurso masculino'). Al final de *El despojamiento*, la Mujer, frustrada, destruida, deshumanizada, pero incapaz de cambiar su situación, «se sienta en la silla, se desabotona la blusa, se abre el escote en un gesto patético provocativo» (p. 127), pero su humillación es gratuita. Su grito-llanto de impotencia final, ese desesperado «¡Pepe!» con que se cierra la obra, sólo confirma su irreversible condición de víctima. Irónicamente, para esta Mujer, 'salvador' y 'opresor' han pasado a constituir términos intercambiables, anverso y reverso de un mismo ser, dos caras de una misma moneda...

En *Decir sí* —como en *El despojamiento*— se enfatiza la victimización en el terreno social, en el contacto de la vida cotidiana. Esta obrita dramatiza y lleva a sus últimas consecuencias el peligro de la pasividad, de la aceptación sin cuestionamientos, del constante «decir sí» por miedo, por cobardía, por inercia o por lo que sea.

III

Los contenidos... son formantes (A. ALONSO, *Materia y forma en poesía*).

Implica así el conocido crítico la íntima relación existente entre contenido y forma, entre tema y estructura. En el caso específico del teatro de Gambaro, la concepción genérica de sus personajes y el uso de un lenguaje/discurso del poder asociado con los opresores o victimarios constituyen dos componentes estructurales clave en la expresión dramática del uso y abuso de poder en las cuatro piezas aquí consideradas.

Nombrar algo es identificar ese algo; dar nombre a un personaje, asignarle dimensión psicológica, causalidad a sus acciones, es también identificarlo y, por tanto, individualizarlo, humanizarlo. Por otra parte, negarle esos atributos significa despersonalizarlo, deshumanizarlo, y desde el punto de vista de la relación texto/lector o espectáculo/espectador, constituye asimismo un mecanismo de distanciamiento. En general, tendemos a identificarnos más con los personajes individualizados que con los personajes genéricos. Tanto el distanciamiento como la despersonalización están relacionados con el uso/abuso de poder; son técnicas para el ejercicio del poder. Los personajes gambarinos caen dentro de esta categoría de genéricos y a su vez pueblan un mundo bidimensional de 'géneros' y 'roles' de dependencia: el Funcionario y el Ujier *vs.* el Joven en *Las paredes*, Franco *vs.* Martín o Franco *vs.* Emma en *El campo*, el Peluquero *vs.* el Hombre en *Decir sí*, el Muchacho *vs.* la Mujer en *El despojamiento* son ejemplos de dicha dicotomía. No hace falta haber leído/visto estas obras para adivinar quiénes son los opresores y quiénes los oprimidos. Son 'géneros' y 'roles' muy conocidos en el contexto conosureño actual y en el argentino de las dos últimas décadas en particular. Tanto en los textos como en el contexto, el poder está en manos de los funcionarios, los Francos, los hombres y ciertos peluqueros del mundo.

Dos de los pocos rasgos psicológicos que caracterizan a algunos personajes de Gambaro son la timidez y la inseguridad, ambos asociados con los personajes débiles, i. e. con las víctimas. Al protagonista de *Las paredes* se le describe como a «un joven de aspecto tímido y bondadoso» (p. 9), y al Hombre de *Decir sí* como «muy tímido e inseguro» (p. 97). La Mujer de *El despojamiento* revela su inseguridad desde el principio, a través de su comportamiento¹⁵. Martín (en *El campo*), por otra parte, desarrolla la suya como efecto de las manipulaciones de Franco, y recién a fines del primer acto, pierde seguridad frente a éste. Finalizada la humillante escena del concierto, Franco le ordena que felicite a Emma, a lo que Martín responde con monosílabos: «La... la...», pues, como está indicado, «trata de hablar», pero «no puede» (p. 102).

El lenguaje está íntimamente relacionado con el problema del poder. Desde tiempos muy antiguos se asocian el poder con la palabra, la capacidad verbal con la autoridad: «Al principio era el Verbo, / y el Verbo

¹⁵ Así, por ejemplo, vemos/leemos que al entrar a la sala de espera, ella «deja la cartera y el sobre encima de la mesa. Se quita la capa. Duda. Se la pone nuevamente. Da unos pasos, piensa, se quita la capa. La dobla y la coloca sobre el sillón. Duda...» (p. 120). En general, la inseguridad de los personajes (clave para clasificarlos como seguras «víctimas») es algo que se advierte desde el principio de la obra.

estaba en Dios, / y el Verbo era Dios», nos dice San Juan en el prólogo a su evangelio. Y en otra sección del mismo libro (en el Génesis) podemos ver cómo ejercita su poder, a través de la palabra, el primer gran dictador del mundo: «'Haya luz' (y hubo luz)...; 'Haya firmamento en medio de las aguas, que separe unas de otras' (y así fue)...; 'Júntese en un lugar las aguas de debajo de los cielos, y aparezca lo seco' (Así se hizo)...; ... 'Hagamos al hombre a nuestra imagen y a nuestra semejanza...' (Y creó Dios al hombre a imagen suya...)...» Este paradigma de «discurso autoritario» (el primero de la historia) aparece también en estos textos gambarinos y, no por pura coincidencia, recurrentemente asociado con los representantes de la autoridad, los opresores o victimarios. El Funcionario y el Ujier en *Las paredes*, Franco en *El campo*, el Peluquero en *Decir sí* ejercen su poder por medio de la palabra. Literal o metafóricamente, ellos siempre tienen la primera y la última palabra.

La palabra, la expresión lingüística, sin embargo, no es la única manifestación de lenguaje. En el teatro en general, y en particular en el de influencia artaudiana (como es el caso de Gambaro), hay otras formas no verbales de comunicación tales como las transmitidas por medio del gesto, del movimiento, del sonido, de la luz, del arreglo escénico, etc., que complementan o sustituyen totalmente al lenguaje verbal. Un caso extremo de sustitución es el ejemplificado en *El despojamiento*, donde el Muchacho domina y controla a la Mujer a través del gesto, sin jamás pronunciar palabra. El gesto como la palabra, el ruido como el silencio, son formas de lenguaje, ya que son maneras de comunicar algo. Y dar información, sea por medios verbales o no verbales, es dar poder. Negar información, por tanto, es negar poder. A través de la manipulación del lenguaje se puede confundir, y la confusión lleva a la inseguridad; ésta al sometimiento, y, finalmente, éste al abuso e incluso a la muerte. En las cuatro piezas de Gambaro, el lenguaje sirve los fines del poder en cuanto fuerza destructiva y deshumanizante. En forma progresiva, el gesto y otras formas no verbales de expresión adquieren el valor semántico antes asignado al elemento lingüístico. De estas cuatro obras, tomadas cronológicamente, se podría decir que 'al principio era el verbo... pero al final ya sólo el gesto'. Verbo o gesto, no obstante, son vehículos de poder.

La lectura contextual de estas obras comprueba que, efectivamente, Gambaro nos está hablando en ellas «de hoy y de ahora» y no en forma neutral, como observadora objetiva, como testigo, sino más bien como juez o fiscal. Y como tal, ¿qué o a quiénes está criticando ella? ¿A los que ejercen abusivamente el poder o a la sociedad que nutre la relación víctima-victimario? Creo que ni a ésta ni a aquéllos. Su verdadera crítica está dirigida a las víctimas. En las cuatro obras, éstas se dejan abusar y a

veces hasta colaboran activamente en su propia victimización. Todas estas víctimas tienen la oportunidad, en algún momento, de escapar a la opresión o de «decir no» y no lo hacen ¹⁶. En resumen, ninguno de los personajes trata de evitar su propia destrucción, o si en algún momento se rebelan temporalmente contra el opresor, muy pronto claudican y se dejan someter pasivamente. Es quizá este peligro potencial de la pasividad, dramatizado a modo de *crescendo* en estas obras, lo que nos dejan como saldo y advertencia final tanto *Las paredes* como *El campo*, *El despojamiento* como *Decir sí*. En efecto, «decir sí» es dar poder a los de arriba, permitir el uso/abuso arbitrario del poder; y en términos del contexto argentino de los últimos veinte años, «decir sí» ha significado el triunfo militar sobre el individuo, sobre la sociedad y sobre la realidad nacional toda. He ahí el veredicto final de Griselda Gambaro.

¹⁶ En *Las paredes*, el Joven decide quedarse sentado esperando su muerte (es decir, que se le caigan «las paredes encima»), a pesar de que se le deja la puerta abierta; Martín (en *El campo*) tiene oportunidad de rechazar el trabajo en el «campo», pero no lo hace por temor a quedarse sin empleo; el Hombre en *Decir sí* y la Mujer en *El despojamiento* pueden salir de la peluquería y de la sala de espera, respectivamente, de la misma manera en que entraron, pero no lo hacen...