

Política de los cuerpos. El teatro de Griselda Gambaro

LORENZO, Alicia Noemí; VIVANCO, María Victoria / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) - alicia.lorenzo.portela@gmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Cuerpo – Teatro – Política - Violencia*

› **Resumen**

Según Le Breton, "las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión de mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona", es decir, en el cuerpo como lugar de lo político, los sujetos simbolizan sus relaciones con el mundo. En este sentido, como protagonistas de una existencia dramática, los seres humanos llevamos marcas políticas y sociales que emiten mensajes en un contexto determinado.

Continuando con nuestro estudio sobre el teatro de Griselda Gambaro, en esta oportunidad nos vamos a referir al cuerpo como espacio de poder y memoria en su confrontación con el otro (*Información para extranjeros, Decir sí, Antígona furiosa*) y a la desestructuración de los cuerpos expuestos con sus alteraciones y desmesuras como estigmatización del sistema (*El desatino, Viaje de invierno, La señora Macbeth*).

Asimismo, su escritura dramática es un escenario propedéutico de las metáforas del cuerpo en la posmodernidad; cuerpo y palabra se combinan lúcidamente haciendo evidente una experiencia real de extrema crueldad que interpela de múltiples maneras al receptor como sujeto de su historia.

› **Presentación**

La poética de Griselda Gambaro nos presenta una variedad de cuerpos que ya han sido motivo de nuestro estudio en alguna oportunidad.

En primer lugar, vamos a abordar aquellos cuerpos dominados, torturados, violentados por un poder omnímodo y cuyas representaciones dramáticas pueden variar. Como factor fundamental de la individuación contemporánea, Le Breton considera que "el cuerpo se convierte en la frontera entre un hombre y otro (...); en este sentido, dice el autor, "la definición moderna del cuerpo implica que el hombre se aparte del cosmos, de los otros, de sí mismo. El cuerpo es el residuo de estas tres

contracciones”.¹ Teniendo en cuenta lo referido, abordaremos dos obras correspondientes a un período de producción previo a la última dictadura militar en Argentina, *Información para extranjeros* (1973), *Decir sí* (1974) y, por otro lado, *Antígona furiosa* (1986), ubicada en el contexto de la postdictadura. Estas tres piezas se convierten en un claro ejemplo de la exposición de los cuerpos frente al Poder, del monopolio del uso de la violencia por parte del Estado y de las prácticas sociales que regulan el intercambio entre los individuos.

Información para extranjeros (1973) es una pieza dramática compuesta por veinte escenas que nunca fue estrenada en Argentina.² El recorrido iniciático- catábasis- que propone la pieza es un viaje con una única posibilidad de retorno: el enfrentamiento con lo real. Las imágenes que se componen y des- componen de manera simultánea nos remiten a proyecciones de hechos posibles en escena a través de una recodificación artística. Simultáneamente, actores y espectadores se constituyen en sombras de lo existente dentro de un marco representativo mayor, la sala de teatro completa, la sociedad. Tanto los actores como el público responden a un horizonte de sentidos y a estereotipos que tienen su asidero en el macro-contexto social. Desde el comienzo de la pieza, la mostración de los cuerpos y su socialización está directamente asociada a los espacios – que se materializan en cualquier lugar empíricamente conocido por la sociedad- y cualquier acción se lleva a cabo bajo los auspicios de la represión, desde los más sutiles, sugeridos a través del juego, de los sonidos sugestivos, del humor negro, del absurdo, del chiste socarrón, hasta los más evidentes: la pérdida de la libertad bajo la coerción, la invasión del cuerpo, la violencia psicológica, el abuso, la tortura. De esta manera y, simultáneamente, se muestra el cuerpo- bajo la mirada morbosa del que accede al mismo- y, también, se lo borra. En este sentido, los espectadores de la violencia expuesta, el mismo público del teatro, metaforizan con su presencia el distanciamiento y, por lo tanto, la anulación del otro.

La dinámica de la puesta es deconstructiva, propone la ruptura de lo teatral como ejercicio representacional unívoco entre espectáculo (aquello que espera ser visto) y espectadores (los que observan). Así, el asunto de la mirada como algo múltiple en su esencia, acontecimiento a la vez pasivo y activo, funciona en la obra como reflejo de lo que no tiene lugar más que con la presencia efímera de lo enunciado. En relación a la determinación de lo Otro a través de la mirada, Le Breton sostiene que no hay nada “más sobrecogedor al respecto” puesto que “la deferencia se convierte

¹ Le Breton, D. *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Bs. As., Nueva Visión, 1990, pp.45-46.

² Aludiendo a su título y al problema de lo representable en la representación, paradójicamente, y más de veinte años después, la puesta se lleva a escena fuera del país, en la ciudad de México D.F. en el Centro Mexicano de Teatro Inti- Unesco bajo la dirección de Maipi Eduarte y Maru García durante la temporada 1992/1993.

en un estigma más o menos confirmado cuando las miradas no dejan de posarse sobre ellos”³. En *Información para extranjeros*, los espectadores se convierten no sólo en observadores y espías de hechos reconocibles en la historia sino también en cómplices de algo que se percibe difuso pero resulta identificable, una ausencia en el discurso que se hace posible por semejanza de enunciación en un marco de referencia preciso. De manera ostensible, la ficción en escena se convierte en símil de un contexto cercano. Los asistentes a la función -y también el lector del texto como un *voyeur*- se convierten en cómplices de la ficción y de las posibilidades de lo real.

Cinco notas extraídas de crónicas periodísticas de la época refieren diversos hechos de violencia (secuestros, delaciones, desapariciones).⁴ La realidad histórica es aludida y poetizada en cada fragmento de la representación. Esto no es algo que el lector/ espectador deba simplemente inferir sino que en más de una ocasión el discurso de la pieza lo explicita. Tal es la manera en la que concluye la escena IV:

... Desgraciadamente, este primer maestro que continuó los castigos hasta los cuatrocientos cincuenta voltios que determina la muerte no constituyó una excepción. El ochenta y cinco por ciento de los maestros procedió de la misma forma. El mismo test se realizó en 1960 en los Estados Unidos. ¿Los resultados?: sesenta y seis por ciento. Obedecían reglas y no eran responsables. Curioso, ¿no? ¿Asombrados?... (IPE: 196).

En este sentido, el drama gambariano puede considerarse como una suerte de crónica cuyas partes dislocadas esperan ser vistas desde un juego de perspectivas múltiples. Precisamente, es la representación del discurso/ realidad histórica la que permite visibilizar las condiciones de producción de esos acontecimientos y de una coyuntura particular. La puesta estética devela las leyes de un sistema político que golpea contra los cuerpos y aniquila la vida humana.

Las imágenes de las veinte escenas de la obra nos remiten a proyecciones anversas que reflejan los hechos del horror de la violencia política previa a la última dictadura cívico- militar en Argentina. Estas adquieren un lugar y una función simbólica, no sólo en su inmanencia estética, sino también en una sociedad que busca reparar los desgarros del tiempo. Simultáneamente, actores y espectadores se conforman en sombras de lo existente dentro de un contexto representativo mayor, puesto que el marco/ escena que contiene la obra en general no es sólo la puesta estética en sí sino también la sala de teatro completa y, por antonomasia, la sociedad. Tanto los actores como el público son, durante la acción, presencias evanescentes y responden a estereotipos que tienen su asidero en el macro-contexto social. Esta exposición conjunta de las tramas de lo histórico y de lo

³Le Breton, op. cit., p. 136.

⁴ Al respecto, véase “Lo ajeno en lo propio, una figuración de lo real en *Información para extranjeros*” en Lorenzo, Alicia N. (editora), *Teatro e intertextualidad. Griselda Gambaro*, Argentina, EDYFIL, 2018.

ficcional se hace posible en la pieza gambariana a través de una destemporalización estética que instala lo fáctico en el escenario.

Interpretar un horizonte de sentido es, para Gambaro, alojar a lo otro en nosotros; la palabra de los personajes, incluida la procacidad de su corporeidad, pulveriza el lenguaje y distintas formas del significado. Estas se corrompen dentro de un intenso fenómeno deglutivo y performativo de la palabra; como resultado, emerge una nueva forma de decir y de inscribir la historia. La veladura, el equívoco, el enigma, se convierten en expresión creativa y, además, descubren otros signos. Esta característica fundacional de la poética gambariana emerge junto a una visión estética ritualizada. El despojamiento de lo heredado, de lo que permanece, posibilita el surgimiento de lo que acontece. La sedimentación discursiva de la obra imanta al espectador a un contexto particular, al tiempo que esta empatía actualiza su referente inmediato mediante una axiología de la convergencia. Entre un tono poético y, simultáneamente, pragmático adviene una visión *mito-lógica* de la realidad en el espectáculo. El tiempo de la historia reverbera en el carácter anti-objetivo de esta disposición de la dramaturgia, en la recepción de temas y símbolos que evocan su arquetipicidad y, por lo tanto, su actualidad.

En *Decir sí* (1974) las consecuencias del uso de la violencia sobre los cuerpos es metaforizada a través del intercambio casual entre un peluquero y su cliente. Ambos personajes, aparentemente anodinos, entablan una extraña aproximación a partir del interés de un hombre en cortarse el pelo. La peluquería, que se encuentra abierta a última hora de la tarde y sin clientes, es atendida por un hombre corpulento, de aspecto taciturno e inescrutable; sus gestos corporales, su mirada oscura y sus prolongadas pausas durante la conversación se corresponden con las de “una mirada silenciosa y tanto más insidiosa porque el otro ignora que esta es violenta”. Siguiendo las reflexiones de Le Breton, en la modernidad “el cuerpo surge a la conciencia con la amplitud de un retorno de la represión. En este sentido, es legítimo preguntarse si las normas corporales comunes en los diferentes momentos de la vida social no son rituales de evitamiento”.⁵ A medida que la acción avanza y frente a la aparente inacción del peluquero, el cliente, incómodo, genera un diálogo, burdo, simple y casi sin sentido, a través del cual se suscita un cambio de roles. De esta manera, ante la actitud inmovible del peluquero y de sus actitudes descorteses, el cliente, desconcertado, adopta una actitud servil hacia quien se supone debería atenderlo; de hecho, en un punto, es el peluquero quien se encuentra sentado incitando a su cliente a que utilice los utensilios de barbería. Una vez más, el espejo empañado y “cagado de moscas” es el oxímoron de la imposibilidad de ambos para verse y reconocerse como humanos, igual de vulnerables y finitos de cara al tiempo, frente a un tiempo histórico que permitirá ver las consecuencias de un Poder que vulnerabiliza y

⁵ Le Breton, D. op. cit., p.134.

destruye todos los límites del cuerpo: su carne, sus costumbres, sus posturas, su palabra. Tengamos en cuenta, también, que la obra fue escrita en 1974 y estrenada en 1981 dentro del programa de *Teatro Abierto*. La puesta de la pieza en ese momento deja ver una estela de violencia ejercida sobre los “cuerpos habitados” de la Argentina durante un turbulento período histórico que se prolongó durante décadas y que concluyó con la última y más sangrienta dictadura militar.

Es relevante destacar que, así como no hay una mirada que valide al otro como tal, tampoco hay comunicación; el diálogo entre ambos personajes está atravesado por el absurdo y por un profundo desentendimiento generado a través del miedo que provoca la postura intimidante del peluquero:

Hombre: no se ve. (Impulsivamente, toma el trapo con el que limpió el sillón y limpia el espejo. El peluquero le saca el trapo de las manos y le da otro más chico. Hombre) Gracias. (Limpia empeñosamente el espejo. Lo escupe. Refriega. Contento) Mírese. Estaba cagado de moscas.

Peluquero: (lúgubre) ¿Moscas?

Hombre: No, no. Polvo.

Peluquero: (Ídem) ¿Polvo?

Hombre: No, no. Empañado. Empañado por el aliento. (Rápido) ¡Mío! (Limpia) Son buenos los espejos. Los de ahora nos hacen caras de...

Peluquero: (mortecino) Marmotas...

Hombre: (seguro) ¡Sí, de marmotas! (El peluquero, como si ejecutara una comprobación, se mira en el espejo, y luego mira al hombre. Hombre, rectifica velozmente) ¡No a todos! ¡A los que son marmotas! ¡A mí! ¡Más marmota de lo que soy!

Peluquero: (triste y mortecino) Imposible. (Se mira en el espejo. Se pasa las manos por las mejillas, apreciando si tiene barba. Se toca el pelo, que lleva largo, se estira los mechones...) (D S: 340)

En la cita precedente, se evidencia de qué manera ambos personajes son parte de un entorno físico y también simbólico, metáfora de cualquier espacio social que en tiempos de desestabilización de la ley se convierten en no-lugares o en zonas que ponen en peligro a los cuerpos, los flagelan o los aniquilan. La presencia de los dos en este lugar de lo cotidiano es tan inquietante para el peluquero como para el hombre: ambos se miran como ladinos, sospechan, temen, exponen sus inseguridades. Hacia el final, el peluquero, sirviéndose del discurso aparentemente torpe y coloquial de su cliente, será quien tome el control de la situación, no ya cortando algo que crece como el pelo- o algo que no generaría la muerte de ninguno de los dos - como un brazo o una pierna, tal como lo refiere el hombre instantes antes de su muerte - sino amputando directamente la vida del otro. El cuerpo se convierte aquí en un objeto más de esa remota peluquería, en algo despersonalizado que hay que subyugar y eliminar. La eficacia simbólica de la violencia ejercida a través de los silencios y de las palabras del oscuro peluquero deja oír un eco de mil gritos. Hacia el final de la pieza, el borramiento de la vida será visible. La amenaza sobre el cuerpo dejará de serlo para convertirse en hecho, el miedo dejará también de serlo para convertirse en amputación; por

otro lado, el autoritarismo y la violencia serán la muerte, la anulación de otro distinto, hombre de carne y hueso igual a su asesino. Luego de cortarle un falso cabello al peluquero, de haber tenido también la navaja y el poder en sus manos, el hombre, ya con su cuerpo vulnerable e indefenso se encontrará, inexorablemente, con la muerte. Un final meditado por un opresor que se deleita en la herida que ha provocado en su víctima:

Hombre: (...) ¡No, no! ¡No me quiero meter en sus negocios! Yo sé que tiene muchos clientes, no se los quiero robar! ¡Son todos suyos! ¡Le pertenecen! ¡Todo pelito que anda por ahí es suyo! No piense mal. Podría trabajar gratis. ¡Yo! ¡Por favor! (Casi llorando) ¡Yo le dije que no sabía! ¡Usted me arrastró! ¡No puedo negarme cuando me piden las cosas... bondadosamente! ¿Y qué importa? ¡No le corté un brazo! Sin un brazo hubiera podido quejarse. ¡Sin una pierna! ¡Pero fijarse en el pelo! ¡Qué idiota, no! ¡El pelo crece! En una semana, usted, ¡puff!, ¡hasta el suelo! (El peluquero le señala el sillón. El hombre recibe el ofrecimiento incrédulo, se le iluminan los ojos) ¿Me toca a mí? (Mira hacia atrás buscando a alguien) ¡Bueno, bueno! ¡Por fin nos entendimos! ¡Hay que tener paciencia y todo llega! (Se sienta, ordena feliz) ¡Barba y pelo! (El peluquero le anuda el paño bajo el cuello. Hace girar el sillón. Toma la navaja, sonrío. El hombre levanta la cabeza) Córteme bien. Parejito. (El peluquero le hunde la navaja. Un gran alarido. Gira nuevamente el sillón. El paño blanco está empapado de sangre, que escurre hacia el piso. Toma el paño chico y seca delicadamente. Suspira larga y bondadosamente, cansado. Renuncia. Toma la revista y se sienta. Se lleva la mano a la cabeza, tira y es una peluca lo que se saca. La arroja sobre la cabeza del Hombre. Abre la revista, comienza a silbar dulcemente) (D S: 344- 345)

Antígona furiosa (1986) es una pieza teatral que se escribe y se estrena en la post-dictadura. Precisamente, es el cuerpo femenino de su protagonista junto a las voces que emite- la de Ofelia de Hamlet, la de su homónima en Sófocles, la de una Princesa, la de cualquier mujer que resiste- y son también sus silencios los que enfrentan el sistema ontológico de pertenencia; es ella en absoluta soledad- una soledad ontológica que trasunta la esencia del personaje- quien inicia la búsqueda de equilibrio entre la ley del Estado (*physis*) y la ley del hombre (*nomos*); entre lo universal y lo particular, entre la norma social y la autonomía, entre los principios individuales y colectivos y las contradicciones, latentes que, en sus puntos de contacto, se generan. De esta manera, se pone en evidencia el intento de desactivar la oposición naturalizada entre las categorías masculino/ femenino junto con las diversas proyecciones culturales y discursivas que de esta antinomia se desprenden. Antígona representa a otro/ otra que está inserta en un sistema, presa de sus engranajes, pero que no pertenece al mismo. Su rebeldía es deliberada y, a lo largo de la pieza dramática, se convierte en símbolo de las nuevas formas de comprender y de mirar que es necesario enarbolar, sobre todo junto a sus congéneres. Aunque su profunda Verdad no sea comprendida, la mujer que fue y que es Antígona volverá una y otra vez para oponerse a la muerte, al castigo sobre los cuerpos, a los

excesos de la ley del estado. Su sororidad se manifiesta, en escena, a través de un cuerpo subyugado por el poder que resiste a través de esas otras voces que una y otra vez hilvanan sus palabras.

En este sentido, el lenguaje de la protagonista adquiere una dimensión absolutamente corpórea y amorosa que se enfrenta a las figuras masculinas del poder y al desafío imposible de Otro que materializa la amoralidad y la inequidad (Creonte, Antinoo, Corifeo, también los discursos condensados de Tiresias, de Hemón). Al igual que en una composición musical, la conjugación entre los silencios, el sonido y la presencia del ritmo en todo lo que pronuncia develan lo incommunicable a través del lenguaje:

*Se murió y se fue, señora;
se murió y se fue;
el césped sobre su cuerpo,
hay una piedra a sus pies. (...)
... un sudario lo envolvió;
Cubrieron su sepultura
Flores que el llanto regó (A F: 195)*

Una mujer aparentemente vulnerable es la única que puede trazar un puente de resistencia y una salida gestual frente a la fuerza biopolítica que los hombres en escena representan. Ella puede desenvolverse sutilmente entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos que claman por la Verdad, por una memoria, por un gran último clamor, por una muerte en paz. Frente a la impetuosa masculina, la astucia y la fuerza de Antígona se comprenden a través un discurso inteligente y punzante que tiene como esencia el amor en sentido pleno. En este sentido, ella es más cuerpo que el de los hombres a los que se enfrenta, quienes desde el propio sistema ontológico de pertenencia, sabemos, están incitados al éxito social y a la sublimación del mismo a través de la obtención del poder en diversos ámbitos, sobre todo vinculados al espacio de lo público. Ella se opone a la deshonra de su cuerpo y al de su hermano Polinices, a la agresión sexual y a las vejaciones sistémicas de una historia falocentrista haciendo estallar la ley a través de la adquisición y de la posesión de la Verdad y del Amor. Su cuerpo se vestirá con estas armaduras para emprender nuevamente un camino de lucha que la conducirá hacia una muerte inexorable pero siempre entendida como victoriosa, como un símbolo de cierre y de simultánea apertura de las mismas estructuras que le permiten ser pero que al mismo tiempo la condenan.

La recuperación del personaje tradicional señala una doble intención manifiesta: por un lado, la de crear un nuevo relato en el que se fusionan elementos lógico- narrativos y poéticos de forma original y, por otro, la de segmentar la aparente coherencia del discurso racional e iluminar los intersticios de la Historia, la irracionalidad masculina, el relato de la dictadura y de guerra

disfrazado de lógica bajo los engranajes de un poder abyecto. La ira de Antígona, su canto disonante logrará que, tal como afirma Cixous⁶ su cuerpo sea escuchado para transgredir el discurso masculino dominante. Así, denuncia las muertes prematuras de sus hermanos y reclama sepultura: “... Polinices clama por la tierra. Tierra piden los muertos y no agua o escarnio...” (AF: 202) Tal como sostiene M. Zambrano⁷ el grito mudo de la princesa, ese doble inverso del silencio estalla en su garganta constituyendo una denuncia política que no encuentra, en la sociedad, espacio ni vía de expresión. Lo que Antígona pronuncia colisiona con la realidad y señala, no sólo una necesaria búsqueda de equilibrio, sino también el retorno al hogar y a la primigenia custodia de la mujer: esto ocurre cuando un Estado corrupto aplica sobre los muertos el castigo que sólo puede ejercer sobre aquellos que tienen posibilidad de responder. En palabras de G. Steiner “...Hay circunstancias – políticas, militares, simbólicas- en las que las leyes de la *polis* se extienden al cuerpo (...) los imperativos o el castigo que corresponde al mundo de los vivos...”⁸ Esta mujer, que desafía los límites del orden impuesto, sabe cuál es su destino; morirá y nacerá mil veces para tomar la voz de los desaparecidos y ocupar su lugar: “... no estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida...” (AF: 208). Tanto el corifeo como Antinoo se enfrentan a un pasado que retorna transformado, travestido en el cuerpo de una despojada; uno como colectivo, el otro como individual, ambos menoscaban y desprecian la actitud combativa de Antígona y su discurso. Para estas voces masculinas, el cuerpo de Antígona es solo un objeto que puede ser poseído, una molestia que fisura las inconsistencias de los espacios por los que la guerrera transita, un resto que puede ser eliminado mediante el uso de la fuerza.

Si el Poder, como dice M. Foucault, debe ser analizado en términos de lucha, de guerra y enfrentamiento, las fuerzas que se oponen en esta pieza en cuestión quedan expuestas: Creonte, Corifeo y Antinoo representan un orden sin sentido, obsoleto y opuesto por completo a un orden que clama por la vida desde la proyección arquetípica de esta princesa tebana. Un falocentrismo represivo encuentra, entonces, una voz disidente y rebelde que lo desafía, cuya dueña inicia un camino ascendente que la inmortalizará a través de su acto definitivo invocando, una vez más, al amor.

Ya empoderada, esta princesa extemporal asume una postura lingüística y corporal singular, de la que nadie se puede apropiarse; la disrupción generada por ella será efímera y el precio que pagará será la muerte, pero el alcance perpetuo que obtendrá será la resurrección, una y otra vez, para

⁶ Cixous, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona., Anthropos, 1995.

⁷ Zambrano, M. *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Madrid, Cátedra, 2012.

⁸ Steiner, G. *Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 35.

denunciar, para decir que la soledad es su única posibilidad de existencia y lucha, es la única posibilidad de soportar su pesada carga y su responsabilidad: denunciar el monopolio del poder, para gritar la Verdad cuantas veces sea necesario. Parafraseando a F. Rella ⁹, si consideramos que el cuerpo es un espacio que se puede quebrar, que el Poder puede invadir, que es “la vía para humillar a un ser humano” comprendemos por qué Antígona será necesariamente matada una y mil veces; todas las veces que el sistema y sus desconcertantes contradicciones permitan que su espíritu vuelva para decirnos una vez más lo que permanece guardado en nuestra propia memoria. Al cuerpo bello le corresponde la bella palabra, capaz de los significados más profundos y reveladores. Precisamente, el círculo de emociones en el que se mueve la protagonista es intrínseco y responde, paradigmáticamente, a su figura mítica. El amor fraternal más puro y sublime la impulsa a reclamar por el insepulto cuerpo de Polinices evocando a su homónima de Sófocles: “yo nací para compartir el amor y no el odio”. (AF: 214). Ya vemos, la muerte de Antígona es el acto supremo y necesario para volver una y otra vez a la vida.

Tanto en *Información para extranjeros* como en *Decir sí* y en *Antígona Furiosa* el misterio de lo inaprehensible del cuerpo es capturado por Griselda Gambaro para que, como lectores y espectadores, podamos dimensionar, una vez más, que nuestro legado social y cultural de pertenencia está determinado, no por estructuras ontológicas, saberes colectivos y consuetudinarios, ni por discursos que se ciernen sobre nosotros como grandes maquinarias independientes, sino estrictamente por las representaciones simbólicas que le asignamos a los cuerpos y que esos cuerpos ocupan, precisamente, con su materialidad. La realidad acontece en el cuerpo y el cuerpo es a su vez una determinación simbolizante de la sociedad. De esta manera, en las tres obras analizadas los cuerpos son la zona liminal en la que las tensiones entre las desmesuras del poder y del uso monopólico de la violencia se debaten frente a la búsqueda y a la explicitación una Verdad. Aunque esta mostración de lo diferente sea efímera, en la poética de Griselda Gambaro lo enunciado es un acto que nos interpela, que nos muestra a manera de doble espejo y abismo retazos de nuestro pasado, que nos dice también quiénes somos dentro de nuestro marco histórico de referencia y que, quizás, también nos muestra, veladamente, una imagen de distintos cuerpos sociales de la resistencia a los que debemos otorgarle un lugar de privilegio, pues lo sabemos, ellos viven en cada uno de nosotros.

Nos referiremos, ahora, a aquellos otros cuerpos fragmentados cuya ajenidad propone una identidad física o temporal anómala. Para ello, hemos elegido tres obras: *El desatino* (1965), *Viaje de invierno* (1965) y *La Señora Macbeth* (2002).

⁹ F. Rella, *En los confines del cuerpo*, Bs. As., Nueva Visión, 2004, p. 52.

Volver a *El desatino* parece reiterativo, sin embargo esta pieza emblemática de Griselda Gambaro nos permite nuevas lecturas, nuevas miradas: se desarrolla, aquí, el tópico de la familia disfuncional integrada por una figura maternal difusa –ni siquiera tiene un nombre propio definido– que alterna entre la vejez (real) y la juventud (añorada) con un comportamiento adolescente y un aspecto senil. Por otro lado, el hijo tiene su pie aprisionado por un artefacto que le va produciendo un deterioro físico y va debilitando sus reacciones somáticas.¹⁰ Lily, la novia cuya presencia oscila entre lo real y lo ilusorio, exhibe un cuerpo sensual “femenino en doble volumen” a la manera de Anita Ekberg y es, asimismo, una duplicación de la figura materna.

Es en el escenario distópico de la casa poblado de malos olores, de desperdicios, de plantas marchitas donde los cuerpos se tensionan en un movimiento de contraste: el cuerpo atildado de Luis (el falso amigo) y el astroso de su pequeño hermano, la flaccidez del cuerpo materno y el voluptuoso de la imaginaria Lily. Y en el centro de la escena, la corporalidad de Alfonso, vapuleada, humillada quien, paradójicamente, castiga a quien lo ayuda y condesciende con quien lo castiga en una manifestación de la docilidad de la víctima frente a su victimario.

Esta obra expone, descarnadamente, a la clase media argentina con todos sus vicios: la hipocresía manifestada en los vínculos interparentales, la discriminación y el menosprecio hacia quien se considera inferior y la falta de asunción de la propia identidad. El espacio familiar muestra un nuevo orden donde esos cuerpos fragmentados/ alterados son indicios de una sociedad marcada por relaciones violentas.

En *Viaje de invierno*, el conflicto de la pareja protagónica gira alrededor de la incomunicación. Inicialmente titulada *Matrimonio*, la pieza exhibe corporalidades segmentadas: el cuerpo de Amalia es joven, lo mismo que la voz del aparato que la comunica con su esposo, pero cuando decide hacerse oír, su propia risa es estridente y cavernosa. Mientras ella “parece” no haber envejecido, Sebastián luce un aspecto decrepito. Los movimientos y actitudes de ambos son espasmódicos y equívocos: de la ternura se transita abruptamente a la violencia, del grito al susurro, de la alegría a la depresión. El sonido de ese grabador, dissociado del personaje, se ubica en un lugar ambiguo, paradójico, en la “intersección entre lenguaje y cuerpo”. Si como dice Pavis¹¹, la voz es “la conjunción del cuerpo y del lenguaje articulado... .. cruce del cuerpo y del discurso”, en este caso, esa conjunción se quiebra y niega paroxísticamente todo intento de comunicación. Porque, efectivamente, alrededor de la voz y la mirada se suceden los diálogos: voces no escuchadas, miradas sin ver.

¹⁰ Véase la intertextualidad mítica de *El desatino* en Lorenzo Alicia N. (editora), op. cit.

¹¹ Pavis, P. (2011), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.

El envejecimiento es el territorio en el que se mueven estos personajes, territorio demarcado por actividades rutinarias, evocadoras de un pasado de profesión de sastre – en el caso de Sebastián- quien porta unas grandes tijeras con las cuales recorta sin parar papeles de diario. “La vejez traduce un momento en el que el cuerpo se expone a la mirada del otro de un modo desfavorable”, dice Le Breton. Precisamente, al negarle la mirada, Amalia crea en él la conciencia del envejecimiento y del fin próximo: “Sebastián: Quiero que me miren. Amalia: No yo. Tu cuerpo anuncia la muerte”. (V I, 169).

Los cuerpos segmentados de *Viaje de invierno* expresan los desfases entre el tiempo vivido y las reacciones somáticas, la fluctuación entre la angustia y el deseo, asociados a la alteración del proceso fluido de la comunicación.

Finalmente, *La Señora Macbeth* nos propone una mirada “otra” del clásico de Shakespeare.

Los comportamientos corporales ambiguos de los personajes femeninos marcan un devenir atravesado por antinomias: negación-olvido-injusticia/ aceptación- memoria- justicia y, de esta manera, se puede interpretar a esta pieza como “una metáfora de la sociedad argentina”.

Los temas del Poder, el crimen, la violencia política se transfieren a un territorio corporal femenino ocupado por la protagonista y las brujas que la acompañan. Macbeth es, aquí, un personaje en ausencia. Las mujeres –sobre todo las brujas- han sufrido una degradación por el paso del tiempo: tienen la lengua torpe, oxidada, pero sus cuerpos se mantienen inalterables. La protagonista se debate en la ambigüedad de sus propios deseos; en la búsqueda de su propia voz, el lenguaje se desarticula y deviene en graznido (cuando grita el nombre de Macbeth) o en canto (cuando piensa en embellecerse para él).

El cuerpo de la Señora Macbeth exhibe ciertos rasgos monstruosos que sufren un proceso creciente: ojeras, venitas en la nariz, ojos de escuerzo, manchas, todos ellos indicadores de la presencia de lo ominoso, de lo criminal. El deterioro del Poder se corporaliza precisamente en ella, al mismo tiempo que muestra todos los signos de la enfermedad.

La ambigüedad sexual y el travestismo le permiten detentar un poder ancestralmente masculino: “¿Acaso soy un hombre y sólo llevo vestidos de mujer para que mi aquiescencia se finja lícita, natural...¿O soy mujer y aun siendo mujer deseo el poder de Macbeth...?” (LSM, 355)

En ese mismo cuerpo, los roles se superponen: madre/mujer sin hijos, esposa/hija, reina/rey. A propósito de este último, observamos el borramiento de los límites, pues la Señora se apropia del discurso masculino hasta para proferir insultos (“... y se retiró a sus aposentos para ofrecerse como víctima, **puta confiada**, que agradeció con honores los favores de un traidor”, LSM, 339)

“En los nuevos pensamientos del deseo y la diferencia, el cuerpo se fragmenta, se deforma, a partir de las fluctuaciones anárquicas de las pulsiones y de la inestabilidad de los fantasmas del deseo y se

convierte, entonces, más que en símbolo de los símbolos, en teatro de nuestros conflictos”, dice M. López Gil (169)

Efectivamente, las emociones corporales de Lady Macbeth (ansiedad, culpa) y sus pasiones (amor, admiración) se traducen en expresiones visibles de la torpeza, el error, la furia que no son otra cosa que maneras de sometimiento. Su lucha en busca de su propia identidad la lleva a manifestar la extranjería de su propio cuerpo, el desconocimiento ante la imagen que le devuelve el espejo al que termina arrojando con furia: “Espejo, mostrame agua de mar donde perderme o nacer de nuevo...” (LSM, 354) “Ajenidad del cuerpo que convierte el espejo en enemigo”.

A través de este recorrido sobre algunas piezas dramáticas de Griselda Gambaro, hemos asistido a una exhibición de cuerpos crispados que estallan. En un caso (*El desatino*) muestran una violencia familiar y social que pone de relieve la insolidaridad hoy más visible que nunca. La dramaturga expone, descarnadamente, a una clase social que, a través de los tiempos, agudizará sus comportamientos individualistas e hipócritas.

“La dialéctica fluida del cuerpo y del habla se enfrenta a la opacidad real o imaginaria del cuerpo del otro”, dice Le Breton tal como vemos en *Viaje de invierno*, al mismo tiempo que se presenta el territorio acotado de la vejez y la imposibilidad de la comunicación.

Finalmente, en *La Señora Macbeth* se asiste a la exhibición impúdica del cuerpo del Poder, un Poder prestado, enfermo en su esencia que recorre el camino de búsqueda entre la mismidad y la otredad para refugiarse, en definitiva, en el antídoto del olvido.

En los complicados tiempos que vivimos, las piezas gambarianas adquieren plena vigencia, pues nos interpelan con la exposición descarnada de los cuerpos, cuerpos como lugar de lo político, cuerpos de confrontación con el otro, como espacios de poder y de memoria...

Bibliografía

- Alliaud, A. (2006). "Experiencia, narración y formación docente", en *Revista Educación y realidad*, ISSN: 0100-3143. Brasil.
- Agamben, G. (2005) *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2014) *El uso de los cuerpos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bourdieu, P. (2009) *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Contreras, M. (1994) *Griselda Gambaro, teatro de la descomposición*, Concepción (Chile), Ediciones Universidad de Concepción.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2000) *El cuerpo sin órganos*, Barcelona, Paidós.
- Duch, L. Melich, J.C. (2005) *Escenas de corporeidad: Antropología de la vida cotidiana*, Madrid, Trotta.
- Foucault, M. (2009) *Vigilar y castigar*, Bs. As., Siglo XXI.
- _____, *Microfísica del Poder*, versión digitalizada.
- _____. (2011) *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gamba, S. B. (2009) *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Bs. As., Biblos.
- Gambaro, G. (2011) *Teatro I, Teatro III y Teatro IV*, Bs. As., Ediciones de la Flor.
- _____. (2014) *El teatro vulnerable*. Buenos Aires.
- Le Breton, D. (1995) *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Bs. As., Nueva Visión.
- López Gil, M. (1999) *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*, Bs. As., Biblos.
- Lorenzo, A. y otros (Ed.) (2018) *Teatro e intertextualidad. Griselda Gambaro*, Argentina, EDIFYL, Universidad Nacional de Cuyo.
- Mundani, L. (2002) *Las máscaras de lo siniestro. Escena política y teatral en Argentina: El caso Gambaro*. Córdoba: Alción editorial.
- Nancy, J. L. (2006) *El intruso*, Bs. As., Amorrortu.
- _____. (2006) *Ser singular plural*, Madrid, Arena Libros.
- _____. (2007) *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma*, Bs. As., La libra.
- Pavis, P. (2011), *Diccionario del teatro*, Bs. As., Paidós.
- Pellettieri, O. (ed.) (1996) *El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Bs. As., Galerna.
- _____, (1992) *El sonido y la furia: panorama del teatro de los '80 en Argentina*, Latin American Theatre Review, Spring, vol. 2.
- _____. (ed.) (1992) *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Bs. As., Galerna.

_____, (2003) *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*, Mendoza, Editorial de la F. de Filosofía y Letras.

Rella, F. (1999) *En los confines del cuerpo*, Bs. As., Nueva Visión.

Steiner, G. (1991) *Antígonas*, Barcelona, Gedisa.

Tarantuviez, S., (2007) *La escena del poder. El teatro de G. Gambaro*, Bs. As., Corregidor

Tenca, L., (1993) "Antígona furiosa re-lectura de un paradigma cultural", en *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Tucumán, F. de Filosofía y Letras.

Zambrano. M. (2012) *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Barcelona, Cátedra.

