



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

La mirada alegórica del absurdo: Otra lectura de la obra de Griselda Gambaro

Autor:
Verzero, Lorena

Revista
Telondefondo

2005, 1(1)



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



La mirada alegórica del absurdo: Otra lectura de la obra de Griselda Gambaro

Lorena Verzero

(Universidad de Buenos Aires)

Imagen de imágenes, salto que deje atrás una ciencia y una política a nivel de caspa, de bandera, de lenguaje, de sexo encadenado; desde lo abierto acabaremos con la prisión del hombre y la injusticia y el enajenamiento y la colonización y los dividendos y lo que sigue; no es delirio lo que aquí llamo anguila o estrella, nada más material y dialéctico y tangible que la pura imagen que no se ata a la víspera, que busca más allá para entender mejor, para batirse contra la materia rampante de lo cerrado, de naciones contra naciones y bloques contra bloques.

Julio Cortázar¹

La obra de Benjamin, con su propuesta de lectura del drama barroco alemán, del surrealismo y de Baudelaire como hitos para la construcción de un nuevo concepto de Historia y de una nueva mirada sobre la realidad, se erige como otro acercamiento posible a la tan transitada obra de Griselda Gambaro. Las piezas correspondientes a la etapa absurdista de la autora, que se inscriben en el marco de la emergencia de las neovanguardias en Argentina², parecen dar cuenta de sentidos asociables a algunas nociones que Benjamin despliega a lo largo de su obra. Así, centraremos nuestro análisis en las siguientes piezas: *El desatino*, escrita en 1965 y estrenada el 27 de agosto del mismo año en la Sala del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella; *Las paredes*, escrita en 1963 y estrenada el 11 de abril de 1966 en el teatro Agón de Buenos Aires; *Los siameses*, escrita en 1965 y estrenada el 25 de agosto de 1967 en la Sala del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella; *El campo*, escrita en 1967 y estrenada el 11 de octubre de 1968 en el teatro SHA.

Benjamin escribe su obra en un momento crucial para el devenir de la humanidad, mientras la civilización se halla de pie junto al abismo: cuando el proyecto de la modernidad revela su fracaso, el fascismo representa la amenaza de la destrucción total y los hombres -separados física y simbólicamente de todo origen- han perdido sus fundamentos y viven en un permanente exilio, padeciendo el hiato inextinguible que se interpone entre ellos y las cosas. No es sino a partir de la

¹ Julio Cortázar, *Prosa del observatorio*, Buenos Aires, Lumen / Ediciones de la Flor, 1972.

² Como sabemos, la neovanguardia teatral concretó su primera fase en Argentina entre 1960 y 1976, y el absurdo gambariano se estableció como poética paradigmática. Cf.: Osvaldo Pellettieri, "La neovanguardia", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Vol. IV. Buenos Aires, Galerna, 2003; 306-327.



inestabilidad de su presente que le es posible a Benjamin volver la mirada hacia el pasado, sobre el cual habrá de orientar la mayor parte de su producción crítica. Los objetos del siglo XIX aparecen como imágenes dialécticas que iluminan tanto el sueño del pasado como el potencial mesiánico que se agazapa en el ahora. Es en la lógica del pasado que Benjamin advierte la posibilidad de arrojar luz sobre la oscuridad presente, de explicar lo inexplicable, de reconocer las marcas de la barbarie.

Así, la historia no ha de ser narrada, sino descompuesta en imágenes. Imágenes que albergan lo arcaico y lo nuevo a la vez, que iluminan la contradicción y revelan la falsedad del continuum de la historia. En ellas, el pasado se actualiza. Ellas posibilitan la producción de una verdad propia para cada época que las reanime. Benjamin, desde un mundo moderno en crisis, toma los materiales desechados del siglo XIX y observa su productividad iluminadora para el presente, en tanto la técnica vehiculiza la posibilidad de realización de su sueño. El mundo y sus potencialidades se iluminan en las imágenes dialécticas a través de la experiencia de un shock, emblemático en la obra de Baudelaire: "Baudelaire señaló el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del shock."³

Como señala Susan Buck-Morss⁴, "en el *Passagen-Werk* [Benjamin] explica la posición clave de Baudelaire como el escritor que dio voz a la *nueva* naturaleza muda del industrialismo urbano". En la obra de Baudelaire no se describe París, no se representan sus pasajes, ni la multitud emerge como sujeto vertebral; sin embargo, en ella "se inscribe la decadencia del aura"⁵, que en Benjamin aparece ligada a la posibilidad de la reproducción técnica. El progreso es definido como "tempestad"⁶, viento huracanado que arrastra violentamente al Ángel de la Historia hacia el futuro, en perpetuo avance, intentando impedir que éste mantenga la vista atrás.⁷ La mirada del Ángel no puede sino ser alegórica: de cara a un mundo en ruinas, signado por la repetición al infinito de la catástrofe, por la destrucción periódicamente renovada, recompone los fragmentos del pasado.⁸

³ Walter Benjamin, [1980] *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus. 1999: 170

⁴ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, Visor, 1995; 199-200.

⁵ Walter Benjamin, ob. cit., 1999: 163-164.

⁶ Walter Benjamin, *Angelus Novus*, "Tesis de filosofía de la historia", Barcelona, Edhasa, 1971: 82.

⁷ "Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en asecuciones de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia." (Benjamin, ob. cit. 1999: 161)

⁸ "Su cara [la del Ángel de la Historia] está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado." (Benjamin, ob. cit., 1971: 82)



La París moderna que transitó Baudelaire es necesariamente alegórica, puesto que la fragmentación del mundo y la pérdida de significado son el corolario obligado de la mercantilización. Buck-Morss señala, siguiendo a Benjamin, que “en el siglo XIX la degradación de la ‘nueva’ naturaleza tiene su origen en el mismo proceso de producción”: [...] Las mercancías se relacionan con su valor en el mercado tan arbitrariamente como las cosas se relacionan con su significado en la emblemática barroca.”⁹ Al extinguirse el valor de uso, el objeto pierde su sentido y sólo puede ser referido alegóricamente. La relación entre el valor de cambio y el sentido del objeto es tan arbitraria y variable como aquella que los melancólicos barrocos encontraban entre el objeto y su significación.¹⁰

Ahora bien, en tanto intentamos ahondar en la potencialidad alegórica de las obras gambarianas y, puesto que de acuerdo con los postulados de Benjamin, hay épocas que favorecen este tipo de representaciones, deberíamos primeramente establecer los rasgos de la década del 60 que brindan tal posibilidad y, luego, analizar los textos dramáticos a fin de confirmar la concreción de la mirada alegórica.

Benjamin se cuestiona porqué la extrañación provocada por lo nuevo posibilita la alegoría en Baudelaire, de la misma manera que las imágenes antiguas lo hicieron en el Barroco. Buck-Morss sintetiza la pregunta: “¿Qué hay en la experiencia absolutamente nueva de la modernidad que hace que sus objetos se asemejen a la forma alegórica bajo la cual las figuras paganas sobrevivieron en el Barroco, vaciados de su significado original hasta el punto de transformarse en signos alegóricos, en este caso de los propios melancólicos recuerdos del poeta?”¹¹

Como hemos visto, a mediados del siglo XIX la posibilidad de la alegoría está dada por la mercantilización, mientras que “en la alegoría barroca la degradación de la naturaleza tiene origen en la confrontación de la Cristiandad con la antigüedad pagana”¹².

Ahora bien, nos permitimos agregar a la pregunta: ¿Y, qué hay en el modo de experimentar los 60 que hace que los objetos también reclamen significaciones alegóricas?

El estallido que se da en la primera mitad de la década, que invade todos los órdenes y conmociona a todos los actores sociales, opera inevitables modificaciones en la relación sujeto-objeto, vehiculizadas por la rápida modernización, por el clímax que

⁹ Susan Buck-Morss, ob.cit., 1995; 202.

¹⁰ En cuanto a la diferencia entre la alegoría en Baudelaire y en el Barroco, y particularmente, la alegoría en Baudelaire, ver Buck-Morss, ob. cit. 1995: 205-226.

¹¹ Susan Buck-Morss, ob.cit., 1995; 202.

¹² Susan Buck-Morss, ob.cit., 1995; 204.



alcanza la cultura de masas y por la institucionalización del hombre como consumidor. En la Argentina, las políticas desarrollistas de estos años favorecen la movilidad social, y esto colabora en una potencialización de la velocidad imprimida al desarrollo cultural.

En esta época, los acontecimientos no se presentan ni se programan, estallan. Susana Cella¹³ lo define en términos de *irrupción*. Esta noción es portadora de un dinamismo que "está referido a un período de aceleración histórica en el cual se producen innovaciones en todos los órdenes, desde las formas de sociabilidad, la vida cotidiana, la moral, las costumbres, instituciones, formas artísticas, prácticas políticas, imágenes y medios de expresión y comunicación hasta el sentido de la vida y las relaciones de poder; irrupción connota entonces el impulso y contundencia típicos de estas expresiones cuestionadoras, críticas"¹⁴. *Irrupción*, entonces, implica reconocimiento y ruptura con la tradición, cuestionamiento y posicionamiento crítico frente a lo dado. *Irrupción* implica transformación, renovación y revalorización. Y éste es el espíritu cubrió todas las esferas sociales durante los 60.

No es de extrañar que un estado de cosas como éste propicie una embriaguez kinestésica, una alteración de los sentidos, en la que –a la manera de Benjamin– la cultura sea percibida como un palimpsesto, como huellas superpuestas unas sobre otras, como un rompecabezas "cuyo modelo ha desaparecido"¹⁵, y del que algunas piezas han sido escamoteadas. Para Benjamin, la tarea del historiador (y del artista, agregamos) es la del detective: buscar los rastros borrados por los criminales para alumbrar el sentido disimulado.

Benjamin trabaja tal como sostiene en su teoría que deben hacerlo el crítico, el lector, el traductor, el historiador, el artista. Ellos tienen como tarea la del flaneur: detener el flujo continuo y codificado de significantes ya asociados a significados, percibir el detalle oculto en los objetos del pasado para recrearlos, y recrear en ellos la totalidad de la cultura. El detalle no reorganiza el mapa que el capitalismo ha fragmentado, sino que produce una nueva constelación, donde se advierte la marca del sujeto, que otorga, con su mirada, con su escucha, con su búsqueda paciente, una nueva identidad al conjunto. La constelación supone la re colocación de los materiales según la perspectiva del aquí y ahora del observador: es una técnica de análisis que produce nuevos objetos críticos, pero ante todo es un modo de mirar, o mejor, un dislocamiento de la percepción. Y, la distorsión de los sentidos que se da en el arte neovanguardista, expresada en la experimentación y en la búsqueda de formas

¹³ Susana Cella, "La irrupción de la crítica", en Noé Jitrik- Susana Cella (dir.). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1999; 7-16.

¹⁴ Susana Cella, ob. cit., 1999; 7.

¹⁵ Beatriz Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000; 22



alternativas, posibilita una nueva flaneríe, que –como cuenta con las experiencias de las vanguardias históricas de malla de contención¹⁶- se atreve a más, y con frecuencia reorganiza el mundo a partir de detalles configuradores de constelaciones nuevas.

Ahora bien, la revalorización de la obra de Benjamin en los 60 tiene asiento en la posibilidad de advertir la agonía del proyecto de la modernidad. La razón, ese “invento moderno”, parece ser lo que produjo tanto la muerte de Dios y su reemplazo por una subjetividad libre, no determinada por instancias exteriores, como la barbarie que aparece al final del trayecto con la Segunda Guerra. Con ella parecen destruirse el sueño de la razón y la humanidad misma como atributo de los hombres.

Nos hallamos frente a la conciencia de la exasperante paradoja que define Berman en sus tan transitadas líneas: “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegrías, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos.”¹⁷ La modernidad constituye un mundo en el que “todo está preñado de su contrario”¹⁸ y, los años que siguen a la superación de la primera mitad del siglo XX, están signados por la ineluctable toma de conciencia del fin de una era. El hombre sabe que la razón –que debía liberarlo- ahora se ubica por sobre él sometiéndolo a sus leyes, que el Estado –que debía estar a su servicio- se ha convertido en una “maquinaria anónima” que actúa sobre los sujetos. Es, entonces, en la lectura a contrapelo de la historia, en la recuperación de los productos desechados por la cultura y en la mirada alegórica donde reside el sustrato político de la (neo) vanguardia. Nuevamente se aparece ante nuestros ojos la metáfora del detective: el escenario del crimen no es sino la ciudad, y el artista, quien la recorre descubriendo marcas, huellas, que son pruebas del delito. Así, en el hecho mismo del hallazgo de indicios, al que se sumará su resignificación productiva, se asienta su carácter develador. En esto reside, asegura Benjamin, la significación política oculta del surrealismo.¹⁹

¹⁶ En la definición que Benjamin da del surrealismo se condensan elementos vertebradores de su pensamiento: “nuevo arte alegórico de la flaneríe”. Así, el surrealista vagabundea por las ciudades modernas desde sus márgenes otorgando nuevos sentidos a los residuos de la emergente sociedad de consumo. Su mirada alegórica transforma las mercancías en imágenes dialécticas. “El surrealismo es la divisa del arte en la época de su reproductibilidad técnica.” (Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires, Manantial, 1998; 93) Asimismo, Ibarlucía afirma que, aunque hacia 1924 y, a partir de la lectura de *Historia y conciencia de clase* de Georg Lukács y de la influencia de Ascia Laci (revolucionaria letona, colaboradora de Erwin Piscator y amiga de Bertold Brecht), Benjamin comienza a identificarse con la praxis marxista, “el giro copernicano en su pensamiento está dado por el impacto del surrealismo, nuevo arte alegórico cuyas imágenes dialécticas sustituyen las imágenes metafísicas del *Trauerspiel*, emergiendo en medio del paisaje de la ciudad moderna”. (Ibarlucía, ob. cit. 1998; 78)

¹⁷ Marshall Berman *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires, Siglo XXI. 1989: 1.

¹⁸ Marshall Berman, ob. cit. 1989: 8.

¹⁹ Cf. Ricardo Ibarlucía, ob. cit. 1998; 93.



“La treta que domina este mundo de cosas (es más honesto hablar aquí de treta que de método) consiste en permutar la mirada histórica sobre lo que ya ha sido por la política”²⁰, y esto se consigue en la transformación de las imágenes históricas en dialécticas a partir de su montaje. Es tarea del historiador descubrir el potencial de conocimiento que en él se deposita. Y, como el mismo Benjamin refiere en su lectura del *Ángelus Novus*, la función de la alegoría no es sino la de “despertar al hombre del sueño del mito de la Historia, del dulce engaño del sistema capitalista como mecanismo capaz de dar un sentido a las cosas”²¹.

El “pesimismo nihilista” que Pellettieri²² observa en los textos absurdistas de Gambaro se corresponde con la conciencia del mundo vacío y del descenso del hombre al estado criatural a los que alude Benjamin en su trabajo sobre el *Trauerspiel*.

Tanto el espíritu cómico de estas piezas como el carácter jocoso con que fueron recepcionadas en sus estrenos, operan como velo que recubre el vacío. En el realce de la incongruencia que provoca la (son)risa se esconde su contrario: el sentimiento luctuoso. Con un acervo nihilista, el teatro del absurdo es la expresión de la pérdida de fundamentos del mundo; del vacío; en última instancia, de la muerte de Dios:

Al expresar el sentimiento trágico por la pérdida de las certidumbres fundamentales, el Teatro del Absurdo, por extraña paradoja, es también síntoma de lo que probablemente se aproxima más a una búsqueda genuinamente religiosa de nuestro tiempo: un esfuerzo, aunque tímido, por cantar, reír, llorar y gruñir, sino para alabar a Dios (cuyo nombre, según Adamov, ha sido degradado por el uso hasta perder totalmente el significado) por lo menos para buscar una dimensión de lo inefable; un esfuerzo para hacer consciente al hombre de las realidades fundamentales de su condición, inculcarle de nuevo el perdido sentimiento de asombro cósmico y la primitiva angustia, zarandearle de una existencia trivializada, mecánica, complaciente y falta de la dignidad, resultante de la conciencia de la realidad.²³

El sentimiento luctuoso se ha profundizado a partir de la masificación del hombre, con la automatización de la vida cotidiana y la progresiva alienación del sujeto.

En este marco, el teatro del absurdo “presenta el cuadro de un mundo en desintegración que ha perdido su principio unificador, su significado, su propósito, un

²⁰ Walter Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 1998; 49.

²¹ Óscar Cornago Bernal, 2005. “Alegorías de la modernidad: las ruinas de la historia a finales del siglo XX”, en *Metamorfosis de la alegoría de la Edad Media al siglo XX*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Verveur, 2005: 229-241. La cita corresponde a p. 231.

²² Osvaldo Pellettieri, “Concepción de la obra dramática”, en Osvaldo Pellettieri (dir.) ob. cit. 2003; 347-361; la cita corresponde a 358.

²³ Martin Esslin, *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, Esslin, 1966; 302.



universo absurdo”²⁴ y lo hace a través del humor. Un humor ácido, irónico, que no pretende desencadenar sentidos sociales, pero que los porta. “Lo cómico (mejor dicho, la pura broma) es la necesaria cara oculta del luto que de vez en cuando se hace notar igual que el forro de un vestido en el borde o en el revés.”²⁵ En el teatro del absurdo luto y juego se funden. Se subraya el momento lúdico, y esto permite advertir el trasfondo melancólico. La melancolía no es sino el sentimiento que surge del duelo no realizado, de la pérdida no asumida. Así, el humor y el juego son máscaras de la melancolía. Y la alegoría, máscara del luto. Éste “es una disposición anímica en la que el sentimiento reanima, aplicándole una máscara, el mundo desalojado, a fin de alcanzar una enigmática satisfacción al contemplarlo”.²⁶

Los exasperados 60, donde desembocan la posguerra y su caudal de repercusiones en todo(s) el(los) mundo(s), son el resultado obligado de la bomba atómica y de sus consecuencias. Y la alegoría parece ser la única manera posible de mirar Auschwitz.

En estos textos de Griselda Gambaro, la historia parece revelarse como un devenir ineludible. La pinteriana referencialidad de la extraescena y la inclusión de un personaje testigo en cada una de estas piezas alejan la posibilidad de pensar el absurdo gambariano como evasión, huida del curso de los acontecimientos. En este sentido, Diana Taylor señala:

En este período Gambaro no examina el origen de la ruina. Este hecho es sintomático de toda experiencia inicial de crisis, ya que una de las respuestas inmediatas a la crisis supone la negación de su existencia o significado real y, por consiguiente, el desplazamiento de la responsabilidad.²⁷

Si la autora no hubiera ahondado en explicaciones con pretensiones de tipo sociológico, sus palabras nos habrían provisto reflexiones de un carácter algo más elevado. Suprimámoslas y quedémonos con el diagnóstico, que resuena benjaminiano: “En este período Gambaro no examina el origen de la ruina. Este hecho es sintomático de toda experiencia inicial de crisis [...]”

Los momentos de crisis señalan la emergencia de sentidos alternativos. Para Benjamin, la filosofía de la historia se entiende no ya como una continuidad, en la que

²⁴ Martin Esslin, ob. cit. 1966; 311.

²⁵ Walter Benjamin, [1928] *El origen del drama barroco Alemán*. Madrid: Taurus. 1990; 116.

²⁶ Walter Benjamin, ob. cit. 1999: 131.

²⁷ Diana Taylor, “Paradigma de crisis: La obra dramática de Griselda Gambaro”, en Diana Taylor, (ed.) 1989. *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Canadá, Girol Books, 1989; 12-23: La cita corresponde a 12.



cada acontecimiento es causa de otro formando una masa coherente y ordenada según fines trascendentes, como un decurso ininterrumpido; sino como un discurso sucesivamente interrumpido, continuamente en suspenso. Y la mirada alegórica construye la Historia por encima de la linealidad temporal de su curso. Pero

el carácter espacial de la alegoría no excluye, sin embargo, una condición radicalmente temporal, pero este tiempo, el tiempo de la Historia, es ya un tiempo referido, que queda aprehendido y fijo en ese "después de" que inaugura el tiempo alegórico, tiempo de la escritura instalado ahora en un pretérito concluido. El manto helado de la alegoría petrifica la Historia, convirtiéndola en un escenario, suspendida en un tiempo detenido que gira sobre sí mismo. La Historia sólo deja aprehenderse como proceso fatal de decadencia, inevitable camino de destrucción, vocación de muerte y ruinas, sueño apocalíptico que descubriera Benjamin en el dibujo de Paul Klee.²⁸

La crisis es el motor de la historia, el momento en que se rompe el lazo natural entre el pasado vivido como legado y el presente como confirmación. Revelar la verdadera naturaleza, catastrófica, de esta relación implica la detención del tiempo uniforme, del continuum de la historia, en la que el presente no sería más que tránsito.

Así, el absurdo gambariano parece asumir la ruina, la catástrofe. Y esta asunción se revela en la productiva fusión de procedimientos teatralistas (como la postergación de la intriga y del diálogo, la negación del principio cooperativo de la comunicación, la falta de cohesión lingüística o la causalidad implícita) y la referencialidad no manifiesta.

Como describe Pellettieri Gambaro propone un horror cotidiano a la manera de Pinter. En este sentido, el ahondamiento en el eje habitación / afuera se revela nítidamente en las cuatro obras. El afuera mayormente se corresponde con la extraescena, la cual "[en tanto] continuación de la realidad social del espectador, crea una ilusoria sensación realista; de ella advienen los personajes y los devuelve de manera casi trivial. Pero a medida que avanza la situación escénica, el espectador advierte que en esa trivialidad se escondía para los protagonistas primero la amenaza y luego la hostilidad."²⁹

Veamos un ejemplo:

Lorenzo (levanta la vista del papel, se incorpora y se poya sobre la mesa. Pregunta, tranquilo): ¿Está cerca? ¿Escuchás? ¡Te

²⁸ Óscar Cornago, ob. cit. 2005; 231.

²⁹ Osvaldo Pellettieri, "Concepción de la obra dramática", ob. cit. 2003; 347-361; la cita corresponde a 352.



pregunto si está cerca! A ver si abro y me salta encima. No quiero sorpresas. ¿Está cerca? ¿Escuchás? (Atiende un momento, pero sólo se oyen los 'iabrí! iabrí!' desesperados de Ignacio y sus golpes contra la puerta. Lorenzo, despectivo) No, no escuchás nada. Tu miedo no te permite escuchar nada. (*Los siameses*, p. 113)³⁰

El caos proviene del afuera. Pero este caos no rompe con un orden establecido, tal como ocurre en el cuento fantástico, pues no ha habido tiempo para el establecimiento de orden alguno: en las cuatro obras el elemento extraño irrumpe ya en la primera página del texto dramático. El grito en *Las paredes* (p. 10), la voz "malhumorada e histérica que rezonga" (p. 62) de la Madre en *El desatino*, el desesperado Ignacio en *Los siameses* (p. 112), los extraños ruidos y gritos en *El campo* (p. 161-162), presagian un estado de cosas no natural. Son fragmentos no visibles que encierran sentidos múltiples.

Por otro lado, el pasado es actualizado en imágenes dialécticas que iluminan el presente. Así, el horror del nazismo se descompone en cada una de las imágenes de *El campo*. Ellas contienen al mismo tiempo el pasado no-representado y el presente no-narrado, pero son la condición de posibilidad de significaciones nuevas, propias de la época en la que se construyen:

Franco: [...] No crea que no me doy cuenta.
Martín (toma las hojas): ¿De qué?
Franco: Del uniforme. No gusto. Y es una manía inofensiva.
Martín (revisa las hojas): ¿Por qué no eligió otro?
Franco: ¿Otro? ¿Por qué? Son todos iguales. Pero éste tiene un pasado.
Martín (tranquilo, sin levantar la vista): De hijos de puta. (p. 169)

Se trata, benjaminianamente, de redimir a la humanidad apoderándose del pasado. El presente mira hacia atrás para buscar su verdadero origen. La dimensión utópica se coloca en el pasado, pues redimir el pasado es iluminar el presente: el pasado aparece como un sueño, el presente como una pesadilla, y en el centro está la constelación del despertar, el instante de iluminación, que esconde la eficacia ruptural del presente, y la dialéctica de la historia: una chance revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido al servicio del aquí y ahora.

³⁰ En adelante, todos los ejemplos de las obras de Griselda Gambaro serán referidos por el número de página solamente, el cual corresponde a Griselda Gambaro, Griselda. [1965-1968] *Teatro 4*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 1990.



La redención del pasado requiere leer la historia a contrapelo, reparando no en sus regularidades sino en los momentos de detención, aquellos momentos ínfimos en que la verdad aparece como un fulgor. Es la historia de los vencidos, y aplicada a la cultura es la estética del fragmento frente a la totalidad, de lo inacabado frente a lo concluido, del desecho, de la ruina como plataforma de un universo nuevo, emancipado. Y esto es lo que, de alguna manera, intenta llevar adelante el absurdo gambariano.

Es decir: una acción revolucionaria sobre los materiales del pasado, una manipulación. El sentido depende de la relación en que entran los materiales, y es posible modificarlo a través de una redistribución; la introducción de una lógica diversa quiebra la armonía del conjunto, lo destruye desde dentro. Es la experiencia del shock, contra la cual la sociedad moderna se ha prevenido, organizando mecanismos de defensa: el choque de elementos heterogéneos produce un sujeto fragmentado, imposible de articular; lo "otro" debe ser cercenado de la memoria, pues representa la inestabilidad del propio mundo, y por lo tanto el terror. "Que el shock quede apresado, atajado por la concepción, dará al incidente que lo provoca el carácter de *vivencia* en sentido estricto. Esterilizará dicho incidente para toda experiencia poética."³¹

Las experiencias artísticas rescatadas por Benjamin (Baudelaire, las vanguardias, pero también las tecnologías modernas, como el cine o la fotografía) son las que, a través del montaje como principio constructivo, colocan "la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico"³². Aquí aparece el potencial de conocimiento de lo estético, el potencial revolucionario del arte.

Del mismo modo, las experiencias de las neovanguardias participan de esta vivencia del shock producido en el punto más álgido de la industrialización cultural y de la cultura de masas, cuyas formas –en ocasiones codificadas como "contracultura" o "cultura juvenil"– no han dejado de ser la imagen que relampaguea en el momento de peligro.

Estas obras de Gambaro desmontan signos institucionalizados, trabajan a partir del detalle configurador oculto en materiales desechados por el discurso dominante. Su mirada práctica, por supuesto, un dislocamiento de la percepción. Como el surrealismo, trabaja con lo kitsch: por ejemplo, en *El desatino*: la descripción de la habitación de Alfonso (p. 61); la descripción de Lily, su vestimenta y actitud (p. 80); la descripción del ambiente y los personajes al comenzar el Tercer Acto (p. 81); la entrada "teatral" de Lily (p. 93); las muñecas de Lily (p. 96); la ornamentación de la habitación de Luis

³¹ Walter Benjamin, ob. cit. 1999; 131.

³² Walter Benjamin, ob. cit. 1999; 132.



al comenzar la escena seis del Segundo Acto (p. 97); la actitud general adoptada por los vecinos en la misma escena.

La obra se construye a partir de la asociación de detalles. El montaje de elementos disímiles, su integración en una constelación, ilumina la verdad que los objetos, aislados, esconden: la convivencia de civilización y barbarie.

En este gesto, se enfrenta a las disciplinas burguesas, que construyen sistemas en los que los detalles se sacrifican a la armonía del conjunto. Según propone Benjamin, a estos sistemas se opone el trabajo del crítico, su composición personal del pasado, que desarticula, cambia de lugar, arranca los objetos del contexto que se les había asignado perentoriamente, les impone nuevas marcas. Y, no es sino ésta la empresa acometida por estas piezas: tomar los objetos a los que la cultura les ha asignado un lugar y un sentido, y desnaturalizarlos, incluirlos en nuevas relaciones que resignifican la totalidad:

Interior de una pieza amueblada con una pequeña mesa de pino, un banquito, tres sillas, un ropero destartado y dos camas de una plaza con los colchones a la vista, sin sábanas, aunque con los frazadas ordinarias a los pies. Sobre la mesa, una botella con agua y dos vasos. En un rincón, en el suelo, una pila altísima de diarios viejos. Una puerta que da a la calle. Alejada de esta puerta, pero también sobre la calle, una alta ventana cerrada, sin cortinas. Otra puerta, con una gastada cortina de lona, conduce a un patio interior.

Al levantarse el telón, la escena aparece vacía unos instantes. Se escuchan luego los pasos de alguien que viene corriendo atropelladamente. Entra Lorenzo y en seguida cierra la puerta con llave, como si alguien lo persiguiera. Con inmenso alivio, se apoya contra la pared y empieza a reír a carcajadas. Es evidente que acaba de escapar de un peligro y lo festeja, aunque la fatiga le corta la risa, la vuelve espasmódica. Poco a poco, cesa de reír. Una pausa. (*Los siameses*, p. 111)

Estas obras consiguen ver lo conocido de una manera totalmente nueva. Se permiten desplegar la capacidad de experimentar.

Por otro lado, la mirada que despliegan es fundamentalmente alegórica. Proponen una relación siempre renovada entre simbolizante y simbolizado.

La alegoría es ruina, fragmento perenne de una estructura antigua. "Expresa en sí misma la experiencia de lo sufriente, de lo oprimido, de lo irreconciliado y de lo malogrado, la experiencia de lo negativo."³³

³³ Ricardo Ibarlucía, ob. cit. 1998; 67.



La alegoría expone la historia, que no es sino la historia de los sufrimientos de la humanidad, historia de la opresión, en donde la relación decadencia- significación es directamente proporcional: "A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis* y la significación."³⁴

En *Los siameses* el cadáver de Ignacio es la confirmación de la dominación por parte del poder represor. Ignacio-cadáver es doblemente significativo: víctima de la degradación privada por parte de Lorenzo y del estado de cosas de orden público, representa la multiplicación de la caída. Y, la coincidencia abusiva³⁵ que recae sistemáticamente sobre él subraya el patetismo, al tiempo que explicita la inevitabilidad de la fortuna.

Ignacio-cadáver es símbolo y alegoría a la vez. El concepto mismo de abuso de poder está contenido en él como símbolo, y en esto "el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención"³⁶. A partir del reconocimiento de los lugares de víctima y victimario, los posibles *modus operandi* de este último o la arbitrariedad de sus movimientos, es posible leer la metonimia y entrever la posibilidad de una salida. Pero, simultáneamente, la totalidad perdida es meramente aludida de manera negativa y fragmentaria desde la cadaveridad de Ignacio. Su degradación remite alegóricamente al fracaso de la humanidad.

Por otro lado, sólo mutilado el cuerpo puede entrar en el reino de la alegoría. El cuerpo alegórico es fragmento de cuerpo; es y no es cuerpo. El personaje ha descendido al estado criatural, y desde allí, desde la pérdida de sí mismo en la mutilación, significa. El cuerpo es al no ser; el sentido le es dado al cuerpo que ha dejado de ser tal. La totalidad se carga de sentido al confirmarse fragmento.

La pérdida del pie en Alfonso (*El desatino*), inexplicada, es el eje en torno al cual los personajes se configuran y es, finalmente, lo que lo lleva a la muerte. El contenido político de esta imagen radica en su alegoría de la opresión. La figura se completa con el no-reconocimiento de la Madre de que Alfonso ha muerto, víctima del haber sido librado el artefacto de hierro que ocultaba su pie. "En el terreno de la intuición alegórica -dirá Benjamin³⁷ - la imagen es fragmento, ruina".

Pero, el cuerpo de Alfonso no es un cuerpo mutilado, es un cuerpo cuya escisión es sólo aparente. "La falsa apariencia de la totalidad se extingue", dice Benjamin³⁸. Sin

³⁴ Walter Benjamin, ob. cit. 1990; 159.

³⁵ Nos permitimos traspasar este concepto desde el melodrama (donde la coincidencia abusiva recae sobre la pareja imposible) por considerar sumamente clara su connotación.

³⁶ Walter Benjamin, ob. cit., 1990; 159.

³⁷ Walter Benjamin, ob. cit. 1990; 169.

³⁸ Walter Benjamin, ob. cit., 1990; 169.



embargo, en el cuerpo de Alfonso este topos se invierte: la falsedad reside en la mutilación. El aparato de hierro es la máscara de fragmentariedad que constituye la ruina. Totalidad que es fragmentada y no lo es al mismo tiempo. Así, la liberación del hierro es la extinción de una falsa pérdida.

La muerte final de Alfonso reafirma la caída. A diferencia del héroe trágico, el personaje del absurdo no encuentra la redención en la muerte.³⁹ La aniquilación o la amenaza de muerte con que se cierran estas cuatro piezas, lejos de significar la salvación del personaje, subrayan el sinsentido de la vida.

Por otro lado, la Madre de Alfonso, bajo el signo de la embriaguez que la confina, también, al espacio de lo criatural, es y no es ella totalmente:

Madre (se acerca a Alfonso, está francamente borracha): Quiero darte un besito. (Lo besa. Sin querer lo empuja y Alfonso cae de bruces sobre la cama. Sin darse cuenta cabal de lo sucedido, lo incorpora nuevamente y lo acomoda. Dice, sin convicción) ¡Pobre hijo mío!... (Pícara) Me parece que Lily no va a aparecer más... Me parece que no, chicos. (p. 105)

La Madre, inversión del ideograma de la madre tradicional de los géneros populares, simboliza la ruptura con los sentidos asignados a ciertas tipologías sociales. Por otra parte, su manifiesto estado de decadencia, en el límite de lo kitsch, junto a su carácter de victimario no reconocido por Alfonso, es alegoría -una vez más- del espacio de poder.

Este esquema se reitera en todas las piezas absurdistas de la autora, en donde el personaje victimizado deposita su confianza en ciertos personajes de acuerdo con un patrón social. Ellos son un constante obstáculo para la consecución de sus fines, pero él es incapaz de advertirlo. Como afirma Pellettieri:

[Gambaro] invertía los roles: el victimario era parodiado, concretaba la contrapartida del rol de la madre, el hermano, el amigo, cristalizado en el imaginario social. Finalmente, transgredía estos roles, tomaba una distancia irónica, crítica, con relación a los protagonistas. El personaje victimario era mostrado como absolutamente dual, ambiguo, desdoblado.⁴⁰

Benjamin alude a la ambigüedad como "señal inconfundible de lo demoníaco"⁴¹. Esta inversión no reconocida por el personaje víctima, que insiste en conseguir ayuda

³⁹ Con respecto al sacrificio y la muerte, ver Benjamin, ob. cit. 1990; 95-96.

⁴⁰ Osvaldo Pellettieri, "Concepción de ...", ob. cit.; la cita corresponde a 359.

⁴¹ Walter Benjamin, ob. cit., 1990; 98.



por parte de quienes son sus oponentes, constituye el eje de la inquietud generada en el espectador, que goza porque participa de las reglas del género, pero a la vez sufre porque conoce la lógica del orden natural de los acontecimientos. Una nueva tensión, un nuevo encuentro de opuestos, que no persiguen disolver el conflicto, sino establecer benjaminianamente un campo dinámico de fuerzas.

El teatro absurdista de Gambaro parece, entonces, dar sobradas muestras de que no teme a las subversiones, lo cual implica pensar en el (más o menos oblicuo) reconocimiento de un pasado (ya sea estético, histórico o filosófico) y en la (más o menos escéptica) posibilidad de alternativas futuras (ya sean estéticas, históricas o filosóficas).

En este sentido, Sarlo afirma que Benjamin

es subversivo [...] por la idea de la existencia, secreta y esquiva, de un contenido de verdad que produce un saber y está tendido hacia una dimensión práctica. El arte, como escenario privilegiado de este saber, lleva las marcas del pasado, de la explotación y el dolor; y anuncia el futuro. Pero no hay síntesis sino conflicto: la forma de su verdad es la contradicción.⁴²

Para Benjamin, la verdad emana de los materiales mismos: los materiales simbólicos, lingüísticos, iconográficos, tienen una densidad, una carga histórica, que el sujeto debe recuperar a través de un trabajo imaginativo. La categoría de experiencia es mediadora en esta dialéctica entre el mundo desaparecido y el presente revolucionario: hacer hablar a los objetos, que cuenten su historia, traducirlos, convertirlos en alegoría para destruir los cimientos del edificio de significación construido por los opresores y resignificar el mundo, porque la cultura no se construye sino a partir de las ruinas, de la pobreza, de los desechos.

Se trata, entonces, un uso productivo de materiales descartados por el patrimonio cultural, que se actualizan en el presente, interpretados teológicamente, y no filológicamente.

La narración –en términos de Benjamin–, el teatro –en los nuestros– es una forma de actuar sobre los materiales: donde hay narración hay experiencia, no sólo alineación, y donde hay experiencia hay cambio: la narración está “al servicio de la modificación de la realidad y no de su descripción”⁴³.

⁴² Beatriz Sarlo, ob. cit., 2000; 39.

⁴³ Walter Benjamin, [1973] *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta. 1994;170.



La verdad, el derrumbe de la representación del pasado de los vencedores, sólo se alcanza poéticamente, desde la imaginación. Y, la poesía, entonces, (aunque ella misma lo ignore o no quiera reconocerlo) se pone al servicio de la revolución.