

# Poder, sumisión y rebeldía en los relatos de Griselda Gambaro

GRACIA MORALES ORTIZ  
*Universidad de Granada (España)*

## EL CUENTO EN LA TRAYECTORIA DE GRISELDA GAMBARO

Como sabemos, el nombre de Griselda Gambaro ha alcanzado repercusión internacional en el campo de la literatura sobre todo gracias a su imprescindible aportación a la dramaturgia contemporánea. Ahora bien, su obra narrativa es también amplia, diversa, ha sido varias veces premiada y traducida; a pesar de ello, ha concitado una atención bastante limitada por parte de la crítica. La propia Gambaro se ha quejado alguna vez de esta falta de visibilidad de sus novelas a favor de sus obras dramáticas: “pareciera que no hay espacio para una persona que escribe teatro y narrativa. El teatro se ha comido mi literatura y esto es algo que hace tiempo que yo lamento” (André 118). Ella ha manifestado en numerosas ocasiones su amor por el género narrativo, que nunca ha dejado de alternar con el teatro y de trabajar con rigor y constancia (Durañona 408).

Si bien es cierto que algunas de sus novelas han ido siendo cada vez más estudiadas,<sup>1</sup> el ámbito que permanece prácticamente inexplorado para la investigación literaria es el de sus cuentos. Son escasísimos los artículos que se han dedicado a analizar sus incursiones en dicho género, aun cuando se trata de una fórmula que Gambaro lleva practicando desde sus comienzos como escritora.

En 1963 publica su libro *Madrigal en ciudad*, en el que se incluyen tres novelas cortas (“La infancia feliz de Petra”, “El nacimiento postergado” y “Madrigal en ciudad”) y dos años más tarde da a conocer *El desatino*, donde encontramos varios textos ya afines, por su brevedad y estructura, a la fórmula que inaugurara Poe. Además de las *nouvelles* “El desatino” y “Las paredes” (que darían lugar a sendas obras de teatro posteriormente), allí se insertan ya cuatro cuentos: “Los hombres”, “Un final para Adán y Eva”, “Relato donde toda la gente muere” y “Sumisión”. Tendremos que esperar hasta 1998 para que aparezca una nueva recopilación, más ambiciosa y compleja: *Lo mejor que se tiene*, en Norma Ediciones. En las tres ocasiones, el título del libro coincide con el de uno de los relatos que lo conforman, como de hecho acostumbraban a hacer otros imprescindibles forjadores de este género en Hispanoamérica (como Borges, Cortázar o Julio Ramón Ribeyro). Finalmente,

1. Para conocer algunos de los trabajos dedicados a su obra narrativa, aconsejamos consultar la revisión bibliográfica que incluye este libro.

la editorial Alfaguara publica (en versión en papel y en digital) sus *Relatos reunidos* en 2016, en una colección muy prestigiosa, y allí se encuentran los veintidós que integraban el libro *Lo mejor que se tiene*, los cuatro antes citados de *El desatino* y varios que permanecían inéditos, hasta completar los cuarenta textos que nos ofrece esta compilación.

Con la publicación de *Lo mejor que se tiene* y, especialmente, con sus más recientes *Relatos reunidos*, Gambaro se gana un hueco dentro de la tradición de cuentistas rioplatenses, tan amplia como excelsa. No obstante, como ya se dijo anteriormente, estas publicaciones en editoriales de prestigio no han conseguido despertar la suficiente atención de la crítica. Sospecho que las razones, en este caso, no radican tanto en que su obra dramática haya fagocitado sus incursiones en otros formatos, como en el hecho de que buena parte de la academia siga entendiendo este género como una textualidad menor, infravalorada siempre con respecto a la novela. En este sentido, se da una reivindicación constante por parte de los escritores de cuentos, como evidencia, por ejemplo, el manifiesto introductorio que firmaron algunos de los autores antologados por Andrés Neuman en el libro *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*. Allí veintitrés de ellos apuntaban:

Como amantes del género breve, nos complacería [...] que existiese una crítica especializada –como la hay en los demás géneros–, para que el cuento deje por fin de ser considerado como labor literaria de segundo orden. Igual que la orfebrería no es el primer paso de la arquitectura, un libro de relatos no tiene por qué ser una promesa de otro libro mayor, ni la antesala de un género distinto, ni un ejercicio propio de narradores en ciernes. El cuento es un logro presente, una disciplina específica que exige a sus artesanos una intensa dedicación y un largo aprendizaje. (VV.AA. 8)

Intensidad, sutileza, eficacia y precisión son valores que se encuentran presentes en los relatos que nos ofrece Gambaro, donde vemos, efectivamente, a una autora que domina la expresión narrativa, que sabe qué tipo de narrador y de enfoque elegir en cada caso para provocar el efecto deseado en el lector. En contra de lo que podría pensarse, conociendo su trayectoria como dramaturga, sus cuentos apenas incluyen recursos propiamente teatrales, como podrían ser los diálogos o la descripción de espacios: los hay si son necesarios, pero se evidencia que a Gambaro le interesa llegar a otros terrenos a los que es difícil acceder mediante la fórmula dramática. Ella misma es consciente de esta variedad de posibilidades y de cómo es necesario adaptarse y aprovechar unas u otras.

Por ejemplo, en su entrevista con Reina Roffé afirma:

El teatro tiene una doble vertiente: debe ser válido como literatura dramática y, a la vez, como hipótesis teatral. Lo que se escribe, además, debe estar pensado para un escenario. El escenario impone reglas bastante rigurosas. Por ejemplo, conocer los tiempos, porque una representación teatral tiene un tiempo determinado y un espacio preciso. El texto va a tener cuerpos y voces, un lenguaje fónico y mímico. [...] El espacio de la narrativa es otro, mucho menos acotado. El tiempo, en la novela o en el cuento, puede prolongarse, y esto permite reflexionar más. El autor puede meterse en los personajes mediante la famosa voz del narrador omnisciente o bien explorar diversas posibilidades. (111-112)

También en su conversación con Picón Garfield incide en la idea de que la narrativa le permite un tipo de introspección que no conjuga bien con la acción dramática (1985, 60).

Para sacar provecho a esa oportunidad de entrar en el mundo interno del personaje, ella apunta en la cita anterior al uso del narrador omnisciente. Ahora bien, aunque este sea el recurso que utiliza en sus novelas, en los cuentos he podido comprobar que el tipo de figura que más tiende a escoger es la del narrador focalizado sobre un personaje protagonista. En esta fórmula encaja un número muy alto de las narraciones breves gambarianas y es que, ciertamente, la condensación que requiere la forma del cuento casa perfectamente con el uso de este mecanismo que, como diría Cortázar, actúa como una primera persona disfrazada (Cortázar 44). Este tipo de focalización sobre un único personaje (que no genera omnisciencia, sino "aliquidciencia" (Morales Ortiz)), provoca que el mundo narrado siga dependiendo de cierta experiencia privada y limitada. No se nos ofrece, entonces, una verdad infalible, sino que se nos proponen apreciaciones subjetivas y parciales de la realidad retratada. Esto mismo sucede con los textos en primera persona u homodiegéticos, que es la segunda fórmula más utilizada por Gambaro en sus relatos. Ambas posibilidades coinciden en una mirada que podríamos considerar cerrada sobre el propio cuento, independiente de una voluntad radicalmente externa.<sup>2</sup> Como aconsejara Julio Cortázar, se mantiene así la "autarquía" de la ficción creada.

El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. Aunque parezca paradójico, la narración en primera constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa. Incluso cuando se habla de terceros, quien lo hace es parte de la acción, está en la burbuja y no en la pipa. (Cortázar 45)

Si enfocamos ahora nuestra atención en las historias que nos presenta la cuentística de Gambaro, podemos observar cómo sus ejes temáticos coinciden con los que aborda en su teatro. Encontramos aquí, aunque expuesta con otros matices, la problemática del abuso del poder que ella misma considera que es un ámbito sobre el que siempre regresa, por razones en las que impera tanto la preocupación ética como la obsesión personal (Ferrero 168).

Son muchos los trabajos sobre su teatro en los que se aborda, desde distintos puntos de vista, esta cuestión,<sup>3</sup> que en un escenario además se vuelve experiencia física, corpórea, según se ha apuntado ya, lo cual enlaza con otras nociones habitualmente asociadas a su obra como las de crueldad, violencia, etc.. A modo de resumen de las ramificaciones que este motor genera en sus obras, apunta Susana Tarantuviez:

2. Para profundizar más en este tipo de narrador y su incidencia en los cuentos de Julio Cortázar, se puede consultar mi trabajo "La presencia de narradores "aliquidcientes" en la cuentística de Julio Cortázar: una apuesta en contra de la omnisciencia" (recogido en la bibliografía).

3. Entre otros, Carballido, Cypess, Giella, Martínez de Olcoz, Méndez-Faith, Mundani, Picón Garfield 1980, Roster, Tarantuviez o Trastoy (referencias completas en la bibliografía).

La cuestión del poder, más específicamente el abuso del poder, es el núcleo semántico del que derivan los otros temas mencionados por la autora, ya que ésta es la situación de base para que se establezca la relación víctima/victimario y para que se produzca el miedo, suscitado a partir del escarnio, la humillación y la violencia a los que es sometida la víctima.

Es desde esa situación de victimización que surge el planteo sobre la libertad, o sobre su ausencia, y sobre la responsabilidad que le cabe en ella a la víctima. [...] Precisamente, entre los temas que se derivan de la cuestión del poder, la condena a la pasividad de las víctimas se destaca como eje axiológico de la producción gambariana. (Tarantuviez 113)

En su narrativa breve, vuelven a aparecer retratados y cuestionados sistemas autoritarios más o menos alegóricos, así como entornos sociales y familiares en los que se produce el dominio y la humillación de unos personajes sobre otros. Según apunta Quereilhac, la reacción de los más débiles, que puede ser de sumisión o estar alentada por una “pulsión de libertad”, es uno de los elementos que hacen avanzar estos relatos:

Uno de esos nudos temáticos comunes –casi una de las aventuras que narra la literatura de Gambaro– es la pulsión de libertad del individuo frente a las mallas de la norma, de la ley o de la costumbre. El insólito gesto de auto-sustracción del sujeto de su escenario cotidiano, de su rutina o de sus vínculos familiares (a veces tribales en algunos cuentos de *Lo mejor que se tiene*) constituye, muchas veces, el motivo central de la narración, el acontecimiento épico singular –acotado a un mínimo gesto personal– que rompe con lo instituido y que preserva al personaje excepcional de la vacua costumbre. No se trata de revoluciones colectivas, ni siquiera de un cambio exterior: los relatos de Gambaro buscan recrear esa huida hacia la liberación singular, que no en pocas ocasiones se fusiona con la muerte misma. El reverso de esta aventura son, justamente, aquellos relatos que narran la ausencia de rebeldía frente a la norma que homogeneiza los cuerpos y que triunfa al hacerlos internalizar los mandatos. (Quereilhac 12)

## PODER, SUMISIÓN Y REBELDÍA EN RELATOS REUNIDOS

A partir de este marco someramente dibujado, nos proponemos ahora llevar a cabo un análisis más minucioso de un aspecto específico de la temática antes perfilada: veremos cómo se aborda en sus cuentos esa entidad, concreta o abstracta, que detenta el poder y las reacciones de rebeldía o sumisión que despierta en sus víctimas. Y para ello usaremos una selección bastante amplia de sus *Relatos reunidos*, tratando de aportar una posible categorización de estas figuras autoritarias.

### *La abstracción del poder*

Vamos a empezar fijándonos en aquellas narraciones en la que la represión es ejercida desde una entidad abstracta, inexplicada, que afecta a un único personaje o a un grupo. Son numerosos los casos en los que los protagonistas se hayan

irremediabilmente sometidos a un mandato, proveniente de una anomalía interna o una imposición exterior, que condiciona sus voluntades, actuando de forma latente, inconsciente incluso, sin necesidad de materializarse. En estas situaciones suele darse la sumisión de las víctimas, pues pareciera que se ha admitido ya, hace tiempo, la imposibilidad de la huida o la desobediencia. La inmaterialidad de la fuerza que ejerce dicho poder dificulta oponerse a ella. Estos casos, según veremos, abundan entre los cuentos de *El desatino*; en ellos, según apunta Quereilhac, “prima un mundo entre fantástico, surrealista y llanamente alegórico en los que la internalización de los mecanismos represivos de la sociedad y la cultura reducen la individualidad a la nada o la anulan en un silencio acrítico”. (13)

Así, por ejemplo, no se sabe el porqué de la reiteración constante e inevitable de un único gesto en la sucumben una mañana los seres (animales y humanos) de “Un final para Adán y Eva”, el primero de los relatos que encontramos en *Relatos reunidos*. Tampoco se explicitan las razones por las que se dedica a cazar pájaros el protagonista de “Los hombres” (perteneciente, como el anterior, a *El desatino*), hasta que un día descubre con felicidad cómo estas aves empiezan a nacer –y morir– metidas ya en su propia jaula. Desde el comienzo del texto, la vida se entiende desde la rutina, sin preguntas ni alteraciones, aceptando con una dicha tranquila la tarea que se lleva ejerciendo invariablemente desde tiempo atrás.

Cacé uno ayer, cazaré otro hoy. El tiempo pasa; no solo aumenta el número de los días sino también el de los pájaros que guardo. Mantengo exactamente mil quinientos ochenta y cinco en jaulas separadas. [...] Los cuido con cariño, pero el día, descuéntese el tiempo que me ocupa el cazarlos, no me alcanza. Y así, me resulta imposible llenarles las cubetas con agua, controlar los alimentos que esperan piando débilmente con los pequeños picos entreabiertos. Se mueren, sí, con excesiva prontitud. [...] Mi vida está dedicada a los pájaros, consumida por los pájaros de un modo dichoso. He renunciado, sin pesar alguno, a todas aquellas subdivisiones en las que desgajamos la vida: la vida amorosa, la vida amistosa, la vida radiosa. (30)<sup>4</sup>

Considero interesante detenernos brevemente en el título de este cuento, “Los hombres”. Como ya hemos comentado, el protagonista es solo uno, acompañado de su esposa. ¿Quiénes son entonces esos “hombres”, en plural, a los que hace alusión el título? Me parece legítimo interpretar que la autora está aquí favoreciendo una lectura en la que esos pájaros, que ya no deben ser cazados pues empiezan a nacer dentro de su propia jaula, funcionan como metáfora del ser humano, que asume pasivamente la ausencia de su libertad.

Al igual que estas dos narraciones citadas, algunas más de las originariamente aparecidas en *El desatino* responden a este mismo eje argumental en el que una coerción interior, más o menos misteriosa, condiciona al personaje, llevándolo toda su vida (o a partir de un momento puntual) por un camino que parecería prefijado, inevitable. Así lo encontramos en “Lugares” (ese personaje que habita solo en el desierto “sin sobresaltos ni preocupaciones, sin pérdidas ni olvidos” (29)) y

4. Siempre que citemos fragmentos de los cuentos lo haremos de la edición de *Relatos reunidos*, cuya referencia se encuentra en la bibliografía final. Nos limitaremos, pues, a indicar el número de página.

en "Sumisión", donde se nos afirma: "Todos los hombres con una certeza absoluta son eminentemente cuerdos, y él estaba seguro de esto: vendrían a buscarlo un día" (39). Esa predestinación se cumple, efectivamente, y, según anuncia ese verbo impersonal ("vendrían a buscarlo"), no terminamos de conocer ni quién es ese otro, "creado a su imagen y semejanza" (41) que llega, finalmente, a sacarlo de su casa, ni las razones concretas por las que se produce esa irrupción.

Posteriormente, en algunos relatos del libro *Lo mejor que se tiene*, Gambaro vuelve a utilizar esta lógica que venimos analizando como sustento de la historia: así ocurre en "Nosferatu", donde no alcanzamos a saber cuál es la razón por la que el vampiro protagonista siente repugnancia por la sangre; "Janus", donde los hombres de un poblado viven bajo la angustia de un designio funesto, desconocido, que inevitablemente se cumple; "Buscando la compañía del árbol", con esa protagonista a la que, según se nos informa en las primeras líneas, "el llanto le había sido negado" (122) —cabría destacar aquí el uso del verbo en fórmula impersonal pasiva— o "Golpeando la pared", en la que el narrador focalizado comenta sobre la evolución del personaje:

Acató el turno riguroso de actos y costumbres, de esfuerzos y placeres. Creció sin nada que lo destacara, salvo internamente la mordedura de su furia. Ese animal agazapado que solo le daba respiro en aquellas actitudes que los otros no podían comprender. (174)

Ahora bien, a diferencia de los relatos comentados de *El desatino*, en los dos últimos casos, los personajes sí van a encontrar, justo al final del relato, una cierta liberación o aceptación de esta naturaleza propia que les vuelve diferentes.

También a este esquema del advenimiento de un hecho de algún modo predestinado e inexplicable se corresponde el argumento de dos cuentos que habían permanecido inéditos hasta la publicación de *Relatos reunidos*: "La sustitución", en donde el lector no tiene al final la certeza de si la mujer protagonista recupera o no con vida a su verdadero hijo; y, con un tono tal vez menos sombrío, "La fiesta". En este último, Eugenio, movido por el tedio, decide comprarse un coche; unos cuantos días más tarde, siente el irresistible impulso de quedarse a vivir dentro del baúl de dicho vehículo:

El día de su decisión, que fue impremeditada, Eugenio había querido limpiar el baúl del equipaje. Lo había vaciado de herramientas y después, al inclinarse sobre el piso del baúl, observó un rastro de polvo. ¿Cómo se habían descuidado? No solo él, también la mujer y las hijas. Con una franela de limpieza se había metido dentro del baúl, de rodillas. De pronto se acomodó. Había cerrado los ojos y se había dormido. Rosa lo llamaba. ¿Por qué iba a salir? Instó a la mujer a que cerrara la puerta. Se estaba bien allí, tan oscuro y confortable. (63-64)

Este relato nos presenta los esfuerzos de la esposa y las hijas de Eugenio para que salga de ese lugar y recupere la normalidad. Al final la sorpresa nos aguarda cuando el vecino que se había comprometido a sacarlo del baúl, termina eligiendo meterse también en ese espacio de absoluta "paz":

¿Estás cómodo?, preguntó a Eugenio como si decidiera una duda esencial, y apoyó el pie en el paragolpes. Se alzó con esfuerzo y cayó pesadamente dentro del baúl. Estiró el brazo hacia la puerta y la atrajo hacia sí. La puerta se deslizó sobre sus goznes y se cerró sin ruido. Por fin... la paz, pensó, mientras su mano caía entre los pelos de una cabellera, su cara se aplastaba contra los huesos de una cara. (67)

Se produce, de este modo, una especie de contagio de esta actitud (que, desde un punto de vista racional, nos resulta suicida), como ocurría en el ya comentado "Un final para Adán y Eva". Esta idea de contagio o de aceptación colectiva de un mandato cuyos ordenantes permanecen invisibles y anónimos nos enlaza con otro texto inicialmente publicado en *El desatino*, donde la asunción de una pasividad autodestructiva se lleva hasta el límite: "Relato donde toda la gente muere". En este caso, la inmovilidad, la sumisión absoluta, está provocada por la dependencia extrema de las imágenes y las voces que ofrece la televisión. Como anuncia el título, este absoluto sometimiento lleva aparejada la dejación de cualquier actividad, y, así, la inanición y la muerte:

Los hombres y las mujeres seguían inmóviles. El cuero no es más fuerte que el alma, el alma estaba sentada, absorta, y el cuerpo no hacía más que acceder a todo, como siempre. [...] Algunos, los que tenían los niños sentados a sus pies, se inclinaban, sin desviar el rostro del aparato, y les tanteaban los cabellos, que se habían vuelto largos y frágiles, con la mano ya sin forma procuraban sujetarlos por los hombros. Luego, por algún motivo, los niños se fueron quedando quietos, cada vez más quietos en la semioscuridad [...]. Los niños desaparecieron o crecieron, imposible conocer lo sucedido porque en ese momento una de las personas sonreía a todos y decía: "Usted, querido, que nos está mirando..." (36-37)

Enlazado con este final, donde se nos insinúa cómo los seres a priori más activos y libres, los niños, terminan también siendo víctimas de la situación, podemos considerar el cuento "La obediencia" (no publicado con anterioridad a *Relatos reunidos*), pues en él el poder alienante se ejerce precisamente sobre la infancia. El relato se nos presenta mediante un narrador focalizado sobre una mujer, la cual ha recibido una citación por correo con una orden inapelable que aparece también publicada "en afiches sobre las paredes de la ciudad" (47). El lector descubre paulatinamente lo que dicha citación implica: debe llevar a sus hijas hasta un lugar designado; allí les hacen ingerir "una pastilla de aspecto medicinal" (50), que anula su voluntad y las convierte en seres obedientes, sumisos, casi inertes hasta recibir una orden. La madre, aun sintiéndose culpable, no puede hacer otra cosa sino acatar la imposición, la cual no se nos clarifica desde qué estamento o por qué razones ha sido dictada: "Alguien más fuerte que ella disponía, la responsabilidad se le escapaba" (47).

Hasta aquí, nos hemos fijado en narraciones en las que la fuerza, interna o externa, que coarta la posibilidad de decisión del personaje permanece invisible, latente, misteriosa; hemos visto también cómo, en la mayor parte de los casos, dicha falta de concreción reduce las posibilidades de los protagonistas para rebelarse o resistirse al destino que prefigura esa anomalía, esa necesidad o ese mandato.

*El grupo social como espacio de dominación*

Nos proponemos ahora analizar otro conjunto de relatos en los que es el grupo social al que se pertenece el que impone unas reglas, fijadas desde tiempo atrás por la tradición o el afán de supervivencia. Esa comunidad cerrada, convencida de que lo mejor para sus habitantes es un modo de vida asentado en la costumbre, persigue y castiga a aquel que se sale de los márgenes establecidos. Y es sobre la posibilidad de rebeldía en este contexto sobre el eje que se sostienen tres relatos, inicialmente publicados en el volumen *Lo mejor que se tiene*: “La alteración”, “El odio a las celebraciones” y “Para desechar melancolías”.

En el primero de ellos, el narrador en tercera persona se focaliza en buena parte sobre José, el habitante del “pueblo de los dormideros” que se sale, sin pretenderlo, del ritual colectivo: soñar juntos y ser héroes en ese espacio, mientras la existencia real es rutinaria y esforzada, “simple trámite para sostener el cuerpo” (106). Para José, el límite entre el sueño glorioso y ficticio y su realidad de hombre sencillo empieza a agrietarse y esa mínima rebeldía, que le separa de su comunidad, podría costarle la vida: “Sabía cuál sería su destino entonces: el filo de las espadas bruñidas entrando en su carne. Morir en el sueño significaba no poder estar vivo en la vigilia” (111). En este caso, José decide huir y se insinúa que Isa, la mujer a la que ha aprendido a amar en este proceso, sale a su encuentro y se marchan juntos.

La prohibición de “El odio a las celebraciones” es otra: “Nada se celebraba en ese pueblo. Ni la cosecha, las bodas o los nacimientos. Se reunían, cuidando invariablemente de que no se filtrara ningún matiz celebratorio” (117). Será en este caso una chica, nacida en un pueblo extranjero, pero criada en aquella colectividad, quien transgrede la norma, siendo asesinada por ello. No obstante, la brecha abierta por su gesto, así como el dolor que su muerte causa en su amante, generan un cambio que es inevitable en la comunidad. Así finaliza la narración:

En la aldea, la noticia fue recibida en silencio y nadie reveló asombro ni pesar. Se tendieron mesas y caballetes en la casa más grande y las mujeres dispusieron los cuencos y platos para la comida. Se saludaron con parsimonia, sin odio ni afecto. Llamaron a los músicos que acudieron como siempre, con sus gastados tambores de cuero apenas tirantes, sus zampoñas rudimentarias, y aunque, con los primeros pasos del baile, de figuras complicadas y simétricas, creían confirmar el viejo orden, ya lo habían quebrantado. Celebraban la muerte y alguien aprendía a sufrir. (120-121)

Finalmente, en “Para desechar melancolías” es Julia la que se comporta de un modo diferente en el marco de una tribu itinerante de gentes “de costumbres austeras, frugales y callados” (128).

Miraban el horizonte y sentían que todo había sido hecho desde el comienzo del mundo, que en términos inexorables decididos por la naturaleza, desarmarían las tiendas y buscarían el clima más benévolo. Pero esa benevolencia era medida y no les pertenecía. El viento frío o ardiente no dejaría de soplar, con una persistencia inmutable que los obligaba a los mismos gestos. (130)

Julia se casa y se esfuerza por acallar su naturaleza, sensible e imaginativa, para amoldarse a las rutinas que se esperan de ella; pero cuando llega el décimo invierno tras la boda, decide no acompañar al resto de la caravana que parte buscando mejor tiempo y se queda sola, esperando la llegada del frío. De este modo, aunque esta decisión suponga su muerte, significa también una forma de liberación, como sugieren las últimas líneas del relato:

Dormitó sin esperanzas, sin deseos de despertar. Envejeció y murió. Pero cuando la luna se levantó redonda y nítida, cesó el viento, se asentó el polvo, humedecido, y las damas aparecieron; excitadas y rientes, algunas tomadas de la mano, otras enlazadas por la cintura. Vestidas con trajes elegantes cuyos escotes dejaban ver el surco entre los senos, la despertaron murmurando su nombre, e inclinándose hacia ella susurraron historias en su oído mientras la bestia de barro comenzaba a trotar, por primera vez y para siempre, sobre la tierra florecida.

Y ella, sobre esta misma tierra, cabalgó. (133)

### *El poder corporeizado en figuras concretas*

Vamos a detenernos ahora en otro tratamiento posible del tema global que venimos desarrollando: aquellos casos en que la entidad que detenta el poder sí que se manifiesta de forma concreta, desde un punto de vista más o menos realista.

En dos ocasiones, esta figura está representada por un dios: ya sea el Dios bíblico en el relato "Dos hermanos", revisión de la historia de Caín y Abel, en el cual se termina afirmando: "Lo que sí sabemos con certidumbre es que a partir de sus repudios y preferencias, ya en esos días y para siempre, Dios comenzó a ser incomprendible" (27); o por un dios innominado, cruel y envidioso de la capacidad de sentir de los hombres, en "La envidia del Paraíso".

En el resto de los relatos es una figura humana (casi siempre masculina) la que ejerce un poder despótico sobre aquel a quien trata como a un inferior. Resulta interesante, en estos casos, ver cómo Gambaro combina tres posibilidades en la forma de acercarnos a estos personajes victimarios: o bien pueden ser presentados desde la mirada de su víctima; o bien son ellos mismos los que toman la voz o los que son enfocados narrativamente, para presentarnos su visión del mundo y justificar, en ocasiones, su comportamiento violento o despótico; o bien el relato combina estas dos opciones, pasando de una a otra perspectiva.

En la primera alternativa, encontramos "Poder morir", donde el anciano despectivo, huraño y severo que actúa como eje del poder familiar se nos retrata desde la óptica de la hija esclavizada; también encaja en este modelo "El odio es poca cosa", cuya narración está focalizada sobre la experiencia de un caballo maltratado por su dueño.

De los casos en que la mirada introspectiva se produce desde el personaje abusador, podemos citar dos cuentos: "Buenas perspectivas" (integrado en *Lo mejor que se tiene*) y "Examen de conciencia" ( inédito hasta la publicación de *Relatos reunidos*). En ambos vuelve a usarse el recurso del narrador focalizado, que permite entender desde dentro, pero con una voz en tercera persona, la cosmovisión del personaje. En "Buenas perspectivas" asistimos a cómo el Sr. Rapallo viaja hasta Sri Lanka,

pues ha contratado los servicios de una empresa para materializar un deseo largamente reprimido: allí le proporcionan una niña drogada, “vestida solo con una bombachita blanca” que lo mira “con enormes ojos oscuros” (215). También resulta estremecedora e inquietante la lectura de “Examen de conciencia”, donde el protagonista es un odontólogo que asesina a tiros a su esposa, suegra y sus dos hijas. El narrador, aun siendo en tercera persona, está imbuido del personaje, empatiza con él y expresa su certeza de ser él la víctima del desprecio y agravios de su familia. Pongamos como ejemplo de esta simbiosis el último y escalofriante párrafo:

Abandonó el cuarto y persiguió a sus hijas; la mayor subía las escaleras huyendo hacia el primer piso y disparó desde abajo, el pulso firme como cuando extraía una muela y el paciente preguntaba con sorpresa: ¿ya está? Ni siquiera contempló el resultado (previsible) y finalmente enfrentó a la menor, la que solo lo agraviaba porque no reaccionaba como debía. Ella no lo miraba, gemía agachada en el suelo cubriéndose la cara con las manos, y él deseó desesperadamente que lo mirara para que él pudiera dejar la escopeta y no disparar. Entonces todos sabrían que tenía buenos sentimientos, que el odio no avasallaba su alma, que era capaz de discernir entre todos los seres quién merecía castigo y quién no. Pero ella no lo miraba, qué pena. (79)

Finalmente, vamos a referirnos a aquellos cuentos en los que la autora concede atención a los dos lados de la práctica del poder: el victimario y su víctima. Podemos, entonces, centrarnos en “La fuerza del deseo” (inicialmente publicado en *Lo mejor que se tiene*): allí vemos cómo el foco narrativo empieza atendiendo a la presencia de una mujer, cuya angustia ante la violencia del marido la hace desear intensamente que no regrese del viaje que va a emprender. Así termina esta parte del relato:

Ella, al principio, en vano esperaría su retorno, cada día con menor temor y mayor esperanza, hasta que finalmente alguien le traería noticias, muerte o extravío, y ella comenzaría a vivir. Se marcharía al pueblo donde la gente se le antojaba hospitalaria. Podría reír junto a los niños, salvados de vejaciones y de golpes. Y lo deseaba tanto que el corazón se le rompía. Pero sabía que era inútil desear, salvo que el deseo convocara fuerzas que no estaban a su alcance. (135)

Tras este párrafo, la atención pasa a centrarse en el hombre. Asistimos, entonces, desde la perspectiva del maltratador, a las circunstancias aciagas que va sufriendo durante su travesía, hasta encontrar la muerte. Todo el tiempo cree escuchar voces y risas de mujeres y niños, que lo ponen furioso, y que implicarían, de un modo mágico, la actuación de esa “fuerza del deseo” nombrada en el título y sugerida en el párrafo citado, la cual termina liberando a la familia de su presencia opresora.

Más explícito aún con respecto a la temática que venimos abordando resulta el relato titulado “Sin espacio propicio para la verdad”, que formó parte asimismo de *Lo mejor que se tiene*. En este caso, el discurso narrativo está claramente dividido en dos partes y son dos los narradores en primera persona que encontramos. Al igual que en “La fuerza del deseo”, se empieza teniendo la perspectiva de aquel que vive el sometimiento: un marino que se encuentra a las órdenes de un oscuro y autoritario capitán, ante cuya actitud (afirmar siempre que el mar está en calma mientras se agita una terrible tormenta) no consigue oponerse nadie de la tripulación.

Empezamos a temerle, pero paradójicamente no por sus puños, cuya contundencia conocíamos, sino por la devastación de sus silencios, el daño tácito de su mirada. Nos miraba de manera errátil, recorriéndonos de la cabeza a los pies con cierta oscura misericordia, o desprecio, que a uno lo ponía incómodo; se deseaba escapar de su presencia, de esa misericordia, o desprecio, que no necesitábamos, que no merecíamos. [...] Él parecía estar en todas partes; sin alterar el tono, daba pausadamente las órdenes frente a la tormenta en cierne como si se tratara de calma chicha. [...] Nos mentía como si fuéramos niños, ¿y por qué lo aceptábamos? Hombres crecidos, rudos, ¿porqué lo aceptábamos? No solo por el recuerdo del hombre desnucado casi sin sangre, no solo por sus puños, porque no hay puño que no pueda abrirse o cortarse, sino también por la convicción de que su idea era inamovible, de que el barco «juguete de las olas», «cáscara de nuez», encallado y roto, naufragado y hundido, seguiría navegando en un mar quieto. Y aparte de esto, cómo oponerse a sus órdenes perentorias, al absolutismo de su pasión, cómo y de dónde sacar fuerzas para enfrentar esa mirada segura, de tranquila, o despreciativa, misericordia, el mar quieto como la tierra quieta. (148-150)

Según se percibe, en esta parte del relato el subordinado nos aporta una visión del patrón que se acerca a la que trazábamos al comentar los cuentos que se integraron en *El desatino*: una figura misteriosa, callada, a quien se teme como a un dios “incomprensible” (utilizando el adjetivo que citamos anteriormente en referencia al relato “Dos hermanos”). Ahora bien, lo interesante es que en una segunda parte del cuento, según anunciábamos, la voz pasa a pertenecerle a ese capitán taciturno y despótico. Y ahí sus palabras nos presentan una persona distinta: alguien poderoso y fuerte, sí, pero también cansado de ser siempre obedecido, asqueado por la “fidelidad” de esos hombres que, por miedo o falta de voluntad, son incapaces de sacar la verdad “del trabajo de sus entrañas” y aceptan siempre ser engañados:

Hombres crecidos, rudos, desvalidos como niños. ¿Cómo decirles que el mar no conocía otra ley que su propio deseo?

Los miraba dejando errar mi vista para no perturbarlos, escondía mis puños y apretaba los dientes mientras acechaba sus reacciones y respuestas. Hasta último momento aguardé a que sacaran del trabajo de sus entrañas la verdad. Tuve muchas veces la fantasía de que alguien se me opusiera y en lugar de un protector hiciera de mí el cómplice de un hermoso coraje.

– ¡Todo quieto!– decía yo, y esperaba.

– ¡Todo quieto!– me contestaban.

Y jamás pude dar las órdenes precisas. Las órdenes de la tempestad y de la cercanía de la muerte. Jamás pude decir que el mar no estaba quieto como la tierra quieta, que era oscuro y terrible.

Se asustaban. (151)

## CONCLUSIONES

El recorrido realizado por la narrativa breve de Gambaro evidencia cómo también, en este género, la escritora problematiza el tema del poder y las diversas reacciones de las víctimas, desde la sumisión hasta la posibilidad de huida o rebeldía.

Suele darse, entonces, esa “división bipartita” a la que hace mención Méndez-Faith, cuando analiza su dramaturgia:

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. (834)

La diferencia es que, mientras que en sus relatos tempranos, aparecidos en la colección *El desatino* (1963), el dominio es ostentado por entidades abstractas con mandatos incomprensibles, lo cual deja a quienes viven sometidos sin posibilidad de desobedecer, en los cuentos posteriores –algunos integrados en *Lo mejor que se tiene* (1998) y otros inéditos– las fórmulas de ejercicio del poder y las reacciones de las víctimas se vuelven más variadas y complejas. Aunque en este libro sigamos encontrando historias que, como apunta Levine, “speak to the phenomenon that blindness and silence lead to an escalation of traumatic isolation of survivors of repressive events” (78), en algunas ocasiones, sí que vamos a encontrar formas de liberación o rebeldía (“La alteración”, “El odio de las celebraciones”, “Buscando la compañía del árbol”, “Para desechar melancolías”, “La fuerza del deseo” o “Golpeando la pared”), así como aproximaciones que visibilizan, humanizan e incluso muestran vulnerables a las figuras dominadoras.

Esta evolución en su producción cuentística es paralela, entonces, a la que se da en su dramaturgia: su voz teatral transita desde un primer momento (en los años 60) donde los protagonistas de sus obras tienen “una respuesta pasiva e irrealista a un peligro patente”, sin que exista “una razón lógica para el antagonismo representado en el escenario” (Taylor 12-13), hasta propuestas posteriores (a partir de los 80), en las que, en palabras de la propia Gambaro, varía el “punto de mira o ataque”, y aparecen, así, temas como “la rebeldía, la dignidad, la ternura, la solidaridad” (Andrade y Cramsie 155).

Ahora bien, tanto en las narraciones comentadas como en sus textos dramáticos, encontramos ese mismo compromiso de la autora por expresar siempre un tema para ella esencial:

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 (citado por Méndez-Faith 836).

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Elba y Cramsie, Hilde F. “Cuestionario a Griselda Gambaro”. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas*. Madrid: Verbum, 1991. 147-158.
- André, María Claudia. “Entrevista a Griselda Gambaro: Feminismos e influencias en su narrativa”. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 14 (1999): 115-20.

- Carballido, Emilio. "Griselda Gambaro o modos de hacernos pensar en la manzana". *Revista Iberoamericana* 36/73 (octubre-diciembre 1970): 629-634.
- Cortázar, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores". Último round. Madrid: Debate, 1992. 42-55.
- Cypess, Sandra Messinger. "La dinámica del monstruo en las obras dramáticas de Griselda Gambaro". 53-64. *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ed. Diana Taylor. Canadá: Girol Books, 1989.
- Durañona, Marina. "Entrevista con Griselda Gambaro". *Alba de América: Revista Literaria* 10/18-19 (1992): 407-418.
- Ferrero, Adrián. "No concibo la escritura sino como un oficio ejercido con la verdad imperfecta de lo que soy. Entrevista a Griselda Gambaro". *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura* 22/1 (2006): 166-169.
- Gambaro, Griselda. *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016.
- Giella, Miguel Ángel. "El victimario como víctima en Los siameses de Griselda Gambaro: notas para el análisis". *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico* 2/3 (1987): 77-86.
- Levine, Annette H. "'Empathic Unsettlement' in Griselda Gambaro's *Lo mejor que se tiene*". *Cry for me, Argentina: The Performance of Trauma in the Short Narratives of Aída Bortnik, Griselda Gambaro, and Tununa Mercado*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2008. 75-110.
- Martínez de Olcoz, María Nieves. "Cuerpo y resistencia en el reciente teatro de Griselda Gambaro". *Latin American Theatre Review* 28/2 (1995): 7-18.
- Méndez-Faith, Teresa. "Sobre el uso y abuso de poder en la producción dramática de Griselda Gambaro". *Revista Iberoamericana* 51/132-133 (1985): 831-841.
- Morales Ortiz, Gracia. "La presencia de narradores 'aliquidcientes' en la cuentística de Julio Cortázar: una apuesta en contra de la omnisciencia". *Les Ateliers du SAL* 6(2015): 56-70.
- Mundani, Liliana. *Las máscaras de lo siniestro: escena política y escena teatral en la Argentina: el caso Gambaro*. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2002.
- Picón Garfield, Evelyn. "Una dulce bondad que atempera las crueldades: *El campo* de Griselda Gambaro". *Latin American Theatre Review* 13/2 supplement (1980): 95-102.
- Picón Garfield, Evelyn. "Griselda Gambaro". *Women's Voices from Latin America. Interviews with Six Contemporary Authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. 53-72.
- Quereilhac, Soledad. "Variaciones de una épica intimista: los cuentos de Griselda Gambaro". *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016. 9-17.
- Roffé, Reina. "Entrevista a Griselda Gambaro". *Cuadernos Hispanoamericanos* 588 (1999): 111-124.
- Roster, Peter. "Griselda Gambaro: de la voz pasiva al verbo activo". *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ed. Diana Taylor. Ottawa: Girol Books, 1989. 43-52.
- Tarantuviez, Susana. *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Trastoy, Beatriz. "Madres, marginados y otras víctimas: El teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo". *Teatro argentino del 2000*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2000. 37-46.
- VV. AA.. "Manifiesto: la rebeldía breve". *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*. Ed. Andrés Neuman. Madrid: Páginas de Espuma, 2002.