

Dar la vuelta de Griselda Gambaro, mostración, perversión, desconstrucción de un sistema.

Samantha Faubert, Universidad de Le Havre, Francia

Dar la vuelta (1972/73) es una pieza poco estudiada de Griselda Gambaro. No pertenece al conjunto de las obras absurdas y metafóricas de la primera etapa de escritura de la autora (siendo las más corrientemente citadas *El desatino* o *Las paredes*). También difiere bastante de sus obras posteriores, espacios de expresión del protagonismo femenino, entre las cuales podemos destacar, globalmente, dos tendencias. La primera es la puesta en escena de grandes figuras femeninas que empiezan a desarrollar su rebelión (*Del sol naciente, Atando cabos...*). La segunda tendencia es la reescritura, dando voz a las protagonistas, de mitos o libros del patrimonio literario (*Antígona furiosa, La señora Macbeth, Penas sin importancia*, esta última inspirada del *Tío Vania* de Chéjov).

Tres niveles de dominación

En esta pieza, Griselda Gambaro ha abandonado los ambientes irreales y fuera del tiempo para presentarnos lo que parece ser, en la primera lectura, una obra social, que pone en escena a una pandilla de fracasados y sus relaciones de poder. Lo cierto es que la violencia que se ejerce contra los más débiles en *Dar la vuelta* se sitúa en un contexto de indigencia social extrema. Este grupo, compuesto de ocho pseudo gánsters (seis hombres y dos mujeres), constituye un verdadero submundo, un proletariado aplastado por las crueles exigencias de la supervivencia. El grupo funciona como un pequeño sistema dentro del sistema global, un segundo nivel de dominación, que reproduce los mecanismos del régimen neoliberal patriarcal. En efecto, con la figura del Patrón, se repite la injusticia de la explotación del ser humano por otro más poderoso.

En este caso, el poder es sobre todo simbólico, decidido por uno(s) y aceptado por otro(a)s, de manera arbitraria, ya que el Patrón es, a fin de cuentas, un indigente como los otros. Sin embargo, el poder de vida y muerte que tiene este personaje sobre los otros es efectivo: a causa de su propensión a hacer uso de su arma, con la que elimina a los que le contradicen o simplemente perturban su lectura. Veamos un ejemplo:

« NARCISO: *(por un costado de la boca, muy bajo)* ¿Armamos una timba?

TODOS: *(despavoridos)* ¡Sssssss!

(Otro momento de espera)

NARCISO: *(suavemente)* Patrón.

(Pánico entre los gánsters. Le tapan la boca. Luego lo sueltan, indicándole silencio. El Patrón carraspea, sin dejar de leer. Una pausa)

NARCISO: Patrón.

(El Patrón, tranquilamente, sin dejar de leer, abre a tientas el cajón de la mesa, saca una pistola, aparta un segundo los ojos del libro, apunta hacia Narciso y dispara certeramente. Narciso se lleva las manos al pecho, se llena de una inmensa cantidad de sangre que, patéticamente, trata de contener con las manos. Vacila, tropieza y cae. Se arrastra con todos los aspectos de una agonía súbita: incomprensión, dolor, miedo, mientras los otros lo contemplan penosamente.) »¹

Este fragmento ilustra tanto la arbitrariedad de la violencia ejercida como la integración y aceptación de ésta por los dominados. La conciencia del horror de lo soportado (la muerte arbitraria que los personajes testigos « contemplan penosamente ») no impide la sumisión.

La violencia contra la mujer aparece en un tercer nivel de dominación. Efectivamente, dentro del grupo de los siete gánsters subordinados, tres personajes – aparte de Narciso, asesinado desde el principio de la primera escena – destacan como víctimas físicas. La brutalidad es perpetrada por un colectivo, y no siempre acatando las órdenes de la autoridad superior, o sea el Patrón. Dos de estos tres personajes mártires son las mujeres, Valentina y Molly. Valentina, además de las exigencias estrictas que se le impone respecto a su aspecto físico, que comentaremos más en adelante, será asesinada en la séptima escena, por haber querido emanciparse del clan.

¹Dar la vuelta, in Griselda Gambaro, *Teatro II. Desde 1971 a 1975*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2011, p.130. Todos los fragmentos citados provienen de esta misma edición.

En cuanto al personaje de Molly, escapa en apariencia a la imposición de reglas que rigen su comportamiento. Durante las siete primeras escenas, no parece ser víctima de los actos de violencia que los personajes se infligen entre ellos a lo largo de la pieza – incluso participando a veces ella misma de la opresión de Joe o Valentina. Sin embargo, el horror de la amputación de las mamas, que se le impondrá en la última escena y que cierra la obra (y que analizaremos posteriormente), no deja ninguna duda sobre la pertenencia de este personaje al grupo de las víctimas.

Se suele decir del teatro de Griselda Gambaro que denuncia tanto a los verdugos como la pasividad de las víctimas. Para completar esta afirmación, cabe destacar que, en este sistema de dominación y de perpetración de la violencia, los papeles no están totalmente fijos. La repartición de los roles entre victimarios y víctimas no es siempre clara, simplista, aún menos maniqueista. Lo interesante, a nuestro parecer, es que *Dar la vuelta*, como otras de las obras de la dramaturga, pone de relieve que los individuos, como el personaje de Molly, pueden ser a la vez verdugos de unos y víctimas de otros.

Del mismo modo, como para mostrar precisamente que los mecanismos de opresión y de dominación no son siempre sistemáticos, comprensibles e identificables, tenemos a un personaje masculino, Joe, en el grupo de las víctimas de tercer nivel, las víctimas de las víctimas, para expresarlo así. En efecto, a lo largo de la obra, Joe sufre una serie de « transformaciones » que acabarán por dejarlo como un « bulto »² sin piernas y con una sola mano.

Tendríamos pues, en este grupo de víctimas de última instancia, tanto a hombres como a mujeres. Sin embargo, notemos que la cuestión del género es central en la problemática de estos personajes-víctimas. En efecto, llama la atención cierta vacilación o cuestionamiento genéricos en la construcción del personaje de Joe. En efecto, la recurrencia de la autoafirmación de su virilidad, por parte del protagonista, pone en tela de juicio, precisamente, dicha virilidad. Es decir que estas repeticiones manifiestan la dificultad que experimenta Joe para integrar la categoría masculina, tal y como la define su entorno social. Veamos dos ejemplos:

- Escena I, a Molly: « No necesito tus consejos. ¡Soy un duro! »³

2 « *Es un bulto redondo, no tiene piernas.* », p.171.

3 p.136

- Escena V, « JOE: [...] (*Valentina deja de llorar, le acaricia la mejilla. Joe, muy emocionado*);Déjá de manosearme! ¡A mí! ¡A un...du...ro! »⁴

Es como si la bondad y la sensibilidad de Joe, que, junto con las malas intenciones de los otros, son responsables de sus sufrimientos y de su estatuto de víctima, no coincidiesen con su género masculino. Esto obliga al personaje a reiterar sin cesar, y en tono reivindicativo, el estereotipo del hombre machista. Es como si la característica « bueno » no tuviese cabida en la categoría « género masculino » y crease desorden. Para recuperar el orden perdido, Joe intenta atribuirse – en vano – la característica « machista » propia de la categoría « género masculino ».

Esta repetición hasta el infinito no sólo no convence sino que lleva a lo contrario: la figura de la repetición construye la idea de una continuación sin escapatoria. La inexorable decadencia del protagonista de la primera hasta la última escena insiste en su situación sin salida en este sistema falocentrado. De esta manera, Gambaro pone de manifiesto que la dicotomía mujer objeto/hombre machista, único modelo propuesto en esta pequeña sociedad pintada en *Dar la vuelta*, está avocada al fracaso, tanto para hombres como mujeres. Así pues, la autora sugiere la necesidad de abolición del binarismo, como lo afirma Judith Butler, cuando sostiene en *El género en disputa*, con Luce Irigaray, que la dialéctica es la elaboración monológica de una economía masculinista de la significación⁵.

Cuerpo de mujer y poder

La pieza introduce también una oposición binaria a través de la pareja Molly/Valentina, constituida por los dos únicos personajes femeninos de la historia. La descripción de las dos mujeres en una didascalía, en la ocasión de su primera aparición, en la primera escena, pone de entrada las bases de lo que las diferencia:

« *Instantáneamente, se abre la puerta y entran Molly y Valentina. Las dos son de la misma estatura. Molly tiene aspecto de una vampiresa convencional, cabellera rubia larga y ondulada, vestido rojo, escotado. Lo que salta en ella a primera vista son sus senos,*

4 p.157

5 Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

*realmente descomunales. Suele hablar con voz ronca e insinuante. Valentina, muy joven, tiene el pelo corto, negro, un vestido descolorido, el pecho chato. Calza zapatillas de lana. »*⁶

En este fragmento, muchos elementos requieren análisis. Lo primero que podemos subrayar es, finalmente, lo que aparece primero y que, en esta descripción, será la única semejanza entre las dos mujeres: su « misma estatura ». Las dos mujeres tienen más o menos la misma silueta, una especie de patrón neutro, figura global del personaje femenino, visto no como individualización sino más bien como prototipo. Es un primer esbozo al que vendrán a añadirse componentes que participan de su diferenciación, o, por decirlo de otra manera, atributos que construyen dos imágenes sociales de la mujer: la mujer fatal y la mujer niña.

Molly, tal y como la califica la dramaturga, es la « vampiresa convencional ». Lo relevante en el sustantivo « vampiresa » es su radical, que hace referencia al personaje del vampiro. Griselda Gambaro desarrollará la figura del vampiro más tarde, en 1975, en una pieza titulada *Nosferatu*. La definición de la palabra « vampiresa » en el *Diccionario de la Real Academia Española* es la siguiente: « Mujer que aprovecha su capacidad de seducción amorosa para lucrarse a costa de aquellos a quienes seduce ». El verbo « aprovechar » y el grupo preposicional « a costa de » remiten a la simbólica del chupasangre que se vale de su poder de seducción para utilizar a las personas en beneficio propio. También llama la atención que la metáfora del vampiro haya sido utilizada por Karl Marx para describir el poder del capital sobre el obrero⁷. El personaje de Molly conlleva pues la idea de poder, un poder, evidentemente, contemplado desde el punto de vista masculino. Si una « vampiresa » o una « mujer fatal » puede aparecer, en un primer momento, como un individuo atractivo para el hombre, esta categoría se construye sobre todo con connotaciones negativas. Queda claro que la noción de poder, asociada a lo femenino, se percibe como un peligro.

Por consiguiente, ya desde su primera mención, Griselda Gambaro inserta el personaje de Molly en la problemática de las relaciones de poder hombre/mujer. El sustantivo « vampiresa » aparece combinado con el adjetivo « convencional », lo que hace referencia a los usos y normas, que hay que entender aquí como usos y normas de la sociedad falocéntrica descrita en esta obra. Los atributos físicos asociados al personaje de Molly dibujan a grandes rasgos el estereotipo de esta categoría de mujer: « cabellera rubia larga y ondulada, vestido rojo, escotado ».

6 p. 131

7 Karl Marx; *El Capital*, Libro I, Tomo I, Madrid, AKAL / Básica de bolsillo, 2007, p.400

Griselda Gambaro insiste en el carácter excepcional de los pechos del personaje (« realmente descomunales »). Los senos son partes del cuerpo femenino que concentran con mayor efecto la doble función asignada a la mujer en este esquema patriarcal: función maternal y erotismo. La mutilación de las mamas del personaje, en la última escena, escenificará el colmo del horror que puede representar la dominación masculina del cuerpo de la mujer.

Cabe también destacar que el procedimiento de la exageración y el género burlesco son los instrumentos del lenguaje gambariano que permiten evidenciar cómo el cuerpo de la mujer queda atrapado inexorablemente en esta problemática. La escena final es muy representativa de la función de denuncia del sistema del humor negro gambariano. La situación es totalmente exagerada e inverosímil. Asistimos a una farsa que entremezcla mentira y realidad cuestionando el funcionamiento del mundo. En efecto, Mijaíl Bajtín demuestra que la farsa y la literatura burlesca, tal y como las encontramos en la obra de Rabelais, manipulan la imagen del cuerpo para hacer emerger una concepción subversiva del mundo: (las traducciones son nuestras) « en la obra de Rabelais, el cuerpo grotesco está vinculado no sólo con los motivos cósmicos, sino también a los motivos históricos de una sociedad utópica. »⁸

En el ejemplo siguiente, se pone en evidencia cómo la violencia perpetrada contra Mollysaca a luz el horror de la lógica patriarcal: después de la amputación, los senos son ofrecidos a Joe, el compañero de Molly, como pertenencias propias del cónyuge.

« MARIO EL CONFUSO: ¡No te enojés, Joe! (*Va hacia a cama y recoge el seno. Lo deposita sobre la manta de Joe. Con naturalidad.*) Tomá. Divertite. »⁹

En el momento en el que corta el segundo seno, el mismo personaje declarará a Molly : « ¡No podés quedarte manca! ¡Sé coherente! »¹⁰ La coherencia a la que alude el personaje no es otra que la terrible lógica de la dominación del cuerpo de la mujer en la sociedad patriarcal. El hiato introducido por el humor gambariano podría ser la grieta por la que insinuaría otra visión del mundo.

Construcción y desconstrucción de un pensamiento del cuerpo femenino

⁸« Chez Rabelais, le corps grotesque est mêlé non seulement aux motifs cosmiques, mais encore aux motifs historiques d'une société utopique. », Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p.322

⁹ p.176

¹⁰ *ibid*

Finalmente, Molly no es el personaje femenino más desarrollado en *Dar la vuelta*. Si la descripción de Valentina es menos detallada en la didascalia evocada anteriormente, esta protagonista aparece, a lo largo de las distintas escenas, con más matices. Sin embargo, vamos a interesarnos aquí en la relación entre las dos mujeres o, más bien, en el procedimiento que las erige en polos extremos de una imagen global de la mujer que traduce una misma ideología sexista.

Desde la primera lectura, la oposición entre los dos personajes se evidencia al nivel físico. Si Molly tiene senos « descomunales », Valentina se presenta con « el pecho chato ». Si la cabellera de Molly es « rubia larga y ondulada », Valentina « tiene el pelo corto, negro ». Cuando Molly lleva un « vestido rojo, escotado », las ropas de Valentina son « un vestido descolorido » y « zapatillas de lana ». Como lo hemos mencionado más adelante, Molly representa la función erótica de la mujer, mientras Valentina revela la pureza de la imagen de la mujer, desprovista de todo atributo lascivo o perverso. Así pues, Valentina se muestra desde el principio como un personaje ingenuo y pasivo, lo que, desde la perspectiva falocéntrica, equivale a una mujer sometida e inofensiva.

Obviamente, Griselda Gambaro no se limita a denunciar esta situación. La demostración gambariana lleva la reflexión mucho más allá de la simple evocación de una visión binaria y antagónica de la mujer. La verdadera originalidad de esta pieza, que en ciertos aspectos resiste a la interpretación, es la exigencia, por parte del personaje del Patrón, de que Valentina se disfrace de Molly para trabajar (o sea asaltar un banco o robar a un turista, por ejemplo). Veamos la primera descripción de esta operación de travestismo:

*« Molly saca de la valija un vestido rojo idéntico al que lleva puesto, unos senos postizos descomunales y una peluca rubia igual a su propia cabellera. Valentina se viste, Johnny Egla maquilla exactamente igual a Molly, quien presta su cara para que la copien. (...) Valentina queda como la hermana melliza de Molly. »*¹¹

La acotación escénica insiste en la transformación de Valentina, que acaba siendo una perfecta repetición del cuerpo de Molly. Se emplean las mismas palabras que en la didascalia de introducción de los dos personajes: senos « descomunales ». Las palabras pertenecen al campo semántico de la imitación (adjetivos como « idénticos », « igual », el verbo « copiar »,

11 p.134

el sustantivo « melliza »). La actitud de Molly, que se ofrece como modelo original que hay que reproducir, no deja ninguna duda sobre el objetivo de obtener a dos mujeres iguales. A lo largo de la obra, las razones del Patrón para imponer tal exigencia no quedan claras. En efecto, el personaje evoca el peligro que no quiere hacer correr a Molly, lo que explica que ésta se quede en casa mientras es Valentina quien sale, pero no justifica el disfraz. Entendemos también que se trata de hacer de Valentina una mujer atractiva que llame la atención mientras los hombres de la pandilla cometen el robo. Sin embargo, la pieza no presenta ninguna explicación satisfactoria a la transformación de Valentina en la perfecta réplica de Molly. Por consiguiente, este elemento central para la actuación del personaje de Valentina queda sin explicar.

Evidentemente, el travestismo de Valentina aparece como una puesta en abismo del acto teatral, puesto que se trata aquí de disfrazar a un personaje que ya es una actriz disfrazada de su personaje. Con este procedimiento, Griselda Gambaro insiste en la idea de representación como alienación. Travestida de Molly, Valentina pierde su individualidad para convertirse en una imagen abstracta de la mujer que quiere imponer el Patrón, el hombre dominante de la pieza.

El travestismo es un recurso corriente en el teatro clásico. Tenemos ejemplos famosos, entre otros, en la obra de Marivaux o en *El alma buena de Se-Chuan* de Bertold Brecht. Pero cabe notar que, en la mayoría de las piezas, el objetivo del travestismo teatral es el cambio de sexo, lo que no es el caso en la obra que nos interesa. Aquí, Valentina abandona un vestido de mujer para adoptar otro tipo de ropa femenina. El « vestido rojo escotado », la « cabellera rubia larga y ondulada » y, sobre todo los « senos postizos descomunales » son instrumentos de dominación que refuerzan el orden masculino impuesto al cuerpo de la mujer. Así pues, al contrario del disfraz carnavalesco cuya meta es introducir desorden en un sistema para subvertirlo, el travestismo que presenciamos en nuestra historia pretende asentar un orden y un sistema.

En efecto, el objetivo es dar al cuerpo de Valentina una forma más conforme a cierta idea de la mujer. De un punto de vista literario, la consecuencia es la puesta en evidencia de que el personaje femenino no está destinado a tener una personalidad propia, sino a ser una representación, es decir a representar un estereotipo. El presupuesto es que Valentina no sería « verdaderamente » una mujer y necesitaría usar de procedimientos de falsificación para usurpar otra identidad. Los artificios de la peluca y de los senos postizos desempeñan este papel. Valentina experimenta el desfase que existe entre ser mujer y aparentar serlo, entre ser mujer y parecer mujer. Pierre Bourdieu señala « el artefacto social que es un hombre viril y

una mujer femenina »¹². Lo que Gambaro interroga aquí es lo insuficientemente femenino y lo demasiado femenino. Contra esta concepción entre dos polos opuestos, Rosi Braidotti propone su teoría del sujeto nómada¹³. La filósofa afirma que « la constitución del sujeto no es una cuestión de ‘internalización’ de códigos dados, sino más bien un proceso de negociación, entre estratos, sedimentaciones, registros del habla, estructuras de enunciación », una identidad en movimiento de la mujer que Griselda Gambaro muestra en sus obras.

Finalmente, más allá de la denuncia de las imágenes fantasmáticas de la mujer (mujer erótica y mujer pura), más allá de la puesta en evidencia de la mujer como representación, el gran éxito del texto de Gambaro es que nos muestra, irónicamente, un sistema que se pervierte a sí mismo. Al fin y al cabo, los postizos no hacen sino mantener a distancia lo femenino. En efecto, el procedimiento de transformación de Valentina sufre alteraciones no previstas. En una escena totalmente burlesca, en la que los personajes pretenden apoderarse del dinero de un Yanki, tenemos a una Valentina con un tacón alto en un pie y una zapatilla de lana en el otro, sin peluca, cayéndosele constantemente los senos postizos y desmayándose en todo momento. Asistimos a un fracaso, pero no tanto por el robo frustrado como por la actitud de Valentina, que se queda fuera de las expectativas y de las exigencias impuestas a su cuerpo. Esta escena parece ser una ilustración de la afirmación de Luce Irigaray según la cual « si las mujeres imitan tan bien, es porque no se reducen simplemente a esta función. También se quedan en otra parte: otra instancia de la ‘materia’ pero también del ‘gozo’ ». ¹⁴

Asimismo, la construcción de una mujer pleonásmica o doble no consigue del todo poner orden e imponer una visión estereotipada del mundo. Incluso podríamos considerar que la redundancia o figura del doble introducen confusión (lo mismo llega a ser lo otro, y recíprocamente) o tautología (lo mismo es lo mismo y lo otro lo otro). Si al principio parecen triunfar el estilo de Molly y sus senos « descomunales », la escena final de amputación de las mamas prueba lo contrario. Al final, no encontramos ninguna lógica en las conminaciones y presiones que se ejercen sobre la mujer.

La obra termina en las atrocidades, la monstruosidad y el caos: Valentina ha sido ejecutada con todos sus niños, Joe termina como « bulto » sin piernas y a Molly le cortan los senos.

12 « Cet artefact social qu’est un homme viril et une femme féminine », Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Seuil, 1998, p.40

13 Rosi Braidotti, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, BA-Barcelona-México : Paidós, 2000, p.44-45.

14 « Si les femmes miment si bien, c’est qu’elles ne se résorbent pas simplement dans cette fonction. Elles restent aussi ailleurs : autre instance de la ‘matière’, mais aussi de la ‘jouissance’ ». Luce Irigaray, *Ce sexe qui n’en est pas un*, Le Editions de Minuit, 1977, p.74.

Como ejemplo del humor negro llevado al extremo, veamos algunos intercambios verbales de la última escena:

« JOE: ¿Así que a los pibes...les disparaste mal?

(...)

JOHNY EGG: (*feliz*) Muy alto, muy bajo.

MARIO EL CONFUSO: (*agresivo*) ¿Quién lo dice? Diez centímetros más abajo, les hubiera rebanado el cogote, justo.

JOHNY EGG: Pero no fue justo. Les chamuscó el pelo, les cortó los pies. ¡No acertaba una!
(*Ríe*)

(...)

MOLLY: No te calentés. Lo pasado pisado. (...) (*aJoe*) Y vos, callate. ¡La amputación no da derechos! »¹⁵

La aceleración del ritmo de los horrores, la farsa, las situaciones burlescas y el humor negro dan la impresión de una máquina que se embala de manera incontrolable. La distorsión del lenguaje del texto gambariano no se contenta con denunciar lo absurdo de la marcha del mundo, sino que demuestra también que otra perspectiva es posible. Hay que entender la manipulación del lenguaje en el teatro de Griselda Gambaro como experimentación, en el primer sentido de la palabra, es decir como experiencia, una experiencia de la diferencia. Analizando el pensamiento de Teresa de Lauretis, Pascale Molinier subraya que: « Ella sabe que las palabras están saturadas de sentidos que ‘matan’ porque no coinciden con la experiencia, y mucho menos con la experiencia *diferente*, ésta antecediendo, excediendo y desplazando el lenguaje, cuando no se pierde en él, pero no confundiendo jamás con él. »¹⁶

En nuestro análisis de *Dar la vuelta* de Griselda Gambaro, hemos podido mostrar un primer nivel de lectura de esta pieza, con, por una parte, la denuncia de la dominación capitalista patriarcal, que culmina con una violencia extrema ejercida contra los personajes femeninos y,

15 p. 173

16 « Elle sait que les mots sont saturés de sens qui « tuent » car ne coïncidant pas avec l’expérience, encore moins l’expérience *différente*, celle-ci antécédent, excédant et déplaçant le langage, quand elle ne s’y abîme pas, mais ne s’y confondant jamais. », Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires*, Paris, La Dispute, 2007. Préface de Pascale Molinier, (p.7-34), p.18.

por otra parte, la mostración de los mecanismos de categorización estereotipada de los géneros.

Sin embargo, otro nivel de lectura emerge, particularmente al estudiar el motivo del travestismo y el funcionamiento del humor negro en esta obra. Al fin y al cabo, la exploración de esta lectura ha permitido evidenciar cómo *Dar la vuelta* emprende un proceso de reevaluación de la realidad y un pensamiento del sujeto en su diferencia, en particular en lo que atañe a la temática del cuerpo de la mujer.