

# Entrevista a Griselda Gambaro

Reina Roffé

*Nacida en Buenos Aires en 1928, Griselda Gambaro es una de las dramaturgas y narradoras argentinas de mayor prestigio internacional. Piezas como Las paredes, El desatino, Los siameses, El campo, La malasangre, Del sol naciente y Antígona furiosa se han representado en diversos escenarios de Europa y América. Con sus volúmenes de cuentos y novelas Ganarse la muerte, Dios no nos quiere contentos, Lo impenetrable, Después del día de fiesta y Lo mejor que se tiene, entre otros, ingresó en la narrativa revelando una escritura rigurosa y apasionada que abarca nuevas formas de contar los ángulos más oscuros y feroces del alma humana.*

*—En su producción, que es abundante —tiene usted alrededor de treinta obras de teatro, varias novelas y volúmenes de cuentos publicados—, hay una constante alternancia entre la narrativa y la dramaturgia. ¿Cómo concilia el trabajo de dos géneros tan diferentes?*

*—Es cierto que la escritura se modifica, según las exigencias propias de cada género, pero la escritora es la misma. Por lo tanto, no me resulta difícil conciliarlos. Sin embargo, es necesario estar muy consciente de que son actividades distintas. 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. Una de las condiciones básicas para escribir dramaturgia es saber visualizar la corporeidad de ese fenómeno que produce la escritura dramática. El autor es todos los personajes a los que mira moverse en el escenario y tiene todos los tonos de las voces de esos personajes. Piensa en cómo va a sonar cada voz; incluso piensa en las variaciones climáticas: si llueve, si hay sol. Desde luego, esto establece una diferencia en la escritura. 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.

*—¿El público y el lector son, en consecuencia, receptores, distinta especie para usted?*

—Mi experiencia me ha hecho ver que, en el fondo, son lo mismo, aunque se manifiesten de diferente forma. El público del teatro está allí presente, expresa de manera inmediata lo que le pasa, incluso durante la representación. El autor percibe esa corriente silenciosa que recorre al público y, cuando termina la representación, el espectador le expresa directamente, con el aplauso, lo que ha sentido. Por eso, para un escritor de teatro, el estreno de su obra es un acto muy sacudidor, casi traumático. Aquello que se escribió en soledad, que se ensayó a puertas cerradas, de pronto se expone a la mirada de los otros. Se produce, entonces, una combustión de sentimientos; las expectativas encuentran su asidero, sobre todo cuando la reacción del público es cálida. La gente se acerca al autor, le comenta la obra, y el autor recibe de manera espontánea, rápida, una respuesta. También ha sido muy interesante para mí asistir a los ensayos de mis obras, porque lo que yo escribí se independiza, cobra cuerpo. Es muy conmovedor ver cómo los actores, todo el equipo, pelean para lograr algo que una escribió y cómo entregan lo mejor de cada uno. En este sentido, el teatro es el que me ha dado mayor contacto directo con la gente. El lector, en cambio, es más distante y la relación con él, más indirecta. Uno puede conocer a un lector fortuitamente. No obstante, cuando pasa el tiempo, y la novela o el cuento es perdurable, el lector, anónimo para el creador, se multiplica, forma un conjunto de lectores y se transforma en una presencia importante y numerosa de la que le van llegando noticias.

*—Durante su intervención en el Congreso Internacional Autor Teatral y Siglo XX, usted dijo que los argentinos son caníbales o depredadores culturales. ¿Podría explicar por qué?*

—Porque la cultura argentina opera por apropiación. Esto se ve en la pintura, en la música, en el teatro. En Latinoamérica nos han sacado tanto; y en el caso específico de la Argentina, al extirparnos la cultura indígena, nos provocaron una fractura. Por eso, los argentinos tuvimos que trabajar sobre el vacío que produjo la fractura de la Conquista y de otros procesos históricos. Sobre ese vacío, y después con las aportaciones de las corrientes

inmigratorias y el sedimento de estos aportes, hemos creado nuestra propia cultura. Pero todavía siguen resonando los ecos de aquel quiebre. Éste es uno de los motivos por los cuales nuestra cultura es una cultura en estado de conflicto. Hemos tenido que nombrarnos desde el principio.

—*¿Estado de conflicto que se refleja en sus piezas teatrales y también en su novela Después del día de fiesta?*

—Yo soy de origen italiano, siento de manera muy acusada este origen y el mestizaje cultural que hay en mi país; en efecto, esto se nota en lo que escribo. En *Después del día de fiesta*, uno de los personajes es Leopardi, caído por casualidad en la Argentina, y también están las cartas de la hermana Paulina. Pero estas incorporaciones circulan por la novela en un ambiente y con un clima muy del suburbio argentino. Las cartas de la hermana Paulina están intercaladas de tal forma que ya no podría decir qué pertenece a Paulina y qué a mi texto narrativo. Es un recurso que he usado en varias oportunidades, aunque siempre hay una base unificadora que responde a mi propia escritura. A mí me parece que este tipo de apropiación enriquece las obras, trae esa otra cultura que no nos pertenece, pero que hacemos nuestra por mestizaje. Ahora bien, cuando hablo de apropiación, lo que quiero decir es que recibo lo bueno que nos ofrecen los otros y lo integro a lo mío, pero no trato de imitarlos ni de parecerme a nadie.

—*En su obra teatral Antígona furiosa, estrenada en el Instituto Goethe de Buenos Aires en 1986, se observa no sólo una estructura de cantata, sino también varias incorporaciones, como aquellos versos de Rubén Darío («La princesa está triste/ ¿qué tendrá la princesa?») y lenguajes yuxtapuestos. ¿Es quizá la obra donde más claramente se ve el código del mestizaje que usted emplea en sus creaciones?*

—Sí, creo que en esta pieza es donde el mestizaje cultural se hace más evidente. De cualquier forma, Antígona es un personaje del que se han apropiado en todas partes. Los griegos dieron mucho de sí. Pero nuestra manera de apropiarnos es muy diferente a la de los creadores que producen en los grandes centros culturales. Hay en Europa y en América del Norte autores y directores que, antes de escribir una obra o de ponerla en escena, investigan durante años la cultura griega, por ejemplo, o el período histórico en el que va a transcurrir el espectáculo. Los argentinos no nos podemos dar ese lujo, porque no tenemos el tiempo ni las condiciones económicas para dedicarnos a investigar. Entonces, tomamos un atajo; usamos, si se

quiere, nuestra ignorancia y lo que sabemos. A partir de ahí, imaginamos e inventamos otra cosa para hablar de nuestra propia realidad.

*–¿Por eso su Antígona parece más «furiosa» que otras en su desobediencia al poder como si, en verdad, estuviera encarnando a las Madres de Plaza de Mayo?*

–Es y no es exactamente la Antígona de Sófocles, desde luego. Mis obras pueden transcurrir en la Grecia antigua o en la Francia de 1700, pero la mirada es la mirada de una argentina, porque los datos de mi experiencia son los de la realidad de mi país. Cuando uno escribe teatro o ficción hace uso de su memoria y de la memoria colectiva de su propio entorno.

*–Usted también ha trabajado con personajes de la historia argentina. En La malasangre, obra que estrenó en 1981, indaga en el pasado, vuelve al siglo XIX para poner en el interior de la escena a un dictador y a su hija, sobre la que recaen una suerte de prohibiciones, mientras en el afuera se expande el terror político con una brutal metáfora de cabezas cortadas a las que se pregona como melones maduros Historia que nos remite a la figura de Rosas y de su hija Manuelita y nos coloca en otra historia más reciente del país con fuertes resonancias de violencia.*

–Me apoyé en la época de 1840, porque me servía para explicar ciertos comportamientos de los personajes que, en nuestros días, no hubieran sido convincentes: la sujeción en las relaciones entre marido y esposa y padre e hija. Además, para hablar de la violencia que habíamos sufrido a partir de 1976 con la instauración de la dictadura en la Argentina, necesitaba recurrir a otro período. En 1981, cuando se estrenó *La malasangre*, los militares todavía estaban en el poder, así que no podía hablar del presente directamente. Pero no es una obra histórica.

*–Su obra Del sol naciente está construida con frases cortas, parlamentos breves y una libertad verbal muy significativa, ya que los personajes hablan de «vos», como en la Argentina, aunque aparezca un samurai este-reotipado. ¿A qué responde la utilización de estereotipos?*

–Así como los japoneses deben de tener el estereotipo de lo que es un argentino clásico, los argentinos tenemos el estereotipo del japonés. De ahí la figura del samurai en mi obra. Pero yo tomo ese estereotipo para romperlo y abrirlo hacia otras perspectivas.