

Gambaro, 1976

Gambaro, 1976

Acerca de *Ganarse la muerte*

Marcela Crespo Buiturón

Crespo Buiturón, Marcela
Gambaro, 1976: acerca de Ganarse la muerte/Marcela Crespo Buiturón.
-1aed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: UNIPE: Editorial Universitaria;
CABA : USAL, 2026.
160 p. ; 19 x 13 cm. - (Autor Fecha/Conde, Oscar; Cilentio, Laura; 6)

ISBN 978-631-6745-05-7
1. Literatura Argentina. 2. Censura. I. Título.
CDD A86o

UNIPE: UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Carlos G. A. Rodríguez
Rector

Ana Pereyra
Vicerrectora

UNIPE: EDITORIAL UNIVERSITARIA
Diego Herrera, Diego Rosenberg, María Teresa D'Meza Pérez,
Rodrigo Molina-Zavalía y Oscar Bejarano
Equipo editorial

Diana Cricelli
Maqueta de colección

COLECCIÓN AUTOR/FECHA
Oscar Conde y Laura Cilentio
Directores Colección Autor/Fecha

UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
COLECCIÓN DEL CENTRO DE EDICIONES
Y ESTUDIOS CRÍTICOS DE LITERATURA ARGENTINA
María Rosa Lojo
Directora

Foto de tapa: Griselda Gambaro, ©Humberto Rivas

Gambaro, 1976. *Acerca de Ganarse la muerte*
© Marcela Crespo Buiturón
© De la presente edición, UNIPE: Editorial Universitaria, 2026
Piedras 1080 - (C1070AAV)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
www.unipe.edu.ar

1ª edición octubre de 2026

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Todos los derechos reservados.
Prohibida la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

ISBN 978-631-6745-05-7

Presentación de la colección Autor/Fecha

Autor/Fecha es el sistema abreviado de cita más conocido para resumir los datos de un libro. Nos dice quién escribió qué y cuándo se publicó. Nos lleva hasta el lugar donde están todos los datos, ordenados y clasificados. Desde esas coordenadas llegamos a los libros que queremos.

Esta colección propone, en cada volumen, recrear ese sistema de envíos depositando al lector en el mirador que ofrecen un autor argentino contemporáneo y, en particular, alguna de sus obras paradigmáticas. Así, especialistas de diversos campos abordan y recorren críticamente textos clave a partir de la combinación de perspectivas biográficas, históricas, políticas, estéticas y culturales. El recorrido aleatorio por nombres y fechas incita la atractiva posibilidad de encontrar «años admirables» en el escenario de representaciones sociales que es la literatura argentina contemporánea.

LAURA CILENTO Y OSCAR CONDE
Directores de la colección

Índice

PALABRAS PRELIMINARES	13
ANTES DE <i>GANARSE LA MUERTE</i>	15
<i>La única inocencia</i>	17
Incomodando cánones: Griselda Gambaro entra en escena	19
Producción narrativa hasta 1976.....	22
COORDENADAS	27
Escribir en tiempos violentos	29
Los años previos al golpe de Estado de 1976	30
Continuamos pensando qué nos pasó... ..	37
La narrativa argentina en los <i>años de plomo</i>	40
El Estado censor.....	46
Aproximaciones a la estética gambariana	51
<i>GANARSE LA MUERTE</i>	57
Asomarse al abismo	59
Lo que el silencio grita	70
Los conspiradores del silencio: otras ambigüedades porosas	78
Entre la historia y la memoria, la descarnada imaginación de Griselda	84
Las redes del poder gambariano: intertextualidades foucaultianas	90

Cuerpo femenino y nación: escenas de una violencia interminable	99
Repensando la violencia política: los riesgos de las mejores intenciones	112
Mirar a la Gorgona	116
DESPUÉS DE <i>GANARSE LA MUERTE</i>	119
Exilio y desexilio de una escritora incómoda	121
Producción narrativa desde 1976	124
La serena lucidez	130
<i>Matar la paciencia</i>	134
BIBLIOGRAFÍA	139
AGRADECIMIENTOS	155

A Griselda Gambaro, por la fuerza incombustible
de su lucha contra las formas más despiadadas del
poder y por su inspirador legado a nuestras letras.

A quienes todavía resisten...

A Blanca y Saro, siempre.

Palabras preliminares

La obra de Griselda Gambaro¹ me ha acompañado desde largo tiempo y, de alguna manera, siento que siempre ha sido un referente –por momentos más consciente y por otros no tanto– para mis reflexiones literarias, pero también para pensar mi condición de mujer y de argentina. Quiero decir, mi posicionamiento estético-político en relación con la historia y la memoria de mi país, en especial con la última dictadura, así como con el género que más me interpela.

A veces pienso en lo difícil que resulta conciliar la figura de esta señora mayor, serena y aparentemente inofensiva –como se la puede ver en muchas de las fotos que circulan en los medios, o bien, en alguna visita, arreglando las plantas de su jardín y leyendo cómodamente novelas policiales en la tranquilidad de su casa de Don Bosco–, con la demoledora potencia de sus obras, en particular de la novela que nos convoca: *Ganarse la muerte*. Quienes la han leído saben de su aridez. Una aridez que no se cifra en una prosa enrevesada ni oscura, sino en las situa-

1. Escribí este libro antes de la triste noticia de la muerte de Griselda Gambaro, el 15 de septiembre de 2026. No quise hacer ninguna modificación, para no traicionar el diálogo que mantuve durante años con sus textos, en una tentativa, también, por mantenerla viva un poco más en estas páginas.

ciones siniestras que viven y las actitudes perversas que adoptan sus personajes. Intuyo a sus lectores, fatigando como yo sus páginas, de una densidad por momentos asfixiante, y cerrando el libro con la sensación de haber recibido un *uppercut*. Los aficionados al boxeo dicen que este golpe se considera uno de los más potentes y peligrosos, que se asesta a corta distancia y con gran posibilidad de provocar mucho daño.

Para mí, *Ganarse la muerte* es un dolor necesario. Gambaro, como pocos escritores de nuestras letras, nos obliga a mirarnos, a reflexionar sobre quiénes somos individualmente, como hombres y mujeres, pero también colectivamente, como país. Quiero creer que, luego de este *uppercut* que nos propina con su novela, ya nadie podrá abandonarse a la inercia de los hechos, ni aceptar *pacientemente* el adormecimiento de las mentes y las voluntades.

En estas páginas he puesto en diálogo la novela de Gambaro con una serie de discursos ficcionales, teóricos y críticos que, tras largos años de ejercer la docencia y la investigación literarias, he transitado, reflexionado y debatido en las aulas y en anteriores escritos, porque me han convocado y estimulado –también conmovido, por qué no admitirlo–; y otros nuevos, que fueron llegando a mí por azar o por la generosidad de colegas y amigos. Son voces con las que he intentado incentivar –espero que fructuosamente– el espíritu crítico de mis alumnos, pero también transmitirles mi amor por las letras, que son la vocación de mi vida.

De todo ello –y no sin un resto de miedo y de preocupación ya irremediablemente consciente, pero también con la sensación de haber sido interpelada y conmovida hasta un punto que no sé explicar tras la lectura y relectura de esta novela– surge este *Gambaro, 1976. Acerca de Ganarse la muerte*.

Antes de *Ganarse*
la muerte

LA ÚNICA INOCENCIA

Griselda¹ Gambaro nació en Buenos Aires, el 28^o de julio de 1928, última hija mujer del matrimonio de Isabel Russo y José Gambaro. La familia vivió inicialmente en el barrio de La Boca, pero se mudó varias veces, primero a Avellaneda, luego volvió a la capital y se instaló en Barracas para, finalmente, regresar a La Boca. Ese deambular por el barrio boquense y su prolongación, que era Avellaneda del otro lado del Riachuelo —como primeros destinos de los inmigrantes europeos más pobres—, dejaría su impronta en la narrativa gambariana.

En su infancia y adolescencia,³ dos figuras femeninas ejercieron una gran influencia sobre la autora: su tía Ida, una mujer fuerte, dominante e inteligente, que Gambaro conver-

1. Como apunta Alberto Catena (2011), «Griselda es un nombre de origen germánico que significa “aquella que combate o batalla”, un rasgo que nadie podría negar en el espíritu de nuestra escritora», aunque otra posibilidad sería que proviniese de Gisela, la hermana de Carlomagno, y que significa «fuerte en la flecha», también un nombre bastante acorde al poder de sus flechas-palabras (21).

2. En rigor, nació el 24, pero, como era habitual en aquella época, el registro se realizó cuatro días más tarde.

3. Para más datos de su biografía, sugiero la lectura del libro de Catena (2011), cuya referencia se incluye en la bibliografía final.

tiría en uno de los personajes principales de su novela *El mar que nos trajo*, bajo el nombre de Natalia, y su madre, quien fue, sin duda, un vínculo trascendente en su vida. En *Escritos inocentes*, la autora comenta bellamente:

Soñé (¿o era una especie de duermevela?) que en un espacio inmenso, cósmico, el azul de ciertas noches tranquilas, tomadas de la mano con los brazos extendidos, mi madre y yo dábamos vuelta al universo. Era mi madre, no en el cuerpo que yo conocí, sino la madre genérica, el origen de todas las cosas. Y sentí que se cerraba el círculo y que todo estaba bien.

[...] Mi madre fue ese paisaje primero de la vida que yo pude recuperar en cualquier momento (Gambaro, 1999: 114).

Gambaro fue una lectora y escritora precoz, aunque tardía en animarse a publicar su trabajo. Empezó sus primeras lecturas en la biblioteca socialista de la Sociedad Luz, que estaba cerca de su casa y de su colegio secundario, en Barracas. Se apasionaba por los libros de Emilio Salgari, Rudyard Kipling, Robert Louis Stevenson, Jack London y por «autores que hoy nadie lee: Anatole France, Panait Istrati» (Catena, 2011: 183-184). También leía a algunos argentinos, como Enrique Larreta y Horacio Quiroga. Y, desde su infancia, a Julio Verne. Los escritores españoles que había leído, exceptuando al autor del *Quijote*, Azorín y Pío Baroja, le parecían aburridos. Con su amiga Nelly Schnaith,⁴ a quien luego le dedicaría

4. Fotógrafa y feminista argentina, autora de *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, *La muerte sin escena*, *Paradojas de la representación*, entre otros títulos. En un comentario crítico sobre el libro *El feminismo espontáneo de la escena*, de Emilce Dio Bleichmar, que ganara el premio Clara Campoamor en Madrid, en 1984, Schnaith enfatiza su virtud de «encarar una respuesta a la aparente y mutua impugnación entre compromiso personal, solidaridad genérica y ecuanimidad teórica» (Schnaith, 1986: 168), lo cual evidencia el posicionamiento estético-polí-

el primer relato de *Madrigal en Ciudad*, descubrió a Romain Rolland, una lectura que las impactó muchísimo a ambas, que les hizo creer en «la grandeza del arte, la amistad, el coraje, la nobleza en la conducta» (cit. en Catena, 2011: 185). De teatro, recuerda especialmente la lectura de Antón Chéjov, Henrik Ibsen, Luigi Pirandello, Eugene O'Neill, Armando Discépolo, Florencio Sánchez y Rodolfo González Pacheco.

No sin cierta ironía, Gambaro recuerda su primera incursión en la escritura en el colegio primario: «Mi primer premio “literario” fue un cajón de pomelos. Gané un concurso intercolegial organizado para fomentar el consumo. Y no sé qué habré escrito sobre el pomelo, pero lo gané» (cit. en Catena, 2011: 189).

INCOMODANDO CÁNONES: GRISELDA GAMBARO ENTRA EN ESCENA

Sobre sus escritos publicados durante la etapa previa a *Ganarse la muerte* habría mucho que comentar, pero en atención a la brevedad de este prolegómeno a su novela, solo mencionaré algunos hitos que sus biógrafos y críticos insisten en iluminar y que, como es de esperar, se vinculan más con su producción dramática⁵ que con la narrativa, la cual desarrollaré en el

tico de la fotógrafa, quien ha compartido con Griselda Gambaro no solo sus años infantiles y adolescentes, sino también su exilio en Barcelona. Imagino las caminatas por el Passeig de Gràcia o la rambla Canaletas, y quisiera ser mosca para escuchar sus conversaciones, que, intuyo, han dejado huella en la obra de ambas.

5. Debido a la envergadura y densidad de su producción narrativa, de la que forma parte la novela que me convoca, no me ocuparé de la dramática, aunque ambos géneros parecen cruzarse constantemente. Para el abordaje de su dramaturgia, sugiero especialmente consultar algunos trabajos recientes: el libro de Susana Tarantuviez *Escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro* (Buenos Aires, Corregidor, 2008) y un vo-

próximo apartado. En rigor, habría que señalar que la misma Griselda Gambaro reconoce su adicción a la lectura de obras dramáticas y el impacto en su escritura es tal que afirma: «[...] se instala en tu cabeza. Me di cuenta de que había una manera distinta, que era el teatro, de encarar la escritura y la ficción» (cit. en Catena, 2011: 193); esto explica, en gran medida, la dificultad para delimitar fronteras entre lo narrativo y lo dramático en muchos de sus libros.

Si bien el primer reconocimiento a su obra le llega en 1963, al recibir el Premio del Fondo Nacional de las Artes por su *nouvelle Madrigal en Ciudad*, es por su dramaturgia que Gambaro logra ser conocida y celebrada no solo en el país, sino también en el extranjero. Dos años más tarde, en 1965, le otorgan el Premio Emecé por *El desatino*. Nacida como pieza narrativa, pero transpuesta al género dramático, sería dirigida por Jorge Petraglia en la Sala de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella y elegida para inaugurar su ciclo de autores argentinos. Ese mismo año, también se estrena *Matrimonio*, bajo la dirección de Oscar Barney Finn. En 1966, se da a conocer la otra pieza narrativa que convierte en dramática: *Las paredes*, con la dirección de José María Paolantonio, pero habiendo ya recibido el Premio Asti en 1964. Petraglia vuelve a hacerse cargo de la puesta de una pieza gambariana con *Los siameses*, en 1967. Un año después, el mismo en el que publica su primera novela, *Una felicidad con menos pena*, le otorgan el Premio Argentores por *El campo*, que había dirigido Augusto Fernández. A este reconocimiento, se suman el Primer Premio Municipal de la

lumen que compendia trabajos de algunos de sus principales críticos, tales como Jorge Dubatti, Stéphanie Urdician, entre otros, coordinado por Gracia Morales Ortiz, *Griselda Gambaro. El desafío de la lucidez* (Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2021), aunque ningún lector tendrá inconvenientes para encontrar crítica especializada en este género, ya que se han publicado ininidad de trabajos en revistas científicas, volúmenes temáticos y otros espacios.

Ciudad de Buenos Aires y el Premio Revista *Talía* y Seminario Teatral del Aire. Ya en 1970, se estrena en Rosario *Cuatro ejercicios para actrices* y, en 1972, Petraglia vuelve a Gambaro con *Nada que ver* en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires, basada en la transposición de su segunda novela, *Nada que ver con otra historia*, publicada ese mismo año. La Universidad de Buenos Aires apoya otra de sus piezas, *Solo un aspecto*, estrenándola en 1974, en la Sala del Departamento de Extensión Universitaria, bajo la dirección de Arturo Hayatian. El año siguiente, se estrena *El viaje a Bahía Blanca*, en el Teatro Magnus de Buenos Aires.

Pocos saben de su producción en literatura infantil. En esta etapa, solo aparecerá un título, en Ediciones de la Flor, *La cola mágica*, publicado en 1975.

En 1976, año en que aparece *Ganarse la muerte*, también estrena *El nombre* en el Teatro Estrellas, con el Grupo Teatral Rayuela, y *Sucede lo que pasa*, en el Teatro Popular, con dirección de Alberto Ure, por la que ganaría nuevamente el Premio Argentores.

Griselda Gambaro ha sido considerada como parte de la generación del 60, aunque curiosamente no existen trabajos críticos que la incluyan en la narrativa de aquella época, salvo una nota al pie en un artículo de Saúl Sosnowski, publicado en 1983 en la *Revista Iberoamericana*, según pudo constatar Tarantuviez (2001: 23). Lo cierto es que su posicionamiento estético-político entra en colisión con el modelo que se había instalado en Argentina, con claras influencias de la figura del escritor comprometido, según las consignas de Jean-Paul Sartre y de Louis Althusser así como del intelectual orgánico Antonio Gramsci.

Nace, así, la conocida «Polémica del 60», que enfrenta a realistas reflexivos con neovanguardistas, y a una izquierda dogmática con una vanguardia supuestamente despolitizada que terminará politizándose en torno al Instituto Di Tella, entre otros espacios significativos. Gambaro queda, por entonces, en el centro de esa polémica, con la transposición teatral

y estreno de *El desatino* (1965), merecedora, a pesar de todo, de la distinción de Mejor Obra de Autor Argentino Contemporáneo, otorgada por la revista *Teatro XX*. Nuestra escritora ofrece una pieza vanguardista, que queda asociada a aquella estética tenida por muchos críticos del momento, seguidores de la línea sartreana, como un apolitismo formalista, sin compromiso social. Tarantuviez (2001) sospecha que Gambaro apuesta por la consideración de un hombre universal que no por ello deja de incluir al argentino y por una textualización de una problemática existencial que no necesita estar supeditada a estrategias y modos de ficcionalización realistas (108).

Seguramente, este posicionamiento la aleja de los códigos establecidos por el realismo canónico de otros miembros de su generación, anclado en el testimonio y la denuncia política. Es muy probable que esta haya sido una de las razones, tal vez la principal, para que la crítica no la incluyera en el panorama narrativo de ese momento. Gambaro dice algo así cuando Alberto Catena le pregunta por la recepción de algunas de sus primeras novelas y ella le responde que, a «la distancia, veo que la mayoría debe haberse desconcertado por un tipo de narrativa que no era fácil de encasillar dentro de los modelos de la época» (cit. en Catena, 2011: 197).

PRODUCCIÓN NARRATIVA HASTA 1976

La producción narrativa de Gambaro ha sido realmente prolífica y se encuentra poco explorada en profundidad. Ya lo han señalado oportunamente Hortensia Morell (1991) y Susana Tarantuviez (2001). Ni qué hablar de su literatura infantil,⁶ también significativa y publicada por sellos editoriales de primera línea.

6. Como en el caso de su dramaturgia, consignaré los títulos principales, pero no me detendré en su análisis.

Si bien todos sus críticos inician la trayectoria narrativa de Griselda Gambaro con la *nouvelle Madrigal en Ciudad*, de 1963, en la Biblioteca de la Academia Argentina de Letras pude encontrar un texto anterior. Se trata del volumen *Cuentos*, publicado en 1953 por la editorial AméricaLee. Dudé si debía mencionarlo o no, porque en la citada entrevista de Catena (2011), Gambaro dice sobre este texto: «era autobiográfico de mala manera, estaba más yo que mis personajes» (cit. en Catena, 2011: 189). «Me quedaron muchos ejemplares que más tarde quemé en el jardín. Hace poco una mujer desconocida se me acercó diciéndome alegremente: “Tengo tu primer libro”. Dios mío, pensé, hay un ejemplar que se salvó del fuego» (cit. en Catena, 2011: 179).

Y ahora pienso yo: Dios mío, espero que la señora Gambaro me perdone por incluirlo aquí, pero es una edición muy interesante, ilustrada por su marido, el escultor argentino Juan Carlos Distéfano (1933-2026), en la que ya se perfilan los temas que se volverán recurrentes en el resto de su obra. Compuesto por diecinueve cuentos cortos, el volumen tiene cierta impronta expresionista en sus personajes carentes de nombre, estereotipos de la sociedad que le es contemporánea y que luego atravesará otros libros. En sus páginas aparecen seres castigados por el aburguesamiento, enajenados en el trabajo, condenados a la rutina, la soledad, el hastío, aunque, de alguna manera, casi siempre algo del orden de lo afectivo parece aliviarlos. También vemos incipientes perlitas de su siguiente producción: la honda y reflexiva mirada femenina, en «Torpe muchacha mía» o en «El hombre que actúa». Asimismo, ratificamos el poderoso vínculo con su madre, mencionado anteriormente, en «Charla», la de una madre con su hija, por la noche, bajo el cielo estrellado. La hija se burla de lo que no sabe su madre sobre cuestiones científicas (si la tierra es redonda, o cuadrada), pero la madre sabe otras cosas... Lee en su hija lo que le pasa. Hay una conexión muy profunda, absolutamente desvinculada de la lógica racional.

Luego seguirá, efectivamente, *Madrigal en Ciudad*, publicado por la editorial Goyanarte en 1963. Está compuesto por tres *nouvelles*: «La infancia feliz de Petra», «El nacimiento postergado» (Gambaro escribió sus respectivos guiones cinematográficos. El segundo fue premiado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina) y «Madrigal en Ciudad», que daría título al volumen. Son textos señalados por el peso del silencio, la ambigüedad de los personajes, el dolor, el miedo, la soledad y el desencanto de la vida. En estas páginas, comenzarían a dibujarse figuras masculinas débiles, ambiguas: «De un lado de la boca, como en el negro del cuento o la novela de Faulkner, salía una pequeña sonrisa..., del otro costado de la boca, podía decirse lloraba...» (Gambaro, 1963: 104); o castradoras, tiránicas: «Él mismo hizo girar el botón de la radio y estableció el silencio. El insoportable vacío» (26), que anticiparían a varios de sus más famosos personajes. Casi cincuenta años después, la escritora le comentaría a su biógrafo sobre su propio padre: «Era un hombre muy severo y autoritario que no permitía ningún disenso. Si hoy me indigna tanto cualquier acto de fuerza, creo que es por el recuerdo de mi infancia» (cit. en Catena, 2011: 180). También emergerán personajes femeninos fuertes y transgresores, germinales de otros futuros, como Elisa, la esposa del protagonista del tercer texto, que abandona a su marido e hijos, desafiando la figura de madre ejemplar y sacrificada, cansada de una vida monótona, sufrida, y desencantada por la infidelidad del marido.

En 1965, la editorial Emecé publica *El desatino*, que la distingue con el primer premio de su concurso. Es un volumen compuesto por cuatro relatos y dos novelas breves, cuyo impacto y polémica he comentado en el apartado anterior. Dos años más tarde, recibe una mención especial en el concurso Primera Plana-Sudamericana por *Una felicidad con menos pena*, que será publicada por esa editorial, pero que quedará prácticamente olvidada con el correr del tiempo hasta que la editorial Norma la reedita en 2009. En ella, se

narra la historia de un hombre adinerado que decide amparar en su mansión a gente pobre. A pesar de tener varios cuartos vacíos, los confina, apiñándolos en la cocina: les da un techo, pero no vaya a ser que se pongan cómodos... Con su habitual ironía, dibuja las redes de poder que se van tejiendo entre los diferentes sectores de la sociedad, sus vilezas y mezquindades, reservando una felicidad con menos pena para la vida en los márgenes, donde se alojan el narrador y su perro.

Nada que ver con otra historia, su siguiente novela, aparece por Ediciones Noé en 1972. Gambaro se inscribe en la tradición iniciada por Mary Shelley con una nueva versión de *Frankenstein*: «Siempre me gustó mucho la literatura gótica», asegura la autora (cit. en Catena, 2011: 197). Un estudiante de veterinaria, Manolo, crea a Toni, un monstruo entrañable que, irónicamente, debería haberse parecido a un fresco del pintor renacentista Piero della Francesca. Resulta curioso que la revista *Primera Plana*, por ese entonces, había tildado a Gambaro de «animal fuera de serie en la literatura argentina». Lo cierto es que con un tono bellamente poético y cierto erotismo, el monstruo nos ilumina la oscuridad de la existencia que sale a su encuentro por las calles de la ciudad. Si bien la novela no ganó demasiada notoriedad en el panorama narrativo nacional, será reeditada en 1987 y, nuevamente, en 2007, por la editorial Norma.

Finalmente, cerrando la primera etapa de producción en el país, aparece *Ganarse la muerte*, publicada por Ediciones de la Flor, en 1976. Volverá a editarse recién en 2002 por la editorial Norma y, más recientemente, en 2016, por la editorial El cuenco de plata. Será incluida en el Tesoro de la Biblioteca Nacional y por ella la autora recibirá el premio Rosa de Cobre en 2023. En el 25º aniversario del golpe, Gambaro diría, con una actualidad que da espanto:

Este pueblo soporta mucho y siempre le mienten. La gran mayoría, cuya subsistencia es tan difícil, está preocupada por otros problemas que los del pasado. Ignora que entre la

dictadura y el presente hay más puntos de contacto de los que supone (Gambaro, 2001: 11).

Escrita entre 1974 y 1975, contemporáneamente al gobierno de Isabel Perón, la autora plantea la novela como un escrito inserto en su época, en la que se «hablaba de compañerismo (peronista), solidaridad, pacificación, y la realidad la desmentía completamente» (cit. en Catena, 2011: 198). Gambaro traslada esto a *Ganarse la muerte*, donde, al decir de la escritora: «los hechos desmienten las palabras y viceversa, incluso los roles y parentescos se invierten, se cruzan y confunden, madre, padre, nuera, hijo, nada ni nadie es lo que parece ser» (199).

Coordenadas

ESCRIBIR EN TIEMPOS VIOLENTOS

Abordar la literatura que explora los años previos y posteriores, así como el período concreto en el que se desarrolló la última dictadura cívico-militar-eclesiástica en la Argentina, siempre supone un desafío, ya que convoca problemáticas y discursos de una historia reciente cuyos efectos y demandas de reparación continúan teniendo vigencia en nuestro presente y, por ello mismo, instalan una tensión entre su dimensión política y el discurso crítico de la historiografía, como claramente lo analizan Marina Franco y Florencia Levín en su estudio *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (2007).

La sola mención del año 1976 proyecta, asimismo, un horizonte de lectura bastante conocido para todos los lectores argentinos y, en gran medida, también para los extranjeros. De alguna manera, sacude al monstruo, que pega cabezadas, aunque nunca duerme del todo. Decir en voz alta 1976, seguir el contorno de sus aristas, sus curvas siniestras, será una experiencia perturbadora que atravesará cada página escrita por historiadores, filósofos, escritores, ensayistas y por todo aquel que se enfrente a la latencia de su memoria imborrable.

Pero todo había comenzado antes, mucho antes del 24 de marzo de 1976, y, para historiar la última dictadura, así como para leer la novela de Griselda Gambaro que nos ocupa, se

vuelve imprescindible considerar la intensificación de los conflictos sociales, el incremento de la violencia política y represiva, la creciente participación de los militares en la política nacional, así como la crisis de legitimidad del último gobierno democrático anterior al golpe, porque *Ganarse la muerte* va fatigando sus páginas a la luz o, mejor dicho, entre las tinieblas que proyectan estos acontecimientos.

Griselda Gambaro escribe su novela en una Argentina en la que las disputas de poder se resolverán en el seno de un peronismo progresivamente en crisis, sobre todo tras la muerte de Perón, y la pérdida del control económico, entre otros conflictos significativos, como la descomposición de las instituciones democráticas y el apoyo al terrorismo de ultraderecha.

LOS AÑOS PREVIOS AL GOLPE DE ESTADO DE 1976

A pesar de haber alcanzado una resonante victoria electoral en las elecciones de 11 de marzo de 1973, Héctor Cámpora,¹ candidato del Frente Justicialista de Liberación, renunciará luego de un breve gobierno de cuarenta y nueve días, dando lugar a la primera elección sin proscripciones desde 1955 y llevando a la presidencia la fórmula Perón-Perón,² ganadora con el 62% de los votos y el verdadero poder detrás de la formalidad institucional de Cámpora. Poco después, con la muerte del líder partidario el 1º de julio de 1974, el gobierno quedará en manos de Isabel Martínez de Perón.

1. «Cámpora se impuso en las elecciones con el 49,5% de los votos. Balbín, que ocupó el segundo puesto con solo el 21%, renunció a la segunda vuelta. Fue la gota que faltaba para que la salida electoral se convirtiera en una derrota absoluta para Lanusse y las Fuerzas Armadas» (Novaro, 2024: 125).

2. Juan Domingo Perón y su esposa, María Estela Martínez de Perón, conocida como Isabel o Isabelita, nombre de confirmación católica.

Con la centralidad de la organización armada Montoneros³ y de Tendencia Revolucionaria,⁴ el discurso imperante que sostenía la fugaz presidencia de Cámpora era el de un «poder que había permitido al peronismo retomar el gobierno tras diecisiete años de proscripción [...] [y que era ejercido por] la movilización popular canalizada y conducida por la guerrilla» (Novaro, 2024: 126). A través de Cámpora, Perón intentó moderar inicialmente los conflictos que se fueron presentando, en especial los internos al peronismo: en lo económico, buscó contener la puja distributiva y estabilizar la economía, priorizando el control de la inflación (que ya estaba en el 58%), en detrimento de la prometida recomposición salarial; y en lo político, promover un pacto entre partidos para lograr lo que él llamó «una democracia integrada». Pero uno de los principales problemas que se debería afrontar eran, justamente, los conflictos internos al peronismo que eclosionaron más visiblemente en ocasión del regreso de Perón al país:

Los Montoneros se prepararon para disputar con la CGT⁵ el protagonismo en el acto masivo que daría marco al evento, y para el que se montó un escenario en las cercanías

3. Organización guerrillera peronista, surgida en la década de 1970, cuyos objetivos eran luchar contra la dictadura gobernante, lograr el regreso de Perón al país y la convocatoria a elecciones libres. Su primera acción fue llevada a cabo el 29 de mayo de 1970, con el secuestro, juicio revolucionario y asesinato del ex dictador Pedro Eugenio Aramburu, uno de los líderes del golpe de Estado de 1955 que derrocaría a Perón.

4. Corriente del peronismo, conformada entre las décadas de 1960 y 1970 y nucleada en torno a las organizaciones guerrilleras Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), Montoneros y Juventud Peronista.

5. Confederación General del Trabajo. Fundada en 1930, tras un acuerdo entre sindicalistas revolucionarios, independientes, socialistas y comunistas, a fin de construir una central sindical unitaria y plural. Desde 1945, con mayoría peronista.

del aeropuerto de Ezeiza. No contaban con que también deberían enfrentarse con las bandas de ultraderecha movilizadas por López Rega⁶ y sus secuaces, que, a diferencia de la CGT, no tenían bases propias que oponer a las de la Tendencia, por lo que solo recurriendo a las armas podrían controlar la movilización, o bien frustrarla. Y eso fue lo que sucedió: poco después de que aterrizara el avión que traía a Perón [...] [los] hombres de López Rega [...] generaron la estampida de la multitud desarmada, y en medio de la confusión secuestraron, torturaron y asesinaron a decenas de militantes del bando contrario (Novaro, 2024: 129).

Debido a que muchos reformistas y revolucionarios comenzaron a ser blanco de la ultraderecha peronista, el temor y la decepción empezaron a cundir, por lo que, en gran medida, aquellos empezaron a replegarse y a reconciliarse con posiciones más conservadoras. Los más combativos, por su parte, quedaron atrapados en la lógica de la guerrilla.

Ya con Perón en Argentina y a pesar de la oposición de la Tendencia, Cámpora presentó su renuncia y se convocaron nuevas elecciones. La Tendencia postuló nuevamente a Cámpora, y los sindicatos, por su parte, a José Ignacio Rucci.⁷ También se propuso a Ricardo Balbín,⁸ aunque sin la anuencia de Perón, quien temía entregar el poder a un político que no fuera peronista. López Rega apoyó a María Estela Martínez, quien terminó imponiéndose como compañera de fórmula de su marido.

Perón se apoyó en los gremios y en López Rega con el fin de intentar controlar las acciones de Montoneros, lo cual generó

6. José López Rega (apodado «el Brujo») era a la sazón el ministro de Bienestar Social.

7. Dirigente sindical de la Unión Obrera Metalúrgica, que se desempeñó como secretario general de la CGT entre 1970 y 1973.

8. Líder de la Unión Cívica Radical entre 1959 y 1981, candidato a la Presidencia de la Nación en cuatro oportunidades.

una reacción de estos últimos, que asesinaron a Rucci el 25 de septiembre de 1973. A partir de entonces, el presidente permitió que los recursos estatales, las fuerzas de seguridad y la milicia apoyaran a las bandas de ultraderecha, principalmente, la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), liderada por el ministro de Bienestar Social. La violencia se desató prontamente, mientras los funcionarios relacionados con la Tendencia iban siendo desplazados de sus puestos. Asimismo, se propuso reemplazar a Montoneros en su función de movilizar a las masas.

Tras la muerte de Perón, se produjo un vacío de poder. El Pacto Social⁹ comenzó a tambalearse —como lo venía haciendo el liderazgo real de Perón—¹⁰ debido a la escalada de la inflación, que ese año llegó al 24,4%, y a la pérdida del control de la economía. Montoneros emprendió, entonces, la lucha por la conducción de las masas y, al mes siguiente, proclamó el reinicio de la lucha armada. Isabel, la sucesora presidencial, intentó controlar la situación, asesorada por López Rega, quien la instó a apoyarse en las Fuerzas Armadas y los grandes empresarios. Poco después, se empezaron a conocer las listas de condenados a muerte por la Triple A.

El ritmo inflacionario se aceleró, mientras se activaban las salidas de emergencia, con ajustes y devaluaciones. La respuesta de la CGT no tardó, paralizando el país y convocando a los obreros a manifestarse en la Plaza de Mayo. Isabel se vio obligada a desprenderse de su ministro de Econo-

9. Compromiso firmado entre el ministro de Economía, José Ber Gelbard, la CGT y la CGE (Confederación General Económica, fundada por Gelbard en 1952 y promovida por Perón, que agrupaba a las cámaras empresariales).

10. Surgió por entonces la «teoría del cerco», que responsabilizaba de la crisis al entorno y a la figura que lo controlaba, el «brujo» López Rega, a la CIA estadounidense y hasta al imperialismo.

mía, Celestino Rodrigo,¹¹ y de López Rega,¹² y a negociar con la CGT. En julio de 1975, Isabel pidió licencia, siendo reemplazada por Ítalo Luder, titular del Senado, quien pertenecía a una facción más moderada del peronismo. Cuando retomó el poder, la descomposición de su autoridad fue incontenible y el país ya se encontraba en una profunda crisis:

Entre marzo de 1975 y marzo de 1976 la inflación fue del 566,3%. Se esperaba, por lo tanto, que en cualquier momento estallara la hiperinflación y se produjera la total extinción de la moneda. El déficit público en 1975 también batió todos los récords: alcanzó el 12,6% del PBI (Novaro, 2024: 139).

Si se piensa la historia desde ese presente, no resulta demasiado extraño que la misma sociedad que había expulsado a las fuerzas militares solo tres años antes las llamara a retomar el poder, convocadas incluso por las bases del peronismo. Por supuesto, no todos los sectores sociales alcanzaron el mismo consenso al respecto. Sin duda, fue la ocasión propicia para que la burguesía financiera, industrial y terrateniente lograra cancelar la permanencia del peronismo y de los «políticos populistas» (así los consideraba) en el gobierno. La mayoría de los demás sectores, por temor o por una nueva decepción, se decantaba por una salida más conservadora que asegurara un mínimo orden,

11. Ministro de Economía del gobierno de María Estela Martínez, quien el 4 de junio de 1975 anunció el plan de ajuste que fue conocido como el «Rodrigazo» y que consistió, en términos generales, en una devaluación de la moneda del 60% y un aumento considerable del precio de los combustibles y la energía.

12. Apartado de la cartera de Bienestar Social, fue nombrado embajador en España.

al tiempo en que el PRT-ERP¹³ y Montoneros no lograban articular ningún cambio favorable:

desarmes a policías, ataques a comisarías y puestos camineros, expropiaciones (de vehículos, dinero y alimentos), repartos de bienes de primera necesidad en barrios pobres, ajusticiamientos de represores y empresarios, secuestros extorsivos y atentados con explosivos, entre otras. Menos numerosos, aunque de mayor repercusión, fueron los ataques a cuarteles y guarniciones militares (Carnovale, 2011: 14).

Mientras algunos sectores de la milicia no estaban de acuerdo con involucrarse prolongadamente en el gobierno, otros consideraban que la revolución¹⁴ anunciada en 1966 todavía estaba pendiente y que podría triunfar si se lograba una propuesta nacional y popular. De allí surge su acercamiento a la Tendencia, del cual nace el Operativo Dorrego, que pretendía llevar a cabo actividades conjuntas de militares y montoneros en las villas de emergencia, a fin de restaurar los lazos entre el pueblo y el ejército.

Pero con la llegada de Jorge Rafael Videla¹⁵ a la conducción del Ejército, designado por Isabel, se impone una clara pos-

13. El Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) se fundó el 25 de mayo de 1965, un nuevo partido que resultaba de la confluencia entre el Frente Revolucionario Indoamericanista Popular (FRIP), liderado por Mario Roberto Santucho, y Palabra Obrera, agrupación trotskista liderada por Hugo Bressano (alias Nahuel Moreno). El PRT conformó variadas alianzas gremiales y políticas, así como fundó también el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

14. Se conoció como «Revolución Argentina» el golpe de Estado que tuvo lugar el 28 de junio de 1966 y que derrocó al presidente democrático Arturo Illia.

15. Miembro de la Junta Militar entre 1976 y 1978. Presidente de facto hasta 1981.

tura: las Fuerzas Armadas tendrían a su cargo no solo «poner orden» y excluir al sector civil «desviado» del ejercicio del poder público, sino curar a la Nación enferma (Novaro, 2024: 143). Se inicia así un plan contrarrevolucionario en el que se vio debilitada la inclinación al proteccionismo industrial y al estatismo y que se guiaba por la idea «—que ya estaba llevando a la práctica Augusto Pinochet en Chile tras el golpe contra Allende de 1973— de que el progreso se conquistaría, junto con el orden, cuando se eliminaran las regulaciones al comercio, a las relaciones laborales y a la circulación de capitales, y las responsabilidades del Estado se limitaran a administrar justicia y dar seguridad y estabilidad a la moneda» (144).

Es en 1975, justamente, cuando Anaya,¹⁶ Viola¹⁷ y Videla comienzan a diseñar la reestructuración del poder militar que culminaría con el golpe de Estado de 1976. Una red de alianzas, desacuerdos y traiciones se va desarrollando enérgicamente durante todo ese año. Pero la lucha por el control del Estado se cifraría, en gran medida, en la oposición: López Rega-Triple A *versus* la cúpula del Ejército. En este sentido, el informe de Juan Carlos Segura donde se pide investigar la participación de oficiales en la Triple A le da la excusa a Videla, en su carrera de ascenso, para desacreditar a Anaya ante Antonio Mario Savino,¹⁸ ministro de Defensa de Isabelita. Así, de mayo a agosto de 1975, al sustituir a Anaya por Alberto Numa Laplane, Videla conforma el estado mayor golpista. También se produce un cambio significativo: las relaciones entre la milicia y las fuerzas políticas y el gobierno quedan en manos de Inteligencia, a cargo de Otto Carlos Paladino, uno de los «duros» (Seoane y Muleiro, 2001: 35).

16. Leandro Enrique Anaya fue el Comandante General del Ejército entre diciembre de 1973 y mayo de 1975.

17. Roberto Eduardo Viola, miembro de la Junta Militar entre julio de 1978 y diciembre de 1979. Presidente de facto de marzo a noviembre de 1981.

18. Ministro de Defensa del gobierno de Isabel Perón. Miembro de la Triple A.

CONTINUAMOS PENSANDO QUÉ NOS PASÓ...

Una serie de interrogantes atraviesan las páginas de muchos historiadores que, desafiando aquella tensión planteada por Franco y Levín (2007) que comentaba al comienzo, o bien, alimentándose de esta, continúan indagando diferentes enfoques. En un reciente trabajo de Gabriela Águila (2023), la historiadora rosarina recoge diferentes alternativas propuestas para definir e interpretar la última dictadura:

Los calificativos y conceptualizaciones utilizadas para aludir al golpe de Estado de 1976 y al régimen que engendró abundan dentro del ámbito académico y en espacios extra-académicos (como el movimiento de derechos humanos o la justicia), entre las que se cuentan por su amplia difusión las de dictadura de seguridad nacional, dictadura cívico-militar, terrorismo de Estado e, incluso, genocidio (13).

En la misma línea de exploración, Luis Alberto Romero ya había revisado, en 2012, su *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-2010* y reconocido un cambio de enfoque que guiaba la nueva edición de su libro. Si en 1983 y los años siguientes pensaba la historia partiendo de la democracia y de sus problemáticas, en esta última versión, desalentado por la convicción de que la «empobrecida sociedad actual no [era] propicia para generar ciudadanos» (Romero, 2012: 11), entendía que la cuestión giraba en torno al Estado, su (im)potencia y su progresivo desmantelamiento. Por lo tanto, Romero sostenía que, debido a este cambio de enfoque, también se veía obligado a repensar aquello que releva Águila:

En la versión original de este libro, inicié el capítulo dedicado a la última dictadura militar con un acápite que titulé «El genocidio». El uso de tal denominación correspondía a la visión del problema que tenía en 1994. Más tarde apren-

dí que la calificación era impropia –no había una cuestión de raza o etnia–, y que además oscurecía la naturaleza política de la represión. De modo que lo modifiqué por «El Estado terrorista» (Romero, 2012: 12-13).

Con respecto a las causas del golpe de 1976, si bien ha habido numerosos estudios que han puesto el foco en variables exógenas, como la injerencia de Estados Unidos –está claro que no hay que desestimar la importancia de su política exterior hacia América Latina–, así como la influencia de ciertas doctrinas contrainsurgentes francesas o estadounidenses, o bien, neoliberales, lo cierto es que, para los análisis realizados en los últimos tiempos, dichas causas deben buscarse en «la crisis política, social y económica que se desplegó y profundizó en los últimos tramos del gobierno peronista (1973-1976)» (Águila, 2023: 14). Asimismo, la acción violenta de las organizaciones guerrilleras y el terror sembrado por la Triple A crearon «las condiciones para la aceptación de un golpe de Estado que prometía restablecer el orden y asegurar el monopolio estatal de la fuerza» (Romero, 2012: 295).

En aquella Argentina polarizada –por una parte, el país de Isabelita y López Rega con la Triple A y, por otra, la izquierda peronista y marxista, así como la insurgencia armada con la guerrilla guevarista del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), liderado por Santucho, y Montoneros, por el peronista Firmenich–, lo que plantean Seoane y Muleiro es que, en esta lucha, los jóvenes revolucionarios marxistas no supieron ver que lo que se jugaba no era el destino de la revolución socialista, sino dos modelos de país: el industrial, con instituciones políticas en funcionamiento, y el que desmontaría el «Estado de bienestar, arrasando vidas y bienes con una milicia de faenadores que carnearían ciudadanos en maderos clandestinos» (Seoane y Muleiro, 2001: 24). Modelos políticos sustentados en dos modelos económicos diferentes, el del ministro de Economía hasta la muerte de Perón, José

Ber Gelbard, *versus* el de José Alfredo Martínez de Hoz¹⁹ y el Consejo Empresario Argentino (CEA), una suerte de reedición de la política económica liberal ortodoxa (25).

En el mismo sentido, Águila comienza su citado libro *Historia de la última dictadura militar* con las preguntas:

¿Por qué hubo un golpe de Estado el 24 de marzo de 1976?, ¿qué tipo de dictadura fue la que se inició entonces?, ¿qué se sabía sobre el ejercicio de la represión y las violaciones a los derechos humanos?, ¿qué papel tuvieron los civiles en la gestación del golpe de Estado y en el gobierno militar?, ¿qué lugar tuvo el plan económico en el proyecto refundacional de la dictadura? (Águila, 2023: 11).

Entre todas aquellas causas, que suponen las aspiraciones políticas del régimen militar y las razones económicas, hay un elemento que los historiadores y los periodistas de investigación subrayan y que resulta especialmente visible en la novela de Gambaro, si nos permitimos leerla como un preanuncio alegórico de la última dictadura, lectura que no parece ofrecer ninguna resistencia. Ese elemento es la violencia política y represiva que fue *in crescendo* desde los años previos al golpe de Estado, en particular durante 1975.

Si se hace caso omiso a las justificaciones militares esgrimidas en el transcurso de los juicios por crímenes de lesa humanidad, «porque lo sucedido antes y después no fue ni un enfrentamiento entre ejércitos beligerantes ni una guerra civil, sino que se trató del despliegue de una brutal repre-

19. Ministro de Economía entre 1976 y 1981. Anteriormente había ocupado el mismo cargo, de mayo a octubre de 1963, durante el gobierno de José María Guido, quien asumió la presidencia por la ley de acefalía presidencial como resultado del golpe de Estado de 1962, que derrocó a Arturo Frondizi. Asimismo, durante la dictadura autodenominada «Revolución Libertadora», también fue ministro de Economía de la provincia de Salta, entre 1956 y 1957.

sión implementada por las Fuerzas Armadas del Estado, que monopolizaban el ejercicio de la violencia definida como legítima» (Águila, 2023: 17), orquestada en «una operación integral de represión, cuidadosamente planeada por la conducción de las tres armas, ensayada primero en Tucumán –donde el Ejército intervino oficialmente desde 1975– y luego ejecutada de modo sistemático en todo el país» (Romero, 2012: 295), en una clara «negación del sistema político y de la sociedad civil como instancia superior o, siquiera, como interlocutora central del poder militar» (Seoane y Muleiro, 2001: 27), la centralidad del planteo se dirige hacia la instalación de la violencia en las prácticas políticas, aceptada por una parte significativa de la sociedad.

Sin embargo, así como no puede considerarse que la violencia política fuera la única ni mucho menos la principal razón del golpe, tampoco puede concebirse la represión estatal en términos netamente instrumentales. Por el contrario, debe tenerse en cuenta la «innegable [...] centralidad política, ideológica y estratégica que tuvo la represión para las Fuerzas Armadas» (Águila, 2023: 18).

LA NARRATIVA ARGENTINA EN LOS AÑOS DE PLOMO

Como señala Cristina Piña, la escalada de violencia que comenzó en 1973 y alcanzó su punto máximo en el golpe militar de 1976 instauró un sistema despiadado de represión y muerte. Este contexto sitúa en el centro de la cuestión cómo narrar y plantea la necesidad de buscar nuevas formas de expresión, no solo debido al cuestionamiento que en esa época llega desde Europa sobre la capacidad del lenguaje para dar cuenta de la realidad –que se vincula con la «insuficiencia de los códigos existentes para presentar el horror vivido» (Piña, 1993: 122) y con la imposibilidad de representarlo con los sistemas éticos y estéticos tradicionales (Reati, 1992: 33)

que se constata en nuestra literatura—, sino también al operativo de censura desplegado por las fuerzas militares, tema que abordaré en el apartado siguiente. Tampoco hay que olvidar un profundo proceso de impugnación del canon realista, que ya venía produciéndose desde la década anterior (Sarlo, 1983: 8), pero que en los setenta y los ochenta se profundiza, con un despliegue de estrategias tales como la fragmentación y discontinuidad textuales, la ironía, la parodia, el eufemismo, la alusión, la alegoría y otras formas de hibridación literaria que ponen en diálogo rasgos periodísticos, cinematográficos o teatrales. Estrategias que, por lo tanto, se abren a otros códigos y se apropian discursivamente de géneros considerados menores (Piña, 1993: 134).

Dicha fragmentación alcanza al campo intelectual en su conjunto y, especialmente, a la literatura nacional, que pasa a desarrollarse no solo en la Argentina, sino en los demás países receptores de los exiliados. Como consecuencia de ello, en numerosas ocasiones surgen profundos desencuentros e incomunicación entre los escritores que se quedaron y los que partieron. Así, en nuestras letras, conviven dos tipos de exilios: el externo, puesto que muchos escritores se vieron forzados a expatriarse, como fue el caso de Griselda Gambaro y de tantos otros, tales como Haroldo Conti, David Viñas, Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano, Héctor Tizón, etc.; y el interno, un exilio «puertas adentro», en el cual los *otros* eran los mismos que hasta entonces se sentían como *proprios*, en el cual las ciudades se vuelven siniestras —en el más brutal sentido freudiano— y el tiempo no conduce a proyectos futuros compartidos, pues el futuro se torna en sí mismo inimaginable. Así lo vivieron Beatriz Guido, Syria Poletti, Jorge Riestra, Federico Peltzer, Elvira Orphée, entre otros.

Entre principios de los años setenta y principios de los ochenta —es decir, desde 1973 hasta 1983, período que incluye los años previos, contemporáneos e inmediatamente posteriores a la publicación de *Ganarse la muerte*, hasta la recupe-

ración de la democracia—, podrían citarse numerosos textos narrativos.²⁰ Aunque, desde luego, todo recorte resulta siempre sospechoso, también es inevitable. Lo cierto es que estos textos ubican, en el centro de sus planteos, su preocupación por el poder, la historia (especialmente, la de los vencidos, como una forma de cuestionar el discurso oficial), la violencia, la fragilidad de la memoria y la fragmentación o ambigüedad identitarias. Todo ello de diversos modos. Andrés Avellaneda (2014) insiste en dibujar un mapa de recorridos por la narrativa de aquella época:

con historias de un pasado lejano que revelaba, en código, el tiempo presente en que se realizaba su lectura; con escenarios explícitos —hospitales sórdidos, geografías imaginarias, prostíbulos— donde se desarrollaba oblicuamente la violencia, el asesinato y la tortura; con recursos tomados de la alegoría, el policial, el documental, lo fantástico; con relatos de exilio que narran el esfuerzo para contar lo que se resiste a ser contado (16).

Con el advenimiento de la dictadura y el exilio, no se tardó mucho, por otra parte, en la convocatoria a reuniones académicas. Sin duda, dos encuentros pioneros fueron: a) el organizado por Saúl Sosnowski en Maryland (1984), que tuvo una segunda edición en Buenos Aires (1986) y cuyas exposiciones se publicaron bajo el título de *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (Eudeba, 1988); y b) el de Beatriz Sarlo, Daniel Balderston, David William Foster, Tulio Halperin Donghi, Francine Masiello y Marta Morello-Frosch, en Minnesota (1986), cuyos trabajos dieron lugar al volumen *Ficción y política. La narrativa argentina*

20. Insisto en que, en atención a la envergadura de la obra de Gambaro y del género al que pertenece la novela analizada, solo mencionaré piezas narrativas.

durante el *Proceso militar* (Alianza, 1987). No obstante, como bien puntualiza Andrés Avellaneda (2014) en el prólogo a la reedición de este último libro, tanto dentro como fuera de la Argentina, ya habían aparecido trabajos en algunas publicaciones periódicas, tales como *Punto de Vista*, *Pie de Página*, *Mascaró*, *Praxis*, *La Bizca* o *Sitio* (11).

Luego vendrían otros tantos abordajes –imposible de reseñarlos todos aquí debido a la brevedad de este panorama introductorio a la obra de Gambaro–, tales como la compilación de artículos llevada a cabo por Karl Kohut, *Literaturas del Río de la Plata hoy: de las utopías al desencanto* (Vervuert, 1996); el libro de Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina (1975-1985)* (Legasa, 1992); el volumen de *Cuadernos Hispanoamericanos*, coordinado por Sylvia Iparraguirre, en 1993, bajo el lema *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*; o la investigación de José Luis de Diego *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)* (Al margen, 2001), entre tantos otros.

Hay una constante en la mirada sobre la narrativa de este período, entendida como una práctica de crítica cultural. Desde los primeros abordajes, habría mucho que discutir: conceptos como los de «guerra sucia», dicotomías como «vencedores del 76 y derrotados», y lo que me interesa especialmente para mi análisis de *Ganarse la muerte*: la uniformidad en la única adjetivación, «militar», utilizada para denominar a la dictadura, así como la calificación de «excesos» en términos de implementación de la violencia. Estas categorías perdurarían un tiempo considerable hasta empezar a ser discutidas.

Esta serie de estudios y debates nos permite la elaboración de un mapa con los nombres y obras del período propuesto (1973-1983) que pueden leerse en la línea antes planteada. Sin embargo, curiosamente, los críticos no suelen incluir la narrativa de Griselda Gambaro en ese mapa. Una de las pocas excepciones es la breve mención que hace David

William Foster, quien, a pesar de la importancia que parece concederle, no se detiene demasiado en ella:

Como la Argentina es uno de los países latinoamericanos más ricos en narradoras, no faltan nombres que pueden considerarse aquí como exponentes de interpretaciones del Proceso. Posiblemente sea Griselda Gambaro la más sólida de ellas, por lo menos en cuanto a la densidad de sus planteos narrativos y la audacia con la cual asume el imperativo de hablar sin ambages de las estructuras del poder y de la dinámica de la represión que forman parte del código social argentino. *Ganarse la muerte* (1976) es una de las muchas versiones gambarianas del microcosmos de la familia como eje de la degradación institucionalizada [...] (Foster, 2014: 146).

El crítico norteamericano también destaca otra novela de Gambaro de este período, *Dios no nos quiere contentos* (1979), escrita ya en su exilio catalán. Asimismo, José Luis de Diego elabora un listado de libros publicados en 1976, que incluye *Ganarse la muerte* (De Diego, 2007: 124), pero no menciona a su autora en la lista de escritores exiliados ni su novela escrita durante su destierro barcelonés.

El mapeo elaborado por la crítica de estos primeros momentos luego de la recuperación de la democracia destaca principalmente obras como *De tales cuales* (1973), de Abelardo Arias; *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980) y *El entenado* (1983), de Juan José Saer; *El mago* (1974) y *Dublín al sur* (1979), de Isidoro Blaisten; *Los reos* (1975), de Federico Moreyra; *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis angelical* (1979), de Manuel Puig; *El Duke* (1976), *Perros de la noche* (1978), *Las muecas del miedo* (1981) y *Con el trapo en la boca* (1983), de Enrique Medina; *Monte de Venus* (1976), de Reina Roffé; *El país del humo* (1977) y *La rosa en el viento* (1979), de Sara Gallardo; *La cabeza* (1977), de Juan Carlos Martelli; *No habrá más penas ni olvido* (1978)

y *Cuarteles de invierno* (1980), de Osvaldo Soriano; *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1982), de José Pablo Feinmann; *El naufrago de las estrellas* (1979), de Eduardo Belgrano Rawson; *De dioses, hombrecitos y policías* (1979), de Humberto Costantini; *Copyright* (1979), de Juan Carlos Martini Real; *La penúltima versión de la Colorada Villanueva* (1979) e *Informe bajo llave* (1983), de Marta Lynch; *Cuerpo a cuerpo* (1979) y *Ultramar* (1980), de David Viñas; *Juana Manuela, mucha mujer* (1980) y *Solamente ella* (1981), de Martha Mercader; *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia; *Soy paciente* (1980), de Ana María Shúa; *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980), *Carne picada* (1981) y *La calle de los caballos muertos* (1982), de Jorge Asís; *El cerco* (1977) y *La vida entera* (1981), de Juan Carlos Martini; *A las 20:25 la señora entró en la inmortalidad* (1981), de Mario Szichman; *La revolución en bicicleta* (1980) y *Luna caliente* (1983), de Mempo Giardinelli; *En otra parte* (1981), de Rodolfo Rabanal; *Conversación al sur* (1981), de Marta Traba; *Ema, la cautiva* (1981), de César Aira; *Tinta roja* (1981), de Jorge Manzur; *Hay cenizas en el viento* (1982), de Carlos Dámaso Martínez; *Cambio de armas* (1982) y *Cola de lagartija* (1983), de Luisa Valenzuela; *Nada que perder* (1982) y *Una lectura de la historia* (1982), de Andrés Rivera; *Ley de juego* (1983), de Miguel Briante; *Libro de navíos y borrascas* (1983) y *El vuelo del tigre* (1983), de Daniel Moyano; *El otro* (1983), de Mariano Castex; *Primera línea* (1983) y *Mi cerebro animal* (1983), de Carlos Gardini; *Fuego a discreción* (1983), de Antonio Dal Masetto; *Dueña y señora* (1983), de Susana Torres Molina; la primera entrega de la saga *Kalpa Imperial* (1983), de Angélica Gorodischer; *Cuentos del exilio* (1983), de Antonio Di Benedetto; el inicio de la *Trilogía de la memoria* (1983), de Pedro Orgambide; *Los pichi-ciegos* (1983), de Enrique Fogwill; *La brasa en la mano* (1983), de Oscar Hermes Villordo; *En el corazón de junio* (1983), de Luis Gusmán; *Buenaventura, nunca más* (1983),

de Jorge Masciángoli; *Bisiesto viene de golpe* (1983), de Francisco Zamorano; y la lista continúa. Libros, todos, que bien podrían haber estado convocados por una frase que Haroldo Conti tenía en su escritorio: *Hic meus locus pugnare est hinc non me removebunt* («Este es mi lugar de combate, y de aquí no me sacarán»).

Ganarse la muerte debería esperar hasta nuestro siglo para encontrar más lectores interesados y para ser incorporada de una manera más significativa y presente en el canon literario de la narrativa de ese período.

EL ESTADO CENSOR

Durante un tiempo se creyó que la censura ejercida sobre tantos autores y obras ocurría de manera ocasional, es decir, que se aplicaba a casos puntuales de supuesta *subversión*. Con el tiempo y a partir de concienzudas investigaciones, fuimos enterándonos de que se trataba de un procedimiento cuidadosamente orquestado por el gobierno militar.

En 2002, la editorial Eudeba de Buenos Aires publicó *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Sus autores, Hernán Invernizzi y Judith Gociol, volcaron allí los resultados de las investigaciones realizadas en el marco de dos proyectos: «Represión y cultura. 1976-1983», de la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, y «Un golpe a los libros», de la Dirección General del Libro y Promoción de la Lectura, dependiente de la Secretaría de Cultura del gobierno porteño. Ambos grupos convergían en su hipótesis inicial: «la cultura era una preocupación clave en el proyecto dictatorial y, para controlarla, se llevó adelante una estrategia de alcance nacional» (Invernizzi y Gociol, 2007: 13).

Pero este plan de acción había comenzado a idearse mucho antes. Citaré algunos ejemplos entre tantos para mostrar su presencia visible hasta en los medios masivos de

comunicación. El 16 de agosto de 1967, el general Onganía, presidente de facto de la anterior dictadura, luego de derrocar al presidente radical Arturo Humberto Illia, en una conferencia de prensa sostuvo: «No cabe duda de que, tratándose de luchas ideológicas, la represión es el medio menos eficaz para hacer triunfar la propia ideología. [...] Pero existen momentos en que no cabe otra alternativa que la represión» (cit. en Invernizzi y Gociol, 2007: 27-28). Estas palabras se publicaron en los diarios argentinos *La Nación* y *La Prensa*. Otros casos notorios que se pueden citar como ejemplos de esta continuidad, también aparecidos en el diario *La Nación* de febrero de 1975, son, en primer lugar, un editorial de ese año, titulado «La guerrilla que no se combate», en el que se concluye:

Mientras las Fuerzas Armadas y de seguridad entregan su cuota de sangre casi cotidiana en la lucha contra la subversión, esa misma subversión hace sus mejores conquistas en un terreno del cual después ninguna fuerza podrá desalojarla: en la mente y en el corazón de nuestros adolescentes (cit. en Invernizzi y Gociol, 2007: 28).

En el mismo mes y en segundo lugar, «el general Alcides López Aufranc explica que “para neutralizar la acción psicológica disolvente” [...] es indispensable tonificar los sentimientos de patria, religión y familia [...] Especial gravedad adquiere el trasplante de ideologías extrañas al sentimiento de la mayoría del pueblo y su tradición» (28).

Por lo tanto, antes y durante la última dictadura cívico-militar-ecclesiástica, resulta sorprendente la cantidad de declaraciones sobre la necesidad de avanzar, no solo militarmente, sino asimismo sobre la cultura considerada subversiva. Otro caso ejemplificador es el de Horacio García Belsunce, abogado y doctor en Jurisprudencia, quien en un discurso en la Academia de Ciencias Morales y Políticas, llegó a afirmar que:

Subversivos no son solamente aquellos que asesinan con las armas o privan de libertad individual o medran a través de esos procedimientos, sino también los que desde otras posiciones infiltran en la sociedad ideas contrarias a la filosofía política que el Proceso de Reorganización Nacional ha definido como pautas o juicios de valor para su acción (cit. por Duhalde, 1999: 94).

En la represión llevada a cabo por esta dictadura, no solo en términos de exterminio físico de personas, sino también de objetos culturales, hubo sin duda un mecanismo preciso para lograr la desaparición de documentos probatorios que dieran lugar a la verosimilitud de los relatos de las víctimas, instalándose así eficazmente la sospecha sobre su legitimidad. Pero siempre algo se escapa al control. Es así como en marzo de 2000, un empleado del Ministerio del Interior encontró una cantidad de papeles amontonados en una bóveda del ex Banco Nacional de Desarrollo: luego se los conoció como el Archivo Banade.

Unos meses más tarde, la Adjuntía en Derechos Humanos de la Defensoría del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires comenzó a desarrollar el proyecto «Represión y cultura». Una de las primeras medidas consistió en revisar esos documentos (informes, memorandos, carpetas y borradores de inteligencia), calificados por sellos que decían «secreto», «destruir después de leer», «estrictamente confidencial y secreto» o «reservado». Papeles que formaron parte de un archivo y que se salvaron de la destrucción de documentos sobre la represión ilegal ordenada por el último presidente de la dictadura, el general Reynaldo Bignone.

En octubre de 1977, el Estado Mayor General del Ejército elaboró el «Informe Especial N° 10, cuyo objetivo declarado era “estructurar un sistema integral que niegue, en el ámbito de los MCS (medios de comunicación social), el accionar subversivo y asegure la plena vigencia de la propia cultura nacional”» (Original en el Archivo Banade, dentro del Archivo de la

Conadep). En ese informe se sostiene que: «El Estado dispone de una gran y heterogénea cantidad de organismos y entes oficiales, destinados a dirigir, controlar o regular los medios culturales y de comunicación social» (cit. en Invernizzi y Gociol, 2007: 33). Y a continuación los enumera. En el apartado «Estudios realizados por organismos del Estado», se dice que se constituyó una comisión integrada por representantes de la Secretaría de Información Pública (SIP), el Ministerio del Interior, el Ministerio de Planeamiento, la Cámara Argentina del Libro (CAL) y la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), que estudia los medios de comunicación social escritos, excepto los libros. Luego se asegura que, a propuesta de la SIDE:

[...] se están realizando reuniones de trabajo, para la calificación de personas que actúan en los medios artísticos y periodísticos. Esta tarea fue iniciada durante el año próximo pasado, pero se limitó a la consideración incompleta de actores y actrices. Se intenta retomar el trabajo, formulando la calificación de todas las personas que se desempeñan tanto en el ambiente artístico, como en el periodístico (cit. en 37).

Por último, quisiera citar brevemente algunas afirmaciones expresadas en ese mismo informe N° 10, que muestran con claridad los motivos y la perspectiva desde la que operaba la censura durante la última dictadura:

Es el Estado, el que sobrelleva la responsabilidad de mantener, acrecentar y desarrollar la cultura nacional de un pueblo, adoptando todas las medidas necesarias para su defensa cuando su integralidad se ve afectada.

[...] diversas son las formas en que una cultura puede ser atacada. En principio todos los fenómenos socio-culturales que provienen de la masificación del hombre, traen aparejada la violencia y la agresión y por consiguiente, el descenso en los índices culturales del grupo humano. [...]

La distorsión cultural que puede provocarse, trae aparejada en forma consecuente la destrucción de la familia, y el surgimiento o acrecentamiento de características absolutamente negativas, como ser la irresponsabilidad de los actos, el egoísmo, la ambición, la falta de escrúpulos y de honradez, en fin la corrupción moral y espiritual (cit. en 40).

Pero ¿cómo operaba este mecanismo de censura, en especial, en el ámbito de los libros? Basándonos en las estadísticas de producción editorial, las dos últimas dictaduras, la de 1966 y la de 1976, redujeron notoriamente esta industria en Argentina, que había sido líder en el mundo de habla hispana. Y es la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) la encargada de evaluar y censurar a tal efecto.

Se fueron promulgando, año a año, nuevas leyes de censura, en especial sobre los ingresos de bibliografía desde el extranjero.

Sin embargo, los militares no actuaban solos. Diversos grupos de presión los apoyaban: la Liga Pro Comportamiento Humano, el Movimiento Nacional de las Juventudes, la Legión Anticomunista Republicana, la Liga de Madres de Familia, la Liga de la Decencia, la Corporación de Abogados Católicos y la Agrupación de Estudiantes por la Conservación de la Libertad, entre otros. También gozaban del apoyo de algunos diarios: *La Nueva Provincia*, de Bahía Blanca; *Cruzada*, de Capital Federal, etc., y de algunos dignatarios de la Iglesia católica.

Asimismo cabe destacar que, en el período democrático entre esas dos dictaduras, de 1973-1976 (Cámpora, Perón, Isabel Martínez), se continuó con esta política de censura. Se quemaron libros de Henri Lefebvre, Henry Miller, Enrique Medina, Vladímir Ilich Lenin, Manuel Puig, etc. También la Alianza Anticomunista Argentina amenazaba y llegó a asesinar a escritores, dando inicio al primer ciclo de exilio y de ostracismo interno.

Ya en tiempos de la última dictadura, dos días después del golpe de 1976, las autoridades de facto promulgaron la Ley

Nº 21.272, por la cual podía imponerse hasta diez años de cárcel a quien ofendiera en su dignidad a un servidor público (militar, policía, etc.). Por lo tanto, también podía ser condenado un escritor que en su obra lo hiciera.

En agosto de 1979, el Ministerio de Cultura y Educación creó la Comisión Orientadora de Medios Educativos para que censurara los libros que contuvieran «connotaciones ideológicas contrarias al ser nacional».

El desarrollo de la política de control y censura sobre libros estaba a cargo de la Dirección General de Publicaciones. Durante toda la gestión del general Albano Eduardo Harguindeguy, ministro del Interior del Proceso de Reorganización Nacional, como se autoproclamaba el gobierno de facto, el responsable de esa política fue el teniente coronel retirado Jorge Eduardo Méndez, quien firmó el informe que llevaría a la prohibición, entre muchas otras obras, de la novela de Gambaro.

APROXIMACIONES A LA ESTÉTICA GAMBARIANA

Una de las investigadoras que de forma más exhaustiva ha examinado la narrativa de Gambaro es, sin duda, la antes mencionada Susana Tarantuviez. A la poética del desamparo, que anuncia desde el título de su trabajo más importante, *La narrativa de Griselda Gambaro. Una poética del desamparo* (2001), y que se centra en la «búsqueda de una respuesta a esa condición de soledad e incomunicación propia del ser humano» (133), a ese universo de «desesperación salvaje» (43) que Gambaro textualiza en su novela, la crítica cuyana suma la ambigüedad como «metáfora del doble discurso político imperante en el país» concretada «en instancias de ambigüedad dialógica, situacional y referencial» (27), al retomar el análisis que un par de años antes había llevado a cabo Fernando de Toro (1999) sobre las piezas dramáticas de la autora.

Coincidentemente, en uno de los últimos intentos de definir la estética en la que pensar la obra gambariana, Stéphanie Urdician (2021) reafirma lo que podría encuadrarse en esa suerte de estética de la ambigüedad, activada en general en las obras de Gambaro. La crítica francesa asegura que la escritora «proscribe la univocidad y el maniqueísmo y privilegia la asociación de elementos inopinados así como el desfase entre ser y parecer, entre palabra y gesto, para desenmascarar la mentira y la injusticia» (65). A través de escenas de crueldad, ironía y humor negro, iluminadas por el grotesco, oscilando entre lo ridículo y lo horrendo (66), se denuncia una realidad mediocre y violenta, de individuos destrozados por sistemas opresivos. En *Ganarse la muerte*, esta operatoria puede percibirse con claridad desde el comienzo de la novela. La «Sra. Davies» —quien, en apariencia, está allí para ayudarla— recibe a Cledy, la huérfana protagonista, en el orfanato. Debería haber priorizado que la adolescente comiera, pero:

La Sra. Davies era voraz, la jarra quedó vacía, los platos, se mojó un dedo con saliva y recogió las miguitas que luego se llevó a la boca con un gesto delicado.

—Comiste. Muy bien —aprobó con una amplia sonrisa. El buche le pesaba, repleto, pero valía la pena el sacrificio. Tocó los senos de Cledy, apenas formados. Demoró la mano y la besó en la mejilla, muy cerca de la boca (*GLM*: 11).²¹

En la producción ficcional de esta autora, nadie parece salvarse de esta denuncia: ni la familia ni la autoridad estatal. Cledy es violentada tanto en el orfanato como por el matrimonio Perigorde, que la recibe, en principio, con promesas de felicidad. «En cuanto a las víctimas [...], parecen negarse

21. Todas las citas de la novela, así como del informe de la SIDE que se incluye como apéndice, pertenecen a la edición de 2016 publicada por El cuenco de plata. Se indicarán con la sigla *GLM*, seguida de la página citada.

a descifrar el engaño del universo ambiguo en el que se diluyen», declara Urdician (2021: 69).

Sin embargo, la inserción de los libros de Gambaro en la esfera del absurdo, en términos de Esslin (1966) siempre ha sido más discutida. Algunos la sostienen, como Aletta de Sylvas (2012):

Su distancia del realismo y su proximidad con el teatro de la crueldad y del absurdo se hace presente en sus obras teatrales, pero también puede ser reconocida en sus novelas, [...] [aunque Gambaro] ha declarado que en su teatro la inspiración no es europea sino que viene del grotesco criollo, esa mezcla de risa y llanto tan característica de algunos de nuestros autores, como el de Discépolo para mencionar alguno (párr. 34).

O bien, Osvaldo Pellettieri (1997), al introducir el concepto de «absurdo referencial», una suerte de transición entre el absurdo y el realismo. Pero para otros de sus críticos, el hecho de que Gambaro se apropie de algunas técnicas de esa estética, no significa que su propuesta ficcional apunte a señalar la absurdidad de la existencia, sino más bien su ambigüedad. En este sentido, es pertinente recordar las palabras de Louis-Marie Morfaux (1980): «Declarar absurda la existencia es negar que pueda darse sentido a sí misma; decir que es ambigua es postular que su significado nunca está fijo, que debe ser conquistado constantemente» (15).²² En esta línea, Jorge Dubatti (1995) propone algunos conceptos bastante operativos para pensar las estrategias que vuelven posible esta estética de la ambigüedad. Habla de una «poética del “enmascaramiento”», y del «escamoteo» (517), que surgen con frecuen-

22. Mi traducción de: «Déclarer l'existence absurde, c'est nier qu'elle puisse se donner un sens; dire qu'elle est ambiguë, c'est poser que le sens n'en est jamais fixé, qu'il doit sans cesse se conquérir».

cia en épocas de conflictos sociales y dictaduras, coincidentemente con la propuesta de una forma farsesca, característica de los contextos autoritarios latinoamericanos sostenida, entre otros críticos, por el citado Fernando de Toro. Fernando Reati (1992) coincide en afirmar asimismo la preponderancia de «la ambigüedad interpretativa, las señales polivalentes, la postulación de lo relativo, la diversificación de la norma. Contra lo uno, lo múltiple; contra la certeza, la duda; contra la aseveración, el cuestionamiento» (61), que pueden identificarse con claridad en la obra de Gambaro que nos ocupa, a través de las actitudes oscilantes entre el cariño y el abuso de la mencionada Sra. Davies o del Sr. Thompson, director del orfanato, que continuarán en la casa de los Perigorde.

Hace unos años, Adriana Goicochea (2016) propuso leer la novela de Gambaro a partir de la estética gótica. Sustenta su postura en cuatro aspectos de la novela: la construcción tenebrosa y laberíntica del espacio, ya que «en la estética gótica, el *locus* es un motivo central. El cronotopo del castillo se trasladada a los tres ámbitos que constituyen el núcleo organizador de la trama: el Patronato, la casa de los suegros y la casa familiar»²³ (186); lo ominoso, que «es la condición de lo gótico y en la novela de Gambaro se halla en los espacios, en los personajes,²⁴ en la creación de lo absurdo, en el sarcasmo de la voz narrativa y en el relato de lo abyecto» (187); lo abyecto, en términos de Kristeva, como «modo de recrear el gótico tradicional en la literatura contemporánea para provocar horror» (187), y lo monstruoso: «los personajes, aun cuando

23. En rigor, la casa familiar se muestra como un espacio donde impera la felicidad. Considero que, de los tres espacios que menciona la crítica, el Patronato, lugar siniestro y laberíntico, es el que se ajusta mejor a su propuesta.

24. Me permito agregar que lo veo, muy especialmente, en la condición fantasmal que adoptan los personajes más cercanos afectivamente a Cledy: sus padres y sus hijos. Retomaré esta cuestión en mi análisis de la novela.

no son fantasmas ni monstruos, generan hechos monstruosos, pues en la cotidianidad producen situaciones fuera de la norma [...] En este gesto se halla el valor existencial del modo gótico» (187-188). Para este último aspecto, la crítica patagónica se basa en aquello que Daniel Link sostiene en su libro *Fantasmas, imaginación y sociedad*: «la construcción de un imaginario que no viene a reemplazar a otra cosa, sino que es otra cosa, por lo que escapa a la lógica de la representación. Funda una lógica propia de la ficción» (cit. por Goicochea, 2016: 188). Me he detenido en este enfoque porque es uno de los más recientes y abre otro modo de lectura de la novela de Gambaro. Entiendo que el *das umheimlich* freudiano, lo abyecto kristeviano, la fundación de otra lógica, lo laberíntico y la monstruosidad en los que se basa Goicochea para su lectura gótica atraviesan toda la novela. Pero, casi por esas mismas razones, también podríamos imaginarla como una novela neobarroca. Bastaría recordar lo que Severo Sarduy (1999) entendía hacia fines del siglo pasado como una práctica actual del barroco que «prioriza lo paródico, lo subversivo, lo inarmónico y desequilibrado como elementos constituyentes del neobarroco» (1251).

Pienso, entonces, en la maravillosa monstruosidad de Griselda Gambaro, la construcción de ficciones grotescas, absurdas, ambiguas, abyectas, paródicas, siniestras, subversivas, neobarrocas, góticas. ¿Cómo y por qué encapsularla en una estética definida? Más bien, Gambaro nos invita a explorar la multiplicidad de lecturas posibles a través de estos rasgos estructurantes de su narrativa y dramaturgia.

Ganarse la muerte

ASOMARSE AL ABISMO

¿Pero cómo explicárselo? Las lágrimas hablaban con suficiente eficacia, pero la Sra. Davies, aunque entendía su lenguaje, comía y padecía un cortocircuito en su receptividad emotiva. Cledy se secó las lágrimas con el dorso de la mano y renunció a explicar los motivos profundos de su congoja. Había dos tumbas frescas en la tierra, sin ningún arbolito.

Necesitaba tiempo.

Griselda Gambaro, *Ganarse la muerte*

Como ya he adelantado en las páginas precedentes, la novela *Ganarse la muerte*, gestada durante los años previos al golpe, fue publicada en 1976 por Ediciones de la Flor.¹ Poco después, el teniente coronel Jorge Méndez de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) recibió el encargo de redactar un pormenorizado informe. Sobre la base de ese documento, en abril de 1977 la junta militar –con la firma del presidente de facto Jorge Rafael Videla– decretó la prohibición

1. Inmediatamente, el mismo año apareció la primera traducción a otro idioma, el francés, realizada por Laure Guille-Bataillon y publicada en Éditions des femmes.

del libro. Daniel Divinsky y Kuki Miller, responsables de la edición, se enterarían de la medida ya en prisión, mientras que Griselda Gambaro partía al exilio en Barcelona (Invernizzi y Gociol, 2007).

La protagonista de la novela es Cledy, una huérfana que es ingresada al Patronato dirigido por el Sr. Thompson, un perverso sin escrúpulos, que abusa de los niños, y por el «señor silencioso», subdirector y brazo ejecutor, encargado de deshacerse de varios de ellos cuando la institución está a punto de completar las vacantes. Los asiste la Sra. Davies, quien, aunque aparenta ser amorosa e intenta proteger a la niña, también tiene actitudes de abuso hacia ella. El orfanato, entre otros negocios, funciona además como proveedor de adolescentes para familias de cierto poder adquisitivo en busca de esposas sumisas para sus hijos. Así, Cledy es entregada a la familia Perigorde y contrae matrimonio con Horacio, con quien tendrá dos hijos. Al comienzo, parece ser un marido tierno y comprensivo, pero paulatinamente la protagonista va quedando atrapada en una dinámica perversa, de violencias y abusos por parte de toda la familia, que culmina con su muerte y la de sus hijos. La novela se cierra con un final aterrador, que anticipa ambigua y grotescamente lo que podría entenderse como la apropiación de niños, sustitución de identidades y desaparición de personas durante la dictadura.

Releo sus despiadadas páginas y veo claramente el recorrido que Gambaro nos propone. Quisiera reemprenderlo aquí, a fin de visibilizar las estrategias estéticas que la autora emplea (ironías, paradojas, alegorías, etc.) y cómo se conectan con su posicionamiento político.

El Patronato, primer hogar de acogida de Cledy, se nos presenta de forma alegórica, con un impacto casi cinematográfico: una fachada de prisión que responde al estereotipo de cárcel tercermundista, con guardias armados y una de las puertas «levemente electrizada» (*GLM*, 9). Las autoridades que dirigen el orfanato tienen apellidos anglosajones, claro

guiño a quién manda en nuestro país. Se trata de seres perversos, abusivos, que reciben a la niña con siniestras sonrisas, incapaces de prometer siquiera un tratamiento piadoso.

Cledy ingresa en la institución entregada por una vecina —lo cual bien podría ser leído, desde nuestro presente, como una metáfora de las usuales delaciones de aquella época— y, de inmediato, sus ojos se convierten en pozos de agua estancada, sin posibilidad de llorar reparadoramente la inexplicable muerte de sus padres (la versión del accidente todo el tiempo se pone en duda en la novela de diferentes maneras), cuyas tumbas, aún frescas, ella imagina «sin ningún arbolito» (11).

El simulacro de hospitalidad y cuidado se activa desde las primeras páginas. Como ya he comentado, la Sra. Davis la recibe cariñosamente y finge que ha logrado que la niña comiera y quedara satisfecha, cuando en realidad es ella quien devora el desayuno de Cledy y así lo obsceno de su comportamiento irrumpe en seguida. Recuerdo una vez más la significativa frase con la que la narración cierra este primer encuentro: «Tocó los senos de Cledy, apenas formados. Demoró la mano y la besó en la mejilla, muy cerca de la boca» (11).

El clima grotesco que la novela construye se intensifica a partir de la propia apariencia del Sr. Thompson: lleva ojos de vidrio de diferentes colores para su ojo muerto. Asimismo, frente a sus intentos frustrados de arrancarle un beso nada inocente a la niña, su cólera no tarda en emerger:

—¡Así no! —redondeó la boca como culo de gallina e hizo ruido de besos. También podía entenderse como la succión de un pantano. Enlazó a Cledy por la cintura y la besó desaforadamente. Cledy sentía que le arrancaban los labios. Una mano se le metía entre las piernas (14).

La narración va adquiriendo, entonces, ese tono sórdido que escandaliza al censor de la SIDE al punto de aconsejar la prohibición de la novela, pero ¿con qué otro lenguaje

sería posible dar cuenta del abuso a un niño? Gambaro, ya en su madurez, nos ofrece una plausible explicación para este desencuentro entre la narración literaria y la censura estatal, con demoledora claridad:

La palabra no debe ser dicha porque hace visibles, audibles la ilegitimidad, la injusticia. Así ocurre con los casos de corrupción estatal, en los que resulta más urticante la denuncia que el delito. Según el poder, el delito empieza a existir a partir de la palabra, y aunque se termine por reconocer el delito, la palabra será siempre más culpable porque *revela* (Gambaro, 2014: 35, la cursiva es del original).

El tercer personaje siniestro que recibe a Cledy es el «señor silencioso» —elaborado por la narradora de forma expresionista—, a quien atormentan tanto un defecto en la lengua como la certeza de que sus oscuros argumentos nunca son bienvenidos. En el fondo, nadie quiere escuchar sus escasas intervenciones, que siempre susurran una verdad que debe silenciarse:

El señor silencioso se encontraba extremadamente apesadumbrado por la escena que le tocaba presenciar, y se sentía herido también, aunque no quería reconocerlo, por el rechazo de su sugerencia sobre el equilibrio natural. Su criterio era: la sangre a la sangre (*GLM*, 15).

Personajes escapados de una farsa grotesca: un director con todo arrugado, hasta el esqueleto (17); una supervisora que lleva una capa como de Drácula y deja moretones en el cuello (10-16); y un silencioso brazo ejecutor, que vive prendido desde niño al violín como a un instrumento de tortura (19), porque, naturalmente, la gesta de un represor comienza en un tiempo muy anterior al que convoca sus servicios. Perturbador oxímoron entre la belleza de la música y la tortura, que también podría leerse como alegoría, si se reemplaza el instrumento

musical por una radio o un tocadiscos, nunca faltantes en las salas de tortura de los años setenta.²

La niña queda entonces atrapada en un sistema perverso que cataloga a las huérfanas. Primero se indaga sobre sus dotes artísticas para entretenimiento de quienes detentan el poder, pero si se carece de talento, otras ocupaciones son igualmente rentables: «sirvientas, obreras o putas» (20). Los pupilos inútiles eran «tirados en los zaguanes o en las plazas» lejanas, «no era el caso de que a la mañana siguiente los trajeran de nuevo» (25).

Una política estatal de descarte del más vulnerable —cualquier semejanza con la realidad no es mera coincidencia— se abre camino. Al dormitorio común se ingresa por una puerta bella, pintada de rosa y celeste (nueva ironía), pero perdida a la distancia se vislumbra la puerta de salida, mohosa y con candado (29). No hay escape posible en este sistema sin opciones esperanzadoras. Pequeños bultos ocupan las camas del dormitorio común. Los niños se arrastran por el suelo o parecen muertos. La Sra. Davies no se molesta en llegar al final de la habitación. Débilmente se oye un murmullo: «eso sí, ningún escándalo» (32).

Un relato siniestro se elabora cuidadosamente también a través de los títulos de los primeros capítulos: desde el irónico y nada salvífico «Los niños, primero» hasta el eufemismo de violación «Estreno»: claros anticipos de lo que le espera a Cledy en el orfanato y con la familia Perigorde, ya intuido desde la muy significativa figura de la anciana que comparte su habitación y que precede a sus suegros en el ultraje: «Estaba desnuda, los senos flácidos le tocaban el vientre, con pezones morados, muy promi-

2. Podría objetarse que el hecho de que la novela se escribiera poco antes de la dictadura invalida esta interpretación. Analizo esa posible discrepancia en el apartado «Entre la historia y la memoria, la descarnada imaginación de Griselda».

nentes. Cledy apartó la vista, contuvo las lágrimas y buscó una ventana en el cuarto. No había» (45). Así, la protagonista es violentada por las autoridades (el director del Patronato en el plano institucional y el Sr. Perigorde, como *pater familiae*, en el ámbito de lo privado), pero también por una triangulación de mujeres: la Sra. Davies, la anciana y la Sra. Perigorde, que refrendan esas agresiones.

Mientras cae el primer telón, se escucha una sirena y el himno nacional, cuyas estrofas los huérfanos de la Patria escanden frágil y tenuemente.

Cabría esperar que a partir de aquí se fueran desatando más catástrofes. Sin embargo, no es así. No hay en la novela un *crescendo*, sino un dilatarse, demorarse, detenerse grotescamente en la perversión de una sociedad que se deja violar y que, asimismo, viola todo principio de convivencia, respeto y comunión, en todos los planos posibles.

Como he esbozado en el breve resumen argumental de la novela, Cledy es forzada a casarse con Horacio, quien siempre «había sido un poco marmota, dominado por los padres, por la madre en particular» (50). Es interesante ver cómo, desde el momento en que se nos presenta a través del flujo de conciencia del personaje, se instala la rotundidez del poder de decisión, aun de los más pusilánimes, que parecen no decidir nunca nada: «De pronto se dio cuenta de que el camino podía habérselo señalado la madre, como había sucedido concretamente, pero que *sin sus pies no habría camino*» (51, la cursiva es mía). Su decisión también queda clara desde el comienzo, si reparamos en una breve frase, apenas Cledy conoce a Horacio, donde, a pesar de su apariencia afable, se preanuncia el rumbo que este tomará más adelante: «Horacio le demostraba que no era el extraño que ella temía fuese, solo un muchacho un poco tímido, al que había que empujar para que entrara con los otros al rebaño o ganado de la familia» (53).

Bajo la tutela, primero de las autoridades del Patronato –seres abyectos como el señor silencioso, que se pregunta

dónde irá a parar el país si no se dejan de tener «tantas contemplaciones, [de] hablar tanto apelando a la razón y [no se deciden a] hacerles a todos un nudo en el pito, salvo a algunos privilegiados» (57)– y, más tarde, en el seno de la casa de los horrores del matrimonio Perigorde, Cledy atraviesa un recorrido de degradación que incluye también la espectacularización de su desnudez durante el casamiento, filmada por camarógrafos depravados que se excitan detrás de sus cámaras. ¿Qué posibilidades de escape podrían tener Cledy o los demás niños? Condenados de antemano, desde la infancia, los huérfanos del Patronato son asesinados, ultrajados o vendidos al mejor postor, siempre con la perversa complicidad de los medios masivos de comunicación y la aquiescencia de la sociedad burguesa.

Tras una breve primavera, en la que el matrimonio vive feliz y van naciendo sus hijos, la debacle económica desatada en la Argentina contemporánea a la novela se pone en escena también en sus páginas, que parecen ir registrando paso a paso los años previos al golpe militar. Horacio se queda sin trabajo y se ven obligados a ir a vivir a la casa de sus padres. El horror de las vejaciones a Cledy no se hace esperar demasiado. En el capítulo titulado irónicamente «¿No hay un error?», se produce la inversión de roles matrimoniales. Mientras Horacio se lleva a su madre a su dormitorio, Cledy es confinada al de sus suegros. Tal vez hubiera podido decirse que es la Sra. Perigorde quien decide este cambio, y en gran medida sería cierto, pero resuenan las palabras citadas anteriormente del discurrir de Horacio «sin sus pies no habría camino» (51), cuando, al levantarse todos de la mesa y despedirse por la noche, «Horacio se incorporó también, y se adelantó veloz. Se detuvo delante de la puerta, firme, como si se despidiera. La besó [a Cledy] en la mejilla. Señaló el dormitorio de sus padres» (77).

La fiesta organizada por la Sra. Perigorde merecería un tratamiento singular. Inexperta aún en las artes de seducción social, invita a un militar, un veterinario y un abogado.

El resto, gente inferior: «se prometió que para otra fiesta solo invitaría a gente con título» (87). Una serie de hechos inusitados y grotescos acontece, entre los cuales destacan la muerte del militar por la ingesta de un sándwich, cuya cara luego será pisoteada por el resto de los invitados, y, en particular, el episodio en que la Sra. Perigorde les da de beber orina en lugar de té, mientras su esposo presencia la escena y paulatinamente muestra rasgos de deterioro cognitivo:

Los invitados olían con las narices fruncidas. Suerte que el militar estaba muerto, si no, quién sabe lo que hubiera pasado. La ley marcial, el estado de sitio, ejecuciones en masa, cualquier cosa. El reglamento lo preveía todo: isemejante acto de indisciplina! Saltaron, ágiles como atletas, para que no los alcanzara el líquido (91).

La fiesta introduce, poco a poco, los discursos que estaban en danza en esa época (1974-1975), en el marco de una violencia que se acentúa: los rumores de senilidad de Perón en sus últimos tiempos; la lascivia de su esposa, Isabel. Mientras tanto, ni la pasividad de Cledy —clara encarnación de la Argentina, que tiene apenas un atisbo de rebeldía, pero que pronto se apagará ante la vara amenazante del Sr. Perigorde—, ni la obediencia debida de Horacio escapan a la mirada crítica de la narradora.

El ambiente va enrareciéndose aún más en la casa. Los hijos de Cledy «cada vez se parecían menos a ellos mismos» (95) y la senilidad del Sr. Perigorde avanza a la par de su crueldad hacia la protagonista. Mientras seca las lágrimas de su esposa, Horacio le da un consejo que condensa la filosofía de vida de los argentinos, a los que Cledy representa en el profundo cuestionamiento que se plantea en la novela:

No hay que forzar, sino vivir pacientemente, un poco como los animales. La sabiduría de las vacas, por ejemplo, que rumian en el campo, comen el pasto no demasiado verde,

gozan lo que tienen, no pretenden más. Aun en el matadero, y antes, en los bretes y en el asfixiante y sediento viaje en los camiones pisoteando los propios excrementos, ¿quién podría quitarles los días pasados bajo el sol? (98).

A esta extrema paciencia, a la sumisión frente al empobrecimiento y la violencia, a la inercia ante los discursos ambiguos y contradictorios, se suman la aceptación de una identidad falseada al (re)aparecer insólitamente los padres de Cledy³ y el triunfo de la desmemoria de la que se duele la narradora: «Cuando alguien muere, nos lleva también para su muerte, y está bien así, porque a nadie queremos abandonar enteramente solo, como perdido en la nada, que es, ante todo, la ausencia de memoria» (106-107). La narración parece llevarnos hacia esa nada.

Con un ritmo vertiginoso, se van exponiendo las situaciones *incómodas* al poder que deben ser disciplinadas, pero la que concierne a los hijos de Cledy resulta especialmente destacable:

Alicia era una hermosa niña, de siete años, despierta e inteligente, que molestaba a todo el mundo con preguntas y que parecía no tener miedo de nada. El bebé caminaba sin vacilaciones y abría y cerraba los cajones, abría y cerraba las puertas, investigaba todo por su cuenta, y el Sr. Perigorde consideraba que podía llegar a ser muy fastidioso en el futuro (119).

Una nueva fiesta organizada por la Sra. Perigorde, esta vez con invitados más selectos, culmina con el secuestro de Alicia por un hombre con insignia, lo que anticipa siniestra-

3. Analizaré más adelante, en el apartado «Cuerpo femenino y nación: escenas de una violencia interminable», el reemplazo de los padres biológicos de Cledy que urden sus suegros.

mente la infiltración de militares espías entre las asociaciones o encuentros civiles durante la dictadura, así como la apropiación de niños.

Los falsos padres de la protagonista mueren y apestan en el dormitorio durante días, mientras que Horacio prohíbe mencionar el nombre de su hija desaparecida. Cledy permanece muda. Sentía que «corría a ciegas, como en un sueño, y nadie tendía la mano para detenerla, explicarle el espanto, ampararla. Había nacido completamente desguarnecida, puede decirse, a la espera de la palabra salvadora que debían pronunciar los otros» (132). A la deriva, sin voz propia, sin palabras con las que denunciar los abusos del poder, esperando siempre que alguien, un salvador otro, se haga cargo de la lucha. Suena familiar.

La primera persona se emplea en los títulos de solo cuatro apartados de la novela: «No me doblegará ningún fracaso» (allí el Sr. Perigorde intenta infructuosamente violar a Cledy), «El otro soy yo» (el Sr. Perigorde la golpea violentamente, mientras reflexiona sobre cómo se elabora la identidad de un torturador en la relación que entabla con su víctima), «Completamente equivocado, pero es solo un interludio» (donde se intentan justificaciones para los actos de una violencia que ya no tiene límites) y «¿Qué puedo esperar?». En los tres primeros, rige la perspectiva del Sr. Perigorde, mientras que en el cuarto esta es reemplazada por la de su esposa. Este cambio supone otra modalidad de la crueldad, mucho más abyecta. La Sra. Perigorde encierra a Cledy en la misma habitación en la que sus falsos padres agonizan y mueren, donde la ventana se encuentra tapiada, hasta que el olor se vuelve inaguantable. Más allá de ser un compendio de las formas de tortura más clásicas –encierro, violencia física y psicológica y violación–, la novela introduce veinte años antes que *Villa*, de Luis Gusmán, la perspectiva del represor.

Cledy y Horacio vuelven a vivir en su propia casa y la narración nos da apenas un respiro de cinco páginas, cual calma que precede a una nueva tormenta, pero sin esperan-

zas de cambio, ya que «demasiado bienestar debilita» (148). Los hijos aparecen muertos, con las orejas cortadas. Los suegros, ya cansados y sin fuerzas, se mudan de nuevo con ellos. Es tiempo del relevo generacional: Horacio ya está listo.

La narración, finalmente, sale a la calle para dar cuenta del modo en que la sociedad recibe las noticias de muertes inexplicables, como las de los hijos de Cledy y Horacio:

En el barrio la trataban con respeto compasivo, un poco distante, sin embargo, porque el motivo de la muerte de los chicos se ignoraba. Nadie quería compromisos. Y era comprensible. Solo algunos inconscientes, por lo general muchachos, cuando moría alguien, inexplicablemente, de un síncope en la comisaría, o muchos, acribillados a balazos en una fuga, hacían manifestaciones en la calle, alborotaban hasta que les rompían los huesos. ¿Y no era lógico, en cierta forma? ¿Qué justificación hay para el escándalo? Pretextos para el caos, a río revuelto, ganancia de pescadores. Los tiempos habían cambiado. La muerte ya no otorgaba a nadie certificado de santidad. Así que los vecinos saludaban a Cledy, pero no le daban pelota (155).

Cuando Cledy regresa a su casa luego de comprar pan, se encuentra al hombre que había secuestrado a Alicia sentado en su cocina, hablándole como si fuera Horacio. Sus hijos, reaparecidos, juegan en el dormitorio. La transformación de lo familiar se completa.

Un último capítulo, demoledor, cierra la novela con un título que todos agradecemos: «Por suerte, esto se acaba». Horacio nos permite ver cómo se completa la gesta de un represor y, mientras los vecinos escuchan un disparo, pero deciden apagar las luces y dormir, Cledy es asesinada y olvidada en un depósito: «debía esperar allí, todavía, un buen entierro que quizás no llegaría nunca o quizás, posible o imposible como un mundo feliz, llegaría un día, con niños que cantaran y flores frescas» (166).

Sarcasmo final que deja al lector devastado.

Quise hacer ese mismo recorrido que propone Gambaro, iluminando algunas de sus estrategias ficcionales, para evidenciar hasta qué punto *Ganarse la muerte* es una pieza fundamental de la obra gambariana, que no solo deja expuesta la mayoría de los tópicos que fueron o podrían ser analizados por la crítica en el resto de su producción, sino que también condensa rotundamente el posicionamiento estético-político de su autora, sus miedos, su dolor y su ácida denuncia.

Como toda novela compleja, de ardua lectura, podría analizarse tocando múltiples aristas. He establecido mi recorrido en función de algunas cuestiones que me han interpelado durante toda mi carrera en las letras y que, entiendo, son ejes vertebradores de gran parte de la producción gambariana, en general, y de esta novela, en particular:⁴ la espesura de los silencios, la compleja relación entre memoria e historia, las violencias del poder, en especial, la ejercida sobre el cuerpo femenino devenido, en este caso, en cuerpo/nación. Son problemáticas que trascienden lenguajes disciplinares, que generan debate, siempre abiertas a nuevas reformulaciones.

Creo, en este sentido, que Griselda Gambaro ha abonado creativa y lúcidamente ese debate imprimiéndole su sello peculiar.

LO QUE EL SILENCIO GRITA

DOLORS (*con una voz rota e irreconocible*). ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita!

4. Dado que he investigado durante los últimos años la producción de Gambaro, algunas ideas de los apartados en los que analizo *Ganarse la muerte* ya fueron pensadas en publicaciones anteriores (artículos, capítulos y ponencias que presenté en diferentes reuniones científicas) y que consigno en la bibliografía final.

(Fermín, junto con la madre, la arrastra hacia afuera y la última frase se prolonga en un grito feroz. Una larga pausa.)

PADRE *(Mira de soslayo el cuerpo de Rafael. Se yergue inmóvil, con los ojos perdidos. Suspira).*

Qué silencio...

Griselda Gambaro, *La malasangre*

Aquel informe de la SIDE que, como he comentado antes, dio fundamento a la prohibición de la novela, se compone de una impresión general de la obra, de cinco apartados críticos muy incisivos, de la explicitación de la conexión que el censor establece entre lo inmoral y lo subversivo, de una conclusión y de la propuesta final, en la que se aconseja prohibir su distribución y venta, aunque se advierte del posible malestar en el ámbito literario que esto pudiera ocasionar. Lo que el censor destaca especialmente son las críticas a la imagen de sociedad, de la condición del ser humano, de la familia, de las instituciones de las fuerzas armadas y del principio de autoridad que presenta la novela.

Con respecto a la imagen de sociedad, el informe hace hincapié en que la novela propone una supuesta división de esta entre torturados y torturadores, y, sarcásticamente, también entre superiores e inferiores, civiles y militares. El censor también enfatiza su ataque e ironía hacia los ricos. A este respecto, quisiera señalar dos elementos. En primer lugar, en un texto en cursiva escrito por la propia autora y que abre la novela a modo de epígrafe⁵ se subraya una pri-

5. Jonathan Culler (1981) lo llamaría *apóstrofe*, tomando como referencia la figura lírica que destaca la actividad del hablante y lo instala en un tiempo reversible, fuera de toda linealidad. Me gusta su forma de describir su potencialidad: «to summon images of its power so as to establish its identity as poetical and prophetic voice [convocar imágenes de su potencia para establecer su identidad como voz poética y profética]» (149).

mera gran ambigüedad. La narradora afirma que en cada nacimiento, nos enfrentamos a la pregunta: *¿será torturado o torturador? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. Después, el grito solo será de uno, ¡qué maravilla! [...] ¡Ay, si uno pudiera saber!* (GLM, 7). Esto plantea –con despiadada crueldad– la idea de que todos pueden ser uno u otro. No es una división social, sino una posibilidad latente en cada individuo de nuestra sociedad. En segundo lugar, las otras polaridades señaladas por el censor son tópicos que Gambaro recoge de los discursos sociales, pero tanto la narradora como la trama de la novela dejan en claro que dicha división no supone ninguna distinción a la hora de ejercer poder o perversión sobre otros, ya que todos los personajes, de una u otra manera, terminan siendo ambiguamente unos (torturados) y otros (torturadores).⁶ Solo hay un grupo que se excluye: el de los menores de edad, preferentemente las niñas, quienes se ubican sin ambages en el grupo de los torturados. Sin embargo, la asociación de Cledy con la nación argentina, que luego analizaré, hace sospechar también de este sector que, en definitiva, escudado en su carácter pueril, no se decide a *matar la paciencia*, frase que remata el texto-epígrafe, es decir, esa capacidad tan nuestra de soportar cualquier cosa sin reaccionar.

Esto nos conecta con el segundo aspecto censurado: la condición del ser humano que presenta la novela. Según el informe de la SIDE, Gambaro muestra un ser humano que «por naturaleza es ruin, egoísta, desalmado» (172). El censor, por una parte, realiza una lectura literal, omitiendo el carácter alegórico de los personajes y de las situaciones, y, por otra, ignora las proyecciones de sentido del título de la novela que comienzan a plantearse desde ese mismo epígrafe:

6. Ampliaré este concepto en el apartado «Las redes del poder gambariano: intertextualidades foucaultianas».

¿Cuál de los dos? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. ¡Ay, si uno pudiera saber! Pero nada se sabe en esa gran incógnita, ¡qué maravilla!, el misterio de la vida. Ya empieza ahí: en la elección, ganarse duramente la muerte, no dejar que nadie la coloque sobre nuestra cabeza como una vergüenza irreversible (7).

En otras palabras, el ser humano puede elegir. No hay una visión determinista. En este punto quisiera recordar lo que subraya Susana Tarantuviez (2001) al respecto, cuando insiste en la concepción de una «existencia histórica del hombre, ese algo esencialmente concreto, peculiar y singular, que consiste en las acciones, las vivencias y también los sufrimientos que su portador ha ido acumulando, [y que] termina con su muerte, y esta es un factor constitutivo del sentido mismo de la vida» (34-35).

En cuanto al tercer aspecto censurado, ante la serie de agresiones y violaciones que sufre la protagonista, el censor concluye que la novela «enloda a la mujer y a todo lo que ella representa» (*GLM*, 173). Además de no reparar en las evidentes estrategias grotescas de la hipérbole y la parodia que operan en todo el texto, decide hacer caso omiso a las críticas que conllevan esas estrategias sobre la condición de la mujer en nuestra sociedad, sin considerar si «todo lo que ella representa» dentro de ese imaginario de la buena familia que el censor pretende ensalzar no supone justamente una forma de violación y agresión a la mujer.

Quisiera detenerme especialmente en este punto, pues es el que con mayor claridad visibiliza esa violencia sobre el cuerpo femenino.⁷ En la novela de Gambaro, la autoridad patriarcal comienza a ejercerse en la esfera familiar y doméstica. Como sostiene Elizabeth Jelin (1993), las relaciones de

7. Continuaré desarrollando esta cuestión en el apartado «Cuerpo femenino y nación: escenarios de una violencia interminable».

poder en esa esfera íntima –en gran medida resultado de la intervención del Estado y de diversas fuerzas e instituciones sociales, económicas y políticas que controlan su funcionamiento, sujetándola a una suerte de *policiamiento* que se ocupa del «desarrollo de la calidad de una población y de la fortaleza de la nación» (Donzelot, 2005: 6-7)– se entendían como temas privados, independientemente de la justicia que gobernaba el mundo público, donde la teoría política partía de un principio abstracto de igualdad, ajeno a las desigualdades y jerarquías de poder en la esfera privada familiar.

Como se sabe, los movimientos de mujeres, de los que de alguna manera forma parte esta propuesta ficcional, transforman estos temas privados en asuntos públicos, proponiendo renegociar la línea que divide lo privado y lo público bajo el eslogan *lo personal es político*. Por lo tanto y volviendo a Jelin, es relevante enfatizar que el cuerpo de la mujer, al tener la capacidad de gestar la vida humana, cobra un valor social peculiar. Controlarlo, apoderarse de él supone someterlo al principio de propiedad privada.

En la novela de Gambaro, queda claro que este gesto de apropiación violenta es atribuible no solo al hombre (el marido y el suegro de Cledy), sino a la sociedad en su conjunto: desde las instituciones públicas (como el orfanato que la entrega) hasta, en el ámbito familiar, la suegra, las amistades que frecuentan la casa y los vecinos, cómplices silenciosos de la violencia de aquellos. La pregunta que se impone, entonces, es: ¿qué imagen representa mejor el enlodamiento de la mujer? ¿Las prácticas institucionales y sociales de aislamiento, el matrimonio al que es sometida Cledy, antes aun de haber desarrollado su sentido de autonomía, la servidumbre, el abuso y la violación cotidianas, o la «grotesca perversión» del discurso ficcional que lo denuncia? Un giro aterrador, hacia el final de la novela, sugiere que dicha apropiación y violencia se perpetuarán en las siguientes generaciones de niñas, claramente prefiguradas en el secuestro de la hija de Cledy por las fuerzas militares.

El cuarto aspecto, la imagen de las instituciones armadas y del principio de autoridad, es cuestionado por el censor, quien ve «desnaturalizado» ese principio, y esto lo hace concluir que es sabido:

[...] que uno de los *modus operandi* de la subversión –terrorista–, es el de tratar de socavar los valores morales de la población, preparando así un terreno propicio a la captación ideológica. [...] Pero también es sabido que desde que el tiempo es tiempo han existido manifestaciones inmorales que han sido objeto del repudio social. Ya por ejemplo en Grecia existía la figura de los éforos y en Roma la del censor, encargado de velar por las *mores maiorum* aplicando la tacha de infamia. Así a lo largo del tiempo y el espacio las sociedades han repudiado lo que va en contra de sus costumbres, *arbitrando los medios necesarios* para que esto no sucediera (GLM, 176-177, el énfasis es mío).

De esto se deduce, claramente, que no solo se obtura cualquier discusión sobre el modelo hegemónico, sino que se legitima el accionar represor. Es decir, se elige en cuál de los dos grupos iniciales quiere ubicarse, lo cual es refrendado institucionalmente a través del decreto de prohibición de la novela.

Como ha sostenido Roger Chartier (2016), algunas obras de ficción, así como la memoria histórica, sea colectiva o individual, logran dar una presencia al pasado más poderosa que la del discurso historiográfico. Y ya advertía La Capra (2001), quien se ha dedicado a estudiar críticamente el trauma provocado por la Shoá y sus efectos postraumáticos, que esas ficciones, más que ofrecer respuestas, a menudo proponen angustiosos interrogantes. El primero que se me presentó, luego de la lectura de esta novela, es: ¿qué sucedió con el silencio que nos dejó su prohibición?

Para comenzar a responder, quisiera recordar la carta –que vuelve una y otra vez a mi memoria cuando leo textos censurados–, que escribe Freud al médico polaco Wilhelm Fliess,

fecha el 22 de diciembre de 1897. En ella, Freud pregunta: ¿has tenido alguna vez ocasión de ver un periódico extranjero censurado por los rusos al atravesar la frontera? Se han tachado palabras, frases o párrafos enteros, de tal forma que lo que queda resulta ininteligible.

Tachar esta novela de nuestros discursos sociales los volvió, entonces, ininteligibles, ya que silenció una voz, de entre otras tantas, de nuestra memoria colectiva. Pero paradójicamente, también hizo renacer el trazo de Gambaro con mayor potencia años después: el informe de la SIDE se hizo público por primera vez en el número 11 de la revista literaria *Xul*, en 1995, bajo el título: «El poder en la crítica: Lectura de *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro» (repárese en la ambigüedad que proyecta la palabra *crítica* aquí: ¿es la crítica del censor o la de la novela misma?), y luego se incorporó a la edición de la Editorial Norma, en 2002, y a la de El cuenco de plata, en 2016.

El silencio represivo logra imponerse, claro, pero nunca legitimarse, y da paso a otro modo del silencio, surgido como cuestionamiento radical de aquellas palabras domesticadas que nos dicen, entre otras cosas, cuál es el lugar de la mujer en la familia y la sociedad, qué rol cumplen las instituciones y las fuerzas de seguridad. Ese cuestionamiento permite enfatizar además el modo en que estos discursos dogmáticos dependen de elecciones, no solo de quienes detentan el poder en un momento dado, sino de toda la sociedad que los legitima.

Desde aquel texto inicial en cursiva que abre la novela y que es una suerte de puesta en abismo de sus principios, vemos una Argentina de huérfanos violentados por las mismas instituciones (la familia, la ley, el Estado, etc.) que se erigen como salvadoras y preservadoras de los valores ancestrales, donde solo queda –vuelvo a citar a Gambaro–: *ganarse duramente la muerte, no dejar que nadie la coloque sobre nuestra cabeza como una vergüenza irreversible* (7).

Hay algo no dicho, sugerido entre imágenes ambiguas, hipérbolos y parodias. Frente a una *eternidad de sujeción para que*

[*muramos*] *dócilmente* (7), el trazo oblicuo de Gambaro para que cada uno de nosotros sea consciente de que puede y debe decidir si queda atrapado o no en ese juego perverso que hemos ido construyendo entre todos. Y si es capaz, como dice la última frase lapidaria de ese texto inicial, de *matar la paciencia* (7), es decir, de matar esa capacidad tan nuestra [y curiosamente así la define la Real Academia Española] de padecer o soportar algo sin alterarnos, como adelanté al comienzo de este apartado. Y podría rematar con las palabras de María Sol Hermo (2014), quien parafraseando a la propia escritora, sostiene:

Gambaro, fiel a su letra, «mata la paciencia», *nombra el crimen*; así, al romper el silencio, no hay vuelta atrás: su palabra se convierte en testigo incómodo⁸ de la violencia íntima y privada. Tal vez sea este el motivo por el cual *gana su propia muerte como escritora* (863).

Estas ficciones, como la de Gambaro, impulsan –al decir de Nelly Richard (2008) sobre las epistemologías feministas– «nuevas formas de subjetividad política capaces de intervenir en las múltiples luchas de poderes que se dan entre cuerpos, prácticas e instituciones» (8).

La novela abre, sin duda, muchos frentes de debate. Asumiré el análisis, sin ningún afán de clausurarlos, sino por el contrario, de alimentarlos, poniendo el foco en otras aristas posibles, pero pensando estas múltiples proyecciones de sentido desde una propuesta que, en la obra de Gambaro, me parece vertebradora: su llamado, con resabios brechtianos, a concientizarnos acerca de nuestra responsabilidad como ciudadanos en lo concerniente a la violencia –muchas veces consensuada– que ha signado nuestra joven historia. Por lo

8. Paráfrasis de la novela de Gambaro: «Si el crimen no se nombra es menos crimen porque la palabra es el primer testigo incómodo» (*GLM*, 112).

tanto, en cada apartado, cual letanía, recordaré esta idea, que guía –coherente y enfáticamente– mi lectura.

LOS CONSPIRADORES DEL SILENCIO: OTRAS AMBIGÜEDADES POROSAS

Contra los militantes del olvido, los
traficantes de documentos, los asesinos de la me-
moria, contra los revisores de enciclopedias y los
conspiradores del silencio.
Yosef Hayim Yerushalmi, «Reflexiones sobre el olvido»

La novela pone en diálogo una multitud de formas del silencio, pero quisiera detenerme en una: Cledy es un personaje que soporta abandonos y abusos físicos y emocionales, pero no escuchamos su voz narrando la memoria de esa violencia. Aunque, muy de tanto en tanto, rompe esa mudez por medio de breves poemas que fungen, casi, como de voz en *off* que da cuenta de sus pensamientos y deseos. Curiosamente, Gambaro elige dar lugar a una suerte de fluir de conciencia de su personaje más castigado a través de un género que ella no ha cultivado. La autora sin duda ha sido reconocida como dramaturga, ha desarrollado una obra narrativa y ensayística relevante, pero no las formas líricas. Sin embargo, en su novela más grotesca e incisiva incluye tres poemas.

El primero aparece en el apartado «Completamente equivocado, pero es solo un interludio». El Sr. Perigorde descubre a Horacio queriendo consolar a Cledy por tanta violencia y decide encadenarla a la pata de la cama:

Le hubiera gustado obrar por convencimiento y no por violencia, pero como todos los bien intencionados, comprendía que se quemaba en el infierno. No era su culpa, los hechos imponían sus propias leyes, más poderosas que sus propios deseos (*GLM*, 129).

Contrariamente a los violentos, que insisten en reflexionar sobre sus sentimientos (culpa, deseo, asombro, ira, etc.), los de Cledy van menguando. No puede dolerse por la muerte de sus reaparecidos padres, aun cuando anhela una palabra salvadora para su desamparo. Sin embargo, espera que los otros la pronuncien: «Cuál debía ser, no sabía, salvo ahora el nombre de Alicia, desterrado» (132). La desaparición, la prohibición del nombre, el olvido fluyen y dan paso al primer poema:

El agradecimiento
debe ser mesurado
pero sincero.
Alguien me prestó
las palabras
para que no me gastara
en soledad.
Las usé con cuidado
y las devuelvo ahora
a través de la vasija
de mi cuerpo
casi nuevas
como si las hubiera usado
solamente
para ocasiones íntimas
un cumpleaños o algo así (132-133).

Débil, tímida, en espera de una eterna palabra salvadora que nunca llega. Tal vez este poema sea una puesta en abismo de la crítica de Gambaro a la sociedad *paciente*, que tolera la violencia, que siempre espera que otros decidan y actúen por ellos. Su estética de la ambigüedad da cuenta de una ocurrencia especialmente sugerente: palabra y cuerpo se entretajan para cerrar una de las escenas más desgarradoras de la novela. El dolor, el desamparo más profundo de la protagonista devienen palabras de una suavidad casi amorosa, que

evidencian, sin embargo, la máxima sumisión de un cuerpo-nación que se intuye vacío de palabra política.

El segundo poema aparece en «Generalidades». Su hija vuelve, luego de ser torturada; su marido decide desentenderse de ello y banalizar las marcas en su cuerpo, convirtiéndolas en cicatrices de juegos pueriles. El título mismo del apartado potencia la ironía del objeto de la narración:

No quiero
demasiada muerte
ni tampoco insuficiente.
La necesaria apenas
para mi vida
sobre la tierra (140).

Y, finalmente, en «Imposible mezclar sueño y realidad», encontramos el tercer poema, un poco más extenso, que habla del poder del amante para repeler la pesadilla del amado, en un capítulo cuyo título anima a descreer de que en aquella familia Cledy pueda tener sueños reparadores, ya que, por el contrario, ella siempre «salía del sueño con tanto sobresalto que lanzaba un grito tremendo» (145). Las pesadillas de Cledy contrastan con las caricias consoladoras de Horacio y las vuelven, más que inútiles, sospechosas. Su relación debiera estar cifrada en estos versos:

¿Dónde vas? dice la mano
tiernamente
No por ese camino
donde la soledad habla
y el miedo
y la pena
sino por este
a esta tierra compartida
de cuerpo y cuerpo
a esta cama de deseos y de sueños (146).

Pero lo cierto es que Horacio ya ha terminado su adiestramiento como represor: pasó de la inocencia del desconocimiento a la complicidad de su opuesto. Cledy actúa como una mujer secuestrada y torturada que agradece a su represor que esta vez no la violente, aceptando otro modo de vejación: la violación, que, en comparación con otras formas que ya ha experimentado, parece ser más llevadera, hasta el punto de que «respondía al beso [de Horacio] con una especie de gratitud» (145).

Esos poemas que, en principio, podrían evocar calma, alegría, gozo, amor tienen la ambigua potencia de un grito en sordina. Es Gambaro quien, pocos años después, escribirá para otro de sus personajes una frase que ha quedado ya en el inconsciente de nuestro teatro: «¡Yo me callo, pero el silencio grita!» (Gambaro, 1983: 123).

Elizabeth Jelin, entre otros estudiosos del tema, habla de esos silencios impuestos por temor a la represión en regímenes dictatoriales. Son silencios de memorias disidentes que se dan no solo en relación a un Estado dominante, sino también en relaciones entre grupos sociales (Pollak, 2006). Son memorias subterráneas, con silencios en la superficie, ligados al miedo a causa de la violencia doméstica o del acoso sexual en lo interpersonal, y los silencios políticos impuestos por regímenes dictatoriales:

Horacio tomaba el desayuno que le servía Cledy y por motivos obvios de delicadeza no formuló observación alguna sobre la cara amoratada que ella tenía ni tampoco sobre el brazo astillado, protegido con maderitas, que le arrancaba a cada movimiento lágrimas de sangre, gemidos no (GLM, 103).

En este mismo sentido, Graciela Aletta de Sylvas (2012) inscribe a Gambaro en una serie de novelistas que publican durante la década de 1970, cuyas escrituras fueron atravesadas por la violencia política, enfatizando que, en el caso de esta escritora, dicha «violencia se instala en el ámbito de lo

privado de la familia y de lo público encarnado en el Patronato. La vida familiar no es más que la metáfora del país donde se reduplican los tormentos» (párr. 43).

Gambaro despliega así su estética del silencio imbricada grotescamente con una poética de la ambigüedad, las cuales enfatizan no solo esa porosidad de los límites que separan la esfera pública de la privada, aludida en el apartado anterior, sino la que distingue a las víctimas de los victimarios y que está presente desde la apertura misma de la novela: *Y la pregunta: ¿será torturado o torturador? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. Después, el grito solo será de uno [...] ¡Ay, si uno pudiera saber! (GLM, 7).*⁹

En *Ganarse la muerte*, la casa de la familia Perigorde se convierte en una suerte de puesta en abismo de la sociedad en su conjunto, donde los gestos más amorosos e inocentes muestran enseguida su cara más siniestra: Horacio, en una transformación vertiginosa que se produce a lo largo de la novela, pasa de ser el esposo atento y cariñoso al ciudadano que calla y mira para otro lado ante la violencia, para terminar convirtiéndose —como si se efectuara un inaudito cambio de personalidad— en torturador y asesino cómplice de las fuerzas paraestatales. La violencia adopta así diversas modalidades, hasta tal punto que entendemos cómo cada palabra de ese texto que abre la novela no puede más que caer lapidariamente sobre los personajes: Cledy no podrá escapar a la muerte, sin haber logrado evitar que *nadie la coloque sobre [su] cabeza como una vergüenza irreversible* (7), y Horacio elegirá de qué lado ubicarse, asesinando a su esposa e integrándose al grupo de tareas:

Al rato cayó la patrulla, silenciada la sirena del coche porque los vecinos reposaban. Los rostros de todos estaban

9. Insisto, cual letanía, en las líneas de este texto inicial durante todo mi análisis de la novela, como Gambaro repite algunas frases dentro del mismo; todo énfasis parece insuficiente.

muy serios, preocupados. Contemplaron a Cledy lúgubremente, sumándose a la consternación del marido, compañero de riesgos y de luchas, por eso el pesar adquiriría otras proporciones. ¡Si al menos hubiera sido un caso común de servicio! [...]

—No son espectáculos para chicos —dijo uno, con cierto reproche que el padre aceptó sumisamente. No lo había pensado.

—Duerman —dijo. Y les dejó la luz encendida para que no se asustaran (164).

Y otra vez Gambaro sacudiendo al monstruo: el padre, luego de asesinar a la madre, insta a dormir a los niños —del mismo modo que los vecinos se retiran luego de escuchar el disparo— y él, el monstruo encarnado, real, ahuyenta al imaginario dejando la luz encendida. Un juego perverso entre imaginación y realidad, en el que la segunda, sin duda, supera grotescamente a la primera.

Si no hubiéramos transitado ya tantas páginas de estudiosos que han investigado situaciones de violencia colectiva así como los relatos que intentan preservar su memoria, la pregunta obligada sería: ¿por qué Cledy calla? Michael Pollak (2006), uno de ellos, se ha dedicado a analizar varios tipos de silencios de sobrevivientes de la Shoá, tales como los de quienes regresan a sus hogares y se ven en la situación de convivir con los vecinos que «asistieron a su deportación, al menos bajo la forma de consentimiento tácito» (20), o los silencios que se imponen ante situaciones límite en los campos —silencios «evasivos», intentos de no recordar lo insoportable, o lo que terminaría culpando a las propias víctimas—. Silencios que se registran frecuentemente luego de genocidios; que, muchas veces, impone la voluntad de no querer saber, de evadirse de los recuerdos para poder seguir viviendo, entre otras tantas modalidades del silencio: así Cledy pasa por la muerte de sus padres, el abuso y las violaciones a manos de quienes debían cuidar de ella en el Patronato, que

continuarán en su otra cárcel, la casa de los Perigorde, hasta culminar en su muerte. En todo ese recorrido, no es capaz de pronunciar palabras: ni siquiera un gemido. El terror, el horror y el dolor son infinitos. ¡Su silencio grita!

Los estudiosos sostienen que ese silencio se rompe cuando las víctimas logran narrar sus experiencias. Pero en el caso de Cledy, ¿dónde podría encontrar a alguien que tuviera la capacidad de escuchar lo que tenía para denunciar? Porque para relatar la violencia sufrida, se vuelve imprescindible la voluntad de escucha de una sociedad (Shoshana y Laub, 1992; Pollak, 1990). Elizabeth Jelin (2017) ha dedicado varios trabajos a analizar especialmente casos de mujeres que han soportado violaciones y abusos sexuales como prácticas represivas. También advierte que hay momentos en los que la sociedad, las instituciones y el clima político son propicios a estos relatos, así como hay otros en los que predomina la sensación de saturación. De un modo u otro, la escucha se da dentro de un encuadre que selecciona, que da sentido o legitimidad a ciertas voces, desautorizando otras.

Sería interesante pensar por qué, a pesar de que la novela forma parte del Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina) y de que en 2023 su autora fuera acreedora del Premio Rosa de Cobre, hay tan pocos estudios críticos sobre ella y por qué solo tres ediciones: la original, como mencioné anteriormente, de Ediciones de la Flor, de 1976; la de la Editorial Norma, de 2002; y la más reciente, de El cuenco de plata, de 2016. También es altamente significativo el compromiso estético-político de los editores que se han animado a publicarla.

ENTRE LA HISTORIA Y LA MEMORIA, LA DESCARNADA IMAGINACIÓN DE GRISELDA

Ya en 1984, Pierre Nora sostenía, en *Los lugares de la memoria*, que la historia propone su visión secularizada del pasado,

con un discurso crítico que pretende gozar de una cierta universalidad, frente a la singularidad y subjetividad de la memoria, que muestra una consabida tendencia a sacralizar el recuerdo de los sujetos y que pone en juego, como lo enfatiza Bal (1999), emociones y afectos que buscan dar algún sentido a los acontecimientos rememorados.

Por su parte, Enzo Traverso también nos advertía de la necesaria distinción entre historia y memoria cuando abordamos el pasado reciente de Argentina: «la historiografía exige una toma de distancia, una separación, incluso una ruptura con el pasado, al menos en la conciencia de sus contemporáneos, lo que es la condición esencial que permite proceder a una historización» (Traverso, 2007b: 81), mientras que la memoria –ya lo había afirmado anteriormente (Traverso, 2007a)– nunca se fija, más bien se filtra a través del presente y se halla en constante transformación.

Esta última dictadura nos desafía, entonces, a ocupar un espacio verdaderamente conflictivo entre una y otra, debido a la persistencia y efectos de los acontecimientos pasados en el presente, así como a las demandas de reparación que ponen permanentemente en diálogo los relatos de la memoria con las narrativas historiográficas.

Hablar de memoria, luego de tantas páginas escritas al respecto, no es tarea fácil, por lo que me ceñiré a un pequeño aspecto que la novela –entiendo– habilita. Mi intención es iluminar cómo puede ponerse en relación la novela de Gambaro con algunos conceptos que se han ido planteando y con los que, en algunos casos, parece acordar, y en otros, discutir.

Ganarse la muerte nos invita a participar de un juego de memorias que evoca, en cierta medida, el recorrido de Paul Ricoeur (2013) cuando se pregunta de qué hay recuerdo y de quién es la memoria, distinguiendo entre el recuerdo encontrado (*mnéme*) y el buscado (*anámnesis*), los cuales suponen respectivas operaciones semánticas y pragmáticas. Entiendo que Griselda Gambaro, seguramente, *encuentra* en su presente, mientras escribe la novela (los años previos al golpe),

recuerdos de dictaduras pasadas que dan un aterrador *sentido* a su tiempo, así como alberga la sospecha de otra por venir. Así, en cierto sentido, nos sucede a nosotros, leyendo su novela, abordándola como lugar de la memoria, *buscando* recuerdos de aquellos tiempos de dictadura.

Ganarse la muerte se abre con el descarnado texto inicial –algunos de cuyos fragmentos ya he comentado anteriormente– y que, en su condición de epígrafe, nos golpea desde la primera página, convirtiéndose, de alguna manera, en un oscuro presagio de lo que nos depararán sus páginas. Aquí lo cito completo:

Infancia. Antes, el nacimiento, la palmada en las ancas para que comience la vida redentora. La madre, con las piernas abiertas, como en una copulación invertida donde nada entra. El padre, sufriendo afuera, la expectativa, el nuevo ser, ¡qué maravilla! Y la pregunta: ¿será torturado o torturador? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. Después, el grito solo será de uno, ¡qué maravilla! Hijito mío, hijito mío, un día nacerá el negro o rubio que te golpeará los testículos. ¡Ay, si uno pudiera saber! Prevenirse de antemano. La elección es obvia, pero, ¡tan difícil! Una eternidad de sujeción para que mueras dócilmente, hijito mío. ¡Ay, si uno pudiera saber! No dejar el cumplimiento de los gestos, matar al enemigo. Sofocar ya, desde la cuna, el primer vagido, los ojos ciegos, el cuerpo inerte. La única inocencia.

¿Cuál de los dos? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. ¡Ay, si uno pudiera saber! Pero nada se sabe en esa gran incógnita, ¡qué maravilla!, el misterio de la vida. Ya empieza ahí: en la elección, ganarse duramente la muerte, no dejar que nadie la coloque sobre nuestra cabeza como una vergüenza irreversible.

Matar la paciencia (GLM, 7).

Atendiendo a esta propuesta, resulta pertinente recordar que, como sabemos, Ricoeur piensa la distinción entre imaginación

y memoria. Si bien ambas comparten un rasgo característico —la presencia de lo ausente—, para el filósofo francés resulta imperioso diferenciarlas, a fin de evitar que, como lo han hecho tradicionalmente Descartes, Montaigne, Pascal y Spinoza, se ponga a la segunda bajo sospecha. En ese sentido, ubica a la imaginación en el orden de lo fantástico, lo ficcional, lo irreal, mientras la memoria queda asociada a una realidad anterior (Ricoeur, 2013: 22). Gambaro nos problematiza esta distinción proponiendo en su novela *una situación imaginaria* que, leída retrospectivamente desde nuestro presente, no es más que el anuncio de aquello que sucedería y que para nosotros, ahora, es *una realidad pasada*. No me refiero a los asesinatos y torturas —ya practicados anteriormente—, ni a la conocida resuesta social de «vecinos [que], al escuchar el disparo, habían apagado todas las luces y se habían sumido instantáneamente en un sueño reparador» (*GLM*, 164), sino específicamente a la apropiación de niños que la historiografía no registra antes de la última dictadura, pero que la escritora pone en escena desde el comienzo de su novela, cuando Cledy, cuyos padres mueren en un sospechoso accidente de tráfico, es entregada a la familia Perigorde, y especialmente al final, cuando «el hombre con insignia» secuestra a Alicia, su hija. También pienso en el ambiguo desenlace, en el que las identidades usurpadas de los niños y del marido abren paso a la escenificación descarnada del procedimiento de apropiación de menores y de cambio de identidades, así como la desaparición de personas y su encubrimiento, con el asesinato de Cledy y la culpabilización de un inocente:

Uno le tenía tirria al carnicero de su barrio y quería aprovechar la oportunidad y endilgarle al muerto (o la muerta). Pero ahí fallaba un poco la lógica porque el carnicero se había ido de vacaciones a Mar del Plata.

—¿Qué importa? (165)

A pesar de aquella amenaza de una eventual confusión entre la imaginación y la memoria, en Ricoeur es interesante la

afirmación de que «no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió» (Ricoeur, 2013: 23). Y esto lo lleva al siguiente cuestionamiento: ¿la memoria es personal o colectiva? Pero con la incorporación de la sociología al campo de las ciencias sociales, el concepto de *conciencia colectiva*¹⁰ se convierte en una realidad cuyo estatus ontológico no se discute. Somos nosotros, entonces, como sociedad, como memoria colectiva, quienes estamos en condiciones de obturar la posibilidad de aquella confusión: lo que imaginó Gambaro hace cincuenta años se ha convertido en una pieza fundamental del reclamo de las agrupaciones que defienden la memoria y de los historiadores que indagan nuestra historia reciente.

Si leemos la novela a la luz de los escritos de Walter Benjamin (2005), quien, como es ya harto conocido, se preocupó más por lo pequeño, por lo olvidado, por los restos, pueden rastrearse a través de ellos los testimonios del pasado que, a su vez, son –perturbadoramente– anticipaciones del futuro. Cledy, la pequeña huérfana que pasa por el mundo breve y penosamente, se convierte en testimonio vivo de la violencia institucional (el Patronato que abusa y negocia con ella), patriarcal (de la familia Perigorde, sus abusos y violaciones) y social (de los vecinos que se desentienden de sus golpes, de las fracturas y de la muerte de sus hijos); pero, a su vez, en su silenciosa demanda de justicia, Cledy resulta ser el anticipo de la violencia estatal que vendrá. Como si hubiera sido pensada para este caso, la conclusión de Jozami leyendo a Benjamin en la ex Esma: «Rompe así toda linealidad del tiempo, abriéndose a la presencia de un pasado que puede también constituirse como una exigencia en el presente» (Jozami, 2013: 14).

10. Concepto acuñado por Émile Durkheim ([1893] 1987), por el que se entiende un conjunto de creencias y sentimientos comunes a los miembros de una sociedad.

Deviene insoslayable, entonces, pensar lo social en estos procesos de la memoria. Ya desde sus trabajos sobre sus marcos sociales y sobre el concepto de memoria colectiva, Maurice Halbwachs ([1968] 2004) elabora un enfoque de la cuestión que desembocará en su afirmación de que las memorias individuales siempre están enmarcadas socialmente. En atención a que esos marcos son históricos, también debe considerarse que son cambiantes y desechan todo aquello que no encuentra lugar y que se convierte, por lo tanto, en materia de olvido. Del mismo modo, Ricoeur (1999) sostiene que:

La memoria colectiva solo consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas (19).

Sucede que los relatos nacionales son siempre selectivos: ¿qué se cuenta?, ¿qué se opaca o silencia?, ¿qué actores fungen como protagonistas y cuáles quedan destinados a engrosar las categorías sociales subalternas? Este proceso culmina, sin duda alguna, en el registro en los textos de Historia y en las aulas escolares. Durante las dictaduras, el discurso hegemónico determina con claridad quiénes son *los buenos* y quiénes *los malos*, la censura opera de manera explícita, como le sucedió a Gambaro con esta novela. Las otras memorias quedan, entonces, prohibidas y, por lo tanto, permanecen subterráneas. Como contrapartida, aquellos relatos oficiales enfatizan el rol de «salvadores» de los militares ante la amenaza comunista o subversiva, poniendo énfasis en la pacificación del territorio y, no menos importante, en el progreso económico.

Recurriendo al grotesco, Gambaro opta por desbaratar ese relato oficial narrando la historia de la gesta de un golpe militar, no solo atacando la figura de la milicia, sino tam-

bién la anuencia de ciertos sectores de la sociedad, lo que por momentos vuelve confusa la identificación de esos buenos y esos malos. La milicia va abriéndose así camino por las familias que conforman la élite social de la novela y consolida su posición: «Aunque [los militares] eran más numerosos que las hormigas, no resultaba fácil acceder a ellos [...] Solo aceptaban invitaciones de gente socialmente reconocida» (*GLM*, 123). Los Perigorde, una familia de arribistas, aspiran a integrarse y están dispuestos a cualquier cosa, incluso a entregar a la niña, Alicia, al militar que asiste infiltrado a una de las reuniones a través de las cuales pretenden entrar a aquella élite: «alguien siempre paga por todos» (126).

Ganarse la muerte escenifica la violencia policial y militar con sobrada contundencia, pero no es menos despiadada con la aquiescencia civil, lo que establece un límite poroso entre ambas.

LAS REDES DEL PODER GAMBARIANO: INTERTEXTUALIDADES FOUCAULTIANAS

El poder funciona. El poder se ejerce en red y, en ella, los individuos no solo circulan, sino que están siempre en situación de sufrirlo y también de ejercerlo. Nunca son el blanco inerte [...], siempre son sus relevos. [...] El poder transita por los individuos, no se aplica a ellos. [...] El individuo es un efecto del poder y, al mismo tiempo, [...] es su relevo: el poder transita por el individuo que ha constituido.

Michel Foucault, *Defender la sociedad*

Sabemos que Foucault no pensaba el poder en términos universales totalizantes, sino, por el contrario, instrumentales, pues entendía que tales son en su funcionamiento las relaciones de poder en un momento histórico concreto. Pero el

poder no debería concebirse, para este filósofo, tampoco en términos represivos. La represión es solo una función. Si desistimos de tratar ese poder en el marco de análisis jurídicos o economicistas y nos orientamos, por ejemplo, hacia las luchas específicas, es decir, las oposiciones recurrentes en la sociedad –hombres contra mujeres, padres contra hijos, la ciencia psiquiátrica frente a los enfermos, entre otras–, el poder interpelará nuestra subjetividad: ¿quiénes somos?

Ganarse la muerte despliega una red compleja de poder que todos los miembros de una sociedad tejen desde su nacimiento y que en la novela se inicia –recordemos una vez más– en el texto-epígrafe que la abre (pare):

Infancia. Antes, el nacimiento, la palmada en las ancas para que comience la vida redentora. La madre, con las piernas abiertas, como en una copulación invertida donde nada entra. El padre, sufriendo afuera, la expectativa, el nuevo ser, ¡qué maravilla! Y la pregunta: ¿será torturado o torturador? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. Después, el grito solo será de uno, ¡qué maravilla! Hijito mío, hijito mío, un día nacerá el negro o rubio que te golpeará los testículos (GLM, 7).

Signados por una potencialidad inicial, como enfatice al analizar el informe de la SIDE, que agota prontamente la inocencia posible de cualquier ciudadano, cada uno de nosotros podrá elegir cuál será su función en esa red de poderes. Pero Foucault, en sus cursos, plantea una serie de cuestionamientos: ¿alguien está tomando decisiones por mí, programando mis movimientos? Esto es: ¿los sujetos son productos de una matriz del poder, que los estructura a partir de dispositivos disciplinarios? Sin embargo, una condición imprescindible del poder es, justamente, la libertad: *Ya empieza ahí: en la elección* (7).

Según el filósofo francés, el poder actúa por medio de una serie de diferenciaciones, persigue objetivos, adopta modos

instrumentales –como la riqueza, las armas o los discursos– o institucionales –tales como la costumbre o eso que padecemos cotidianamente, la burocracia– y se enfoca en grados de racionalidad. Y, por sobre todas las cosas –y esto nos interesa especialmente para pensar la novela de Gambaro–, el poder se ejerce (acción) tanto como se padece (pasión). Tal vez una de las posibilidades más aterradoras de *Ganarse la muerte* sea, justamente, la que deja instalada esa incógnita a la que alude el texto-epígrafe inicial.

Si este ensayo se tratara de buscarles ejemplos a los postulados de Foucault en la novela de Gambaro –procedimiento absurdo y estéril, literariamente hablando–, no nos enfrentaríamos a ningún inconveniente. Como he mencionado antes, *Ganarse la muerte* teje una red de relaciones de poder entre sus personajes, poder que circula entre ellos, que se ejerce mediante diversas formas, hasta las más extremas. Sin embargo, el planteo de Gambaro no nos resulta tan racional ni transparente. Quien haya leído la obra de esta autora sabe que la ambigüedad, lo grotesco y ciertos rasgos del absurdo siempre operan en sus libros. Entonces, la pregunta que me formulo en este punto es: ¿qué aristas peculiares ilumina la estética gambariana en este entramado de poder que nos dibuja Foucault? Imagino, pues, un diálogo posible sobre una problemática común, la del poder, entre el discurso filosófico de Foucault y el literario de Gambaro. Aquellas aristas quedarán visibles en el modo *otro* de ver y decir que tiene el arte frente a la lógica del discurso racional moderno que analiza la filosofía.

En el comienzo de la novela, Cledy, adolescente todavía, ha quedado huérfana, como sabemos, tras un sospechoso accidente de tráfico de sus padres «cuando pasó un auto que no vieron ni los vio» (13). Sin embargo, años después, ya casada y con dos hijos, recibe «la visita» (así se titula el capítulo) de aquellos que, siniestramente, «no habían quedado tendidos sobre una calle, ella impúdica, la falda levantada sobre los muslos, el padre con el pantalón roto en las rodillas, la parte delantera de la camisa pegada a la piel de la espalda,

siguiendo un camino interior, a través de la carne aplastada» (69). Esta reaparición de los supuestos padres es el primer hecho desconcertante que presenta la novela y también la primera suplantación de identidad que podemos registrar. Un procedimiento semejante se operará con sus hijos, asesinados y vueltos a aparecer hacia el final del libro.

Al quedar huérfana, Cledy es *entregada* al Patronato, como ya se ha dicho, por una vecina. Al ingresar al edificio, el guardia de seguridad, claro exponente del estereotipo de policía de la dictadura, sin siquiera preguntar a qué habían ido, siente un primer impulso de dispararles, pero desiste prontamente porque no significaría «ningún ascenso y sí aumento de trabajo», por lo que, para «no tentarse, apartó el dedo del gatillo» (9).

El orfanato de aspecto carcelario, como ya se ha señalado, y con una de las puertas «levemente electrizada» (9), es regentado por el Sr. Thompson, quien deja claro desde el comienzo a qué trato perverso será sometida la protagonista:

—Es linda —dijo el Sr. Thompson, mirándola intensamente, y Cledy se ruborizó—. ¿No lo sabías?

—¿Yo?

—Sí —dijo el Sr. Thompson—. Muy linda. Dame un besito.

[...]

—¿Quién es? —preguntó.

—El director del Patronato —contestó la Sra. Davies, e intentando tranquilizarla, agregó—: Como si fuera tu papá (13).

Los abusos y violaciones que sufre Cledy se suceden de mano de varios personajes del Patronato y, a través del *fluir* de conciencia de cada uno, al que accedemos por la voz narradora, se va dibujando el entramado de violencia no solo institucional, sino de la sociedad que lo permite o legitima. Foucault (2016) sostiene en *La sociedad punitiva. Curso en el Collège de France (1972-1973)* que el sistema de poder es el secuestro, es decir que el encierro constituye un modo de producción de

saberes (no de ideologías) y subjetividades. El Patronato y los Perigorde, —el orfanato y la familia como instancias legitimadoras de lo normal/anormal, regular/irregular, como las define Foucault (2005) en *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*—, se convertirán así en la puesta en abismo de ese fenómeno, que produce un mundo en el que «cada uno se aferraba tenazmente a su propia idea de felicidad, se dejaban convencer, sí, manoseados, engrillados, macerados, lanzados unos contra otros» (*GLM*, 43), y que el filósofo francés asociará, en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* ([curso de 1975] 2002a), con la constitución del sujeto moderno: dócil y útil. El saber establecido, según Foucault, permite y asegura el ejercicio del poder. En Gambaro, ese saber se sustenta en la premisa de que «los desdichados solo existen para aumentar la poca felicidad del mundo [...] No hay felicidad sin comparación, ¿qué referencia podía tenerse de la ubicación de uno en el universo si no se podía mirar para arriba o para abajo?» (*GLM*, 28).

Entiendo que, en este punto, encontramos la primera de las aristas iluminadas por la novela de Gambaro: como contracara siniestra del ordenado disciplinamiento de los sujetos que describe brillantemente Foucault para las cárceles, la escritora muestra los abusos y violaciones de inocentes (pasión) por parte de las autoridades institucionales, así como la acción y la mirada cómplices de los empleados y vecinos: «La Sra. Davies se retiró entonces, un poco ofendida, y dejó a Cledy librada a su suerte» (24). Marcelo Paz (2005) sostiene que:

La institución del Patronato evidencia una relación de filiación entre los sujetos y el Estado que está anclada en la despótica autoridad del padre [...] [En] la narrativa de Gambaro, las instituciones del Estado terminan cumpliendo la función opuesta para la que habían sido creadas.

Esta aparente contradicción, sin embargo, no hace más que transmitir la «verdadera» naturaleza opresiva de las

instituciones, la siniestra finalidad velada en la fachada protectora del Estado. ¿Cómo entender de otra manera el funcionamiento de estas instituciones durante la dictadura militar? (121-122).

Si bien concuerdo con la mirada de este crítico sobre la ambigüedad de un Estado que violenta cuando debería proteger, quisiera hacer una breve llamada de atención al respecto. Entiendo que lo que denuncia Gambaro se refiere a las relaciones de poder entre los sujetos dentro de una sociedad. No me parece que sea una crítica a las instituciones estatales exclusivamente. Es más, dichas instituciones están dirigidas por sujetos individualmente. No son entidades abstractas o conceptualizaciones de estructuras políticas. Considero que en la novela hay una crítica que atraviesa a toda la sociedad en su conjunto. Es por ello que dialoga tan eficazmente con la perspectiva foucaultiana. Y esto resulta especialmente interesante, si pensamos que el cambio de denominación de la dictadura, agregando junto a «militar», los adjetivos, primero «cívica» y luego «eclesiástica», es muy posterior a la novela de Gambaro.

La otra arista a considerar, en este diálogo filosófico-literario, es el concepto de normalidad, que parece ser rector en ambos discursos, pero con planteos diferenciales. En *El poder psiquiátrico*, Foucault (2005) sostiene que el loco es un desobediente, una suerte de voluntad insurrecta, sobre la que operarían las instancias de ese encerramiento (el asilo psiquiátrico, por ejemplo, que en la novela bien podría trasladarse al Patronato), que pretenderían dominarlo y dirigirlo hacia una realidad que ha perdido. En el siguiente curso que dicta en el Collège de France (1974-1975), *Los anormales* (Foucault, 2000), se extenderá en este punto y afirmará que el poder de la normalización, entonces, resultará del informe médico y legal: el médico juzga y el juez cura con su pena. Dicha cura será una corrección y una normalización. Las tres figuras que plantea el filósofo para la anormalidad son: el monstruo (que, dentro del marco jurídico, viola la ley del

hombre y de la naturaleza; por lo tanto, rompe el pacto soberano/súbdito), el individuo que debe ser corregido (el cual, dentro del marco familiar, presenta problemas de comportamiento) y el onanista (que, en el marco intrafamiliar, debe ser regulado por el padre y desactivado).

Para tratar esta arista, incluiré el informe de la SIDE revisado anteriormente, que llevó a la prohibición de la novela.

El censor arremete primero contra la imagen de sociedad, supuestamente polarizada (torturados y torturadores, superiores e inferiores, civiles y militares), que presenta la novela, haciendo caso omiso, como ya señalé, no solo de lo planteado en el texto-epígrafe ya comentado –y del que se destaca la cruel ironía que introduce la incertidumbre de quién es quién, o sea que más que una división social, se trata de una posibilidad latente en cada individuo–, sino que también decide ignorar el hecho de que prácticamente todos los personajes ejecutan y permiten la circulación del poder perverso que los somete y que se ensaña en especial con los niños, únicos inocentes posibles del universo gambariano. El censor resume los avatares que padece la protagonista de la siguiente forma:

A los quince años mueren sus padres, es llevada a un orfanato donde es acosada por una lesbiana y violada por otra, luego en la fiesta de bodas es desnudada y filmada por los camarógrafos de la televisora que transmitía la boda, luego es objeto –por parte de su suegro– de un uso sexual continuado ante la complacencia de su marido –que tenía relaciones con su propia madre– (pasado el tiempo el suegro se lamenta: «y para colmo, concluyó, no podía penetrarla. El pujante cañón de antaño apuntaba imperturbable hacia el suelo, insensible a los contactos, a las lisonjas mentales, a las amenazas») (*GLM*, 173-174).

Como ya he sostenido cuando cité a Urdician, además de no reparar en las evidentes estrategias grotescas, «en la hipérbole y

la parodia siniestra para criticar los fallos del orden social y contrarrestar los abusos (de poder)» (2021: 68), que son frecuentes en los escritos gambarianos, el censor pretende trasladar la responsabilidad y, por ende, la anormalidad de la violencia extrema que signa las relaciones entre los ciudadanos, al discurso literario que la denuncia. Y si en Foucault la anormalidad se refiere en particular a la sexualidad, sobre la que la Iglesia católica ha propuesto una taxonomía de las prácticas «anormales»: fornicación, adulterio, sodomía, incesto, raptó, lujuria, etc., Gambaro elige a esos mismos anormales como quienes, paradójicamente, ejercen el poder.

Como hemos puntualizado anteriormente, el discurso historiográfico debate sobre las causas de la dictadura, entre las que, en los últimos estudios, se enfatizan la crisis social, política y económica del gobierno anterior al golpe y la escalada de violencia generalizada y naturalizada como práctica política, pero se interroga también sobre la participación de los diferentes sectores de la sociedad, lo cual ya está presente en los planteos que abren la novela de Gambaro. Marcelo Paz (2005) afirma:

la figura del Patronato subraya no tan solo un proceso de desnaturalización institucional –una burocracia montada para la aniquilación de huérfanos y desamparados– sino, de manera especial, se preocupa por destacar que esa desviación es por el contrario la razón de ser de las instituciones del Estado. Sería un error [...] [ver en] el Patronato una mera figuración de la Argentina de la dictadura. El Patronato encarna, independientemente de esa situación política coyuntural, una sociedad que en su conjunto se mostró más que dispuesta a tolerar el abuso, la violación y el lucro del sujeto (121).

Si bien en su abordaje Paz pareciera situar la novela en tiempos de la última dictadura, lo que sostiene puede pensarse también para los años previos.

Cuando Gilles Deleuze (1986) lee a Foucault –quien, vuelvo a recordarlo: piensa cómo funcionan las relaciones de poder en un momento histórico determinado–, identifica cinco postulados en su filosofía sobre el poder: 1) este no se posee, sino que se ejerce: es un dispositivo en funcionamiento; 2) no se localiza en un sitio específico, sino que está distribuido heterogéneamente y circula; 3) no se subordina a una infraestructura o sistema de producción; 4) si bien se ejerce a través de dos estrategias extremas, como la represión o la ideología, transforma y produce subjetividades, lo cual Foucault llama «normalización»: la norma es el modo en el que el poder se expresa, en cuanto productor de lo real; y 5) cuenta con que el estado natural de la humanidad es la guerra y gestiona la ilegalidad.

A partir de la ambigüedad del título de este apartado y siguiendo la modalidad estética más destacada por los críticos en la obra de Gambaro, se desmantelan las matrices del poder social, tanto como el entramado que teje esta autora, para quien:

Escribir es *reconocer*, a uno mismo y al otro. Todavía nuestras costas están llenas de fantasmas, zonas donde entramos tímidamente: literatura erótica, literatura irreverente de crítica y mutación de valores sumisamente aceptados, literatura de quiebre y exploración, donde el mundo de lo que es y de lo que no es se indague hasta sus últimas consecuencias (Gambaro, 1985: 472).

Así Gambaro nos presenta una novela con esos entramados de un poder que va ejerciéndose entre sus personajes y sus lectores, que no podemos identificar en un lugar específico porque lo atraviesa todo; que no solo opera en la relación que entablan esos supuestos opuestos que enumera el censor; que produce subjetividades perversas, pero normalizadas, es decir, que responde a los valores y las costumbres que se enarbolan como bastiones de la sociedad desde

el informe de la SIDE, pero que muestran su cara siniestra, en una guerra sin cuarteles de ciudadanos que se violentan, entregan, suplantán identidades y asesinan. Es decir que el planteo de la novela puede entenderse como solidario con las reflexiones foucaultianas, pero –y esto me parece sumamente destacable– visibiliza grotescamente la causa subyacente a esta dictadura o a cualquier otro episodio semejante de la historia que consideremos: es la elección de cada ciudadano de construir, con su sumisión, anuencia, resentimiento o frustración, la perversión y violencia colectivas.

CUERPO FEMENINO Y NACIÓN: ESCENAS DE UNA VIOLENCIA INTERMINABLE

Hace más de cincuenta años, la profesora, artista y activista estadounidense Kate Millett (1975), pionera en el empleo del término *patriarcado*, al cual concibe como histórico y cultural, en contra de todo esencialismo, pensaba la violencia y la dominación sobre el cuerpo femenino en términos de «colonización interior, más resistente que cualquier tipo de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases», muy arraigada en nuestra cultura «por cristalizar en ella el concepto más elemental del poder» (97). Por la misma época, aparecieron los textos de una serie de feministas también norteamericanas: Carol Hanisch ([1970] 2023) publica su ensayo *Lo personal es político*, frase que devendrá lema, y lidera la protesta *Freedom Trash Can*, que tuvo amplia repercusión en Atlantic City, en ocasión del concurso *Miss America*, en el que las mujeres desechaban elementos considerados típicamente femeninos en tachos de basura: sujetadores, maquillaje, corsés, lampazos, etc. Poco después, la antropóloga cultural Gayle Rubin (1975), líder en los estudios *queer*, en «El tráfico de mujeres. Notas sobre la economía política del sexo», sumará el concepto de sistema sexo-género, definiéndolo como el «conjunto de disposicio-

nes por las que una sociedad dada transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, más allá del modo concreto e histórico en que esas disposiciones se organicen» (97), donde el tráfico de mujeres es producto del sexismo endémico del pensamiento occidental. Y unos años más tarde, Zillah Eisenstein, profesora en Ciencias Políticas y Feminismo, sostendrá que es necesario comprender que el sistema social en el cual vivimos resulta de la asociación entre capitalismo y patriarcado, en su famoso ensayo *Patriarcado capitalista y feminismo socialista* (1979). Estas preocupaciones no le son ajenas a Gambaro, quien está al tanto de estas y otras lecturas sobre el tema y las piensa en diálogo con su escritura:¹¹

En la literatura latinoamericana, todavía el enfrentamiento de la mujer con su propia condición específica no es tan frontal; comparemos la poesía escrita por mujeres en Estados Unidos y en América Latina, por ejemplo. En América Latina hay un compromiso político visible, sobre todo en la poesía cubana y nicaragüense. En esta poesía se enfatiza la lucha de clases y la liberación del dominio extranjero, pero no se observa, con idéntica mirada crítica, el fenómeno de la situación de la mujer dentro de ese contexto. En la poesía norteamericana ese fenómeno está siempre presen-

11. Aunque nunca se declara feminista, en esos años previos al golpe militar, Gambaro interactúa, en sintonía con lo anterior, con las colaboradoras de la revista *Persona*: «revista feminista pionera para su época. Su creación tiene lugar en el seno del Movimiento de Liberación Feminista (MLF), fundado en 1972, aunque sus páginas cuentan con una figura omnipresente, la de su directora, la militante María Elena Oddone» (Rodríguez Agüero, 2012: 229). Una luchadora muy interesante: maestra, esposa de un militar que, tras leer a Victoria Ocampo y a Simone de Beauvoir, pasa de ser un ama de casa con una situación socio-económica muy acomodada a militante feroz del feminismo. En esta publicación se incluían frecuentemente textos de Millett y otras feministas de aquellos años, así como se hacían síntesis de sus encuentros.

te: basta nombrar a Muriel Rukeyser, Adrienne Rich, June Jordan o Denise Levertov (Gambaro, 1985: 471-472).

Sin duda, los cuestionamientos del feminismo en el Cono Sur cobran mayor impulso en la década de 1980, especialmente en el contexto de las dictaduras. Una de las figuras clave será la brasileña Lélia Gonzalez. Asociadas al racismo, estas propuestas discuten la distribución de las tierras y del trabajo, así como el control del género, la raza, la clase, la sexualidad y el conocimiento, recogiendo el concepto de cuerpo sexuado y significativo del feminismo de la segunda ola, pero adoptando una perspectiva geopolítica.

Aquellas afirmaciones finales de la cita de Gambaro se corresponden, igualmente, con lo que ya había denunciado Domitila Barrios de Chungara (líder del Comité de Amas de Casa del Distrito Minero del Siglo XX, presa política en 1967) en la Primera Conferencia Mundial sobre la Mujer, promovida por las Naciones Unidas en México, en 1975, y que encontró su principal fuente de difusión en la biografía escrita por la educadora brasileña Moema Viezzer en 1975: *Si me permiten hablar*. Esta diferencia que marca Gambaro refrenda también la posición de la feminista liberal estadounidense Betty Friedan, quien presidía dicha conferencia.

Poco después de la publicación de *Ganarse la muerte*, en 1981, tendrá lugar el Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe (EFLAC), en Bogotá, Colombia, que dará inicio, de alguna manera, a la articulación del feminismo latinoamericano.

Resulta curioso cómo Gambaro, si bien no puede considerarse parte de ninguno de estos movimientos, recoge ambas vertientes del feminismo: tanto el de las mujeres sometidas a la lógica patriarcal de los hombres blancos, burgueses (el claro ejemplo puede ser Cledy en la novela que nos ocupa), como la del feminismo de los márgenes, cuyo inicio se remonta al siglo XIX, promovido por mujeres negras, migrantes, aborígenes y de poblaciones informales

urbanas, quienes no se sentían interpeladas por el mito de la fragilidad femenina. En esta misma línea, nuestra autora se interroga qué pasa con su propia escritura, «cuyo humor negro y dureza no se encasilla fácilmente dentro de lo que se entendió durante siglos como una escritura “femenina”», y afirma que se considera «diferente», pero sin llegar a modificar paradójicamente lo que se espera de la literatura escrita por mujeres: «gusto por el detalle, intuición y sensibilidad extremas, destierro de la crudeza verbal y temática» (Gambaro, 1985: 473).

Es pertinente recordar, entonces, lo que las investigadoras Alcoff y Potter (1993) enfatizan: «el proyecto de desarrollar el cuerpo femenino como sujeto de conocimiento revelará la naturaleza falocéntrica y parcial de los conocimientos dominantes, así como ayudará a crear nuevas formas posibles de conocer y de producir conocimiento» (10). Entiendo que en Gambaro esta propuesta se plasmará en el cuerpo de la escritura, un cuerpo siniestramente grotesco, que en ese momento no resulta reconocible para los parámetros del discurso hegemónico literario.

Esto se debe a que la poética de Gambaro elabora ficcionalmente en su discurso una serie de cuestiones que los feminismos han transitado desde aquellos años setenta y que no abandonan. En este sentido, cabe recordar también que algunas teorías francesas e italianas han propuesto la categoría de *diferencia sexual*, en lugar de la de *género*, porque entienden que aquella plantea serios cuestionamientos al biologicismo, por pensar el cuerpo desde una perspectiva semiótica y simbólica (Braidotti, 2015), no esencialista, a la vez que evita reducir la discusión al plano de lo discursivo. Así, el cuerpo se considera «un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico» (Braidotti, 2000: 29-30).

La violencia desatada en *Ganarse la muerte* se ejerce, principalmente, sobre el cuerpo de una mujer: Cledy, que, según la propia autora (cit. en Garzón, 2002), se concibió como símbolo de la Argentina, o como lo plantea Schnaith (1982): «una

parábola sobre la condición social de la mujer» (49), que decidirá con la consigna –muy difundida entre los feminismos y mencionada al comienzo de este apartado– de «lo personal es político», repensada por Judith Butler (2001), considerándola no solo constitutiva del poder, sino también estructurante de este, ya que ambas categorías, «personal» y «político», se expanden hacia un borramiento de sus fronteras.

Resulta interesante cómo Gambaro condensa en la figura enajenada y abyecta –en términos de Kristeva– de Cledy, representante de los huérfanos del Patronato (¿los argentinos?), la violencia no solo contra la mujer, sino también contra la nación argentina.

Como lo señala Cynthia Tompkins (1993) en su sugerente lectura de la novela, mediante un «proceso irremisible de deshumanización basado en la abyección de la víctima» se lleva a cabo una operatoria de subversión de los roles, a lo que añado que esta es una característica de gran parte de la producción gambariana:

El caso de Cledy es paradigmático. El director se lucra tanto de la «dote» como de la venta de los derechos a la boda a una cadena televisiva. A los repetidos intentos de vejación del Sr. Thompson y de la Sra. Davies se suma el de los camarógrafos que la obligan a desnudarse para sacar unas tomas para «regocijo personal» (73). Como hemos visto, tanto su esposo como su suegra son partícipes de su vejación por el suegro. La Sra. Perigorde adopta el rol de Cledy al sugerirle a Horacio que se vayan a dormir (92), el Sr. Perigorde adopta el de Horacio al repetir su comentario «muy lindo el camisón que te compró mamá» (93), y forzarla a dirigirse a su habitación. La transgresión del tabú del incesto es subvertida por los repetidos fracasos del suegro (Tompkins, 1993: 183).

Y siguiendo esta perspectiva, entiendo que es necesaria la conexión con otra cuestión que se hace patente: la porosi-

dad entre la esfera privada y el ámbito público que Gambaro escenifica a través del cuerpo de Cledy. En este sentido y según afirman Amado y Domínguez (2004), los relatos familiares resultan propicios para establecer las coordenadas que estructuran las relaciones sociales y culturales desde sus intersticios y fisuras, así como las representaciones de lo político (Aletta de Sylvas, 2012), cuestiones claramente discernibles en cada anécdota de la vida en la casa de la familia Perigorde.

Sin duda, desde el más profundo y aterrador grotesco, Gambaro dibuja el cuerpo de Cledy y su familia (sus padres y sus hijos) como territorios a ser colonizados por lo que décadas después Rita Segato (2013) llamaría «violencia expresiva [...] cuya finalidad es la expresión del control absoluto de una voluntad sobre otra» (21). Dicha violencia tiene firma propia y se construye como un enunciado de la acción soberana, que claramente nos remite a ese informe del censor estatal anteriormente comentado:

habla, sí, a la víctima, y su discurso adquiere un cariz punitivo y el agresor un perfil de moralizador, de paladín de la moral social porque, en ese imaginario compartido, el destino de la mujer es ser contenida, censurada, disciplinada, reducida, por el gesto violento de quien reencarna, por medio de este acto, la función soberana (23).

El abuso contra Cledy traspasa los límites de lo privado y deviene ritual sacrificial, que une a los miembros que detentan el poder (autoridades institucionales, comunicadores mediáticos, fuerzas parapoliciales y, por qué no, también comunidades familiares, vecinales y sociales) y vuelve su vínculo inquebrantable. Así, Cledy es violentada tanto en el espacio privado de la casa Perigorde —por qué [su marido] no había acudido en su socorro? Lo había llamado a gritos hasta que la mano del Sr. Perigorde cayó sobre su boca con toda la fuerza de su furia y la silencio»

(GLM, 78)—, como delante de las pantallas del canal de televisión que difunde las imágenes de su casamiento: «Al final, los camarógrafos se irritaron con tanto desorden, desnudaron a Cledy y sacaron unas tomas para regocijo personal. [...] Los senos de Cledy atraieron mucho la atención, pequeños y bien formados, y ahí empezaron a desabrocharse los pantalones» (60). Estas violaciones se llevan a cabo porque forman parte de lo posible, pero también porque son lo debido. Es decir, siguiendo la lógica de Segato, la mujer es la pieza descartable que se sacrifica porque los miembros de esa red de poder pueden hacer lo que quieran con ella, pero también porque el crimen es un acto de comunicación que envía un mensaje público, convirtiéndose macabramente en una suerte de lengua común entre quienes detentan el poder. De esta manera, los crímenes no se dirigen hacia un sujeto particular, sino a una categoría: aquellos con una determinada ideología o que pertenecen a un partido político, a un género, a una clase social o a una raza y están disponibles para la *apropiación* debido a la desigualdad de su condición.

Podría decirse que Gambaro convierte el cuerpo de Cledy, así como los de sus hijos, en lo que la socióloga Elsa Blair (2005) entiende por un texto político (65), en una escena casi alucinada en la que se produce su inexplicable muerte y mutilación:

Estaban muertos, los dos. El hecho era bastante insólito, pero se había producido.

—Chicos —balbuceó.

Podía haber pensado: yo estaba aquí, feliz o tranquila, y quién me mandó esto, con qué impunidad desastrosa me arrojan a la pena, a mí, inocente o culpable de muchas cosas, pero siempre inocente en el padecimiento.

[...]

Alguien les había cortado las orejas, que encontró más tarde, en un cajón, secas, en dos sobrecitos de plástico para protegerlas de las moscas (GLM, 149-150).

Gambaro además instala una dimensión fantasmal a través de la desaparición y, luego, de la reaparición sospechosa de los mismos niños, de su marido y de sus padres, lo que transmite simbólicamente un mensaje de terror.

La desaparición de sus hijos es precedida por escenas de tortura: Alicia, su hija, había vuelto a la casa tiempo después de haber sido secuestrada por un hombre con chapa (¿insignia policial, tal vez?), quien «no era un monstruo, también él tenía hijos» (128), pero vuelve con marcas que bien pueden asimilarse a las de una tortura, precedida por esa frase lapidaria de la Sra. Perigorde que ya he comentado: «Alguien siempre paga por todos» (126):

Alicia había vuelto de la cárcel o de donde había estado, con el aire errático un poco acentuado, tenía pequeñas manchas circulares en los brazos y piernas, también en el vientre, tardaron mucho en desaparecer. Horacio se las tocó con la punta del dedo:

—¿Qué son? ¿A qué jugaste? —le preguntó, bromista, solo con un reproche leve, porque los niños son inocentes (141).

Esta ceguera de Horacio, que no quiere hacerse cargo de la evidencia, así como su silencio ante las agresiones que su padre infligía a Cledy —«por motivos obvios de delicadeza no formuló observación alguna sobre la cara amoratada que ella tenía ni tampoco sobre el brazo astillado» (103) (cita que ya he comentando poniéndola en diálogo con los conceptos de Jelin)—, son claros preanuncios de su transformación en colaborador del aparato represivo del Estado hacia el final de la novela. Arturo, el hijo menor, tampoco escapa de la violencia: «el bebé había fastidiado mucho con su manía de abrir y cerrar las puertas, abrir y cerrar los cajones, y habían concluido por atarle las manos» (*GLM*, 142).

Los suplentes de los niños y su marido, transmutado en otro personaje siniestro que había aparecido antes (el secuestrador de Alicia), vuelven a la casa, en una escena también alucinada:

Cledy pensó al principio que se había equivocado de casa. El de la chapa, el hombre que se había encaprichado con Alicia en la fiesta de aniversario de Horacio y Cledy, estaba sentado a la mesa. Leía el diario. Levantó la cabeza y le sonrió.

—¿Trajiste el pan? —dijo, familiarmente.

Voces infantiles salían del cuarto de los chicos. Risas (155).

Otro tanto ocurre con sus padres: primero, muertos en un supuesto accidente: «a Cledy se le había ahorrado la vista de los cadáveres. El choque había sido brutal. ¿Qué le iban a mostrar? Así, se había limitado a imaginar, sin asideros concretos, los ataúdes bajo tierra, llenos, claro» (106); luego, regresados por intercesión de los Perigorde. Pero ante la negativa de Cledy de reconocerlos como tales, surge una vez más la amenaza. Nada puede oponerse a los planes de sus suegros, nuevamente con la anuencia de su marido, brazos ejecutores de un poder invisible, que suplanta a los padres de Cledy (recordemos su valor simbólico como nación) por otros falsos, operativos, pero que al final, terminan apestando.¹² El señor Perigorde dijo: «—Son tus padres, Cledy, ¿no son tus padres? [...] Cledy vio el cinturón, la gruesa hebilla de metal balanceándose en el aire, y asintió sin demora ante la persuasión contundente» (110).

En este sentido, la autora pone en juego estratégicamente una serie de dispositivos visuales, (casi) teatrales y performáticos que dan cuenta del ejercicio de un poder que se expresa a través del miedo, de sujetos que son borrados/desaparecidos/fragmentados, con una identidad anulada.

Estas teatralizaciones del horror que Gambaro pone en escena remiten a un campo de representaciones y máscaras,

12. «¿Cuántos cadáveres no se habían conservado magníficamente en la historia?» (139), piensa la Sra. Perigorde, luego de la muerte de los padres falsos de Cledy.

de dramaturgias del miedo, de *imágenes medusinas* en términos de Quignard (2005) que se convierten en siniestras representaciones de la soberanía del terror.

Ileana Diéguez (2013), en su lúcido a la vez que perturbador estudio sobre las iconografías y teatralidades del dolor, nos ofrece diferentes recorridos de ejecuciones públicas, llevadas a cabo ya desde los tiempos de la Inquisición, o de los *sacrificios de fundación* durante la Revolución francesa, y deteniéndose especialmente en los de diferentes ciudades latinoamericanas, concluye que:

el *teatro del horror*¹³ está vinculado a la expectación de las decapitaciones, mutilaciones o cualquiera de las diversas formas de tortura y de liquidaciones corporales. Pero sin duda, habría que decir que está vinculado al ejercicio y diseminación del terror por todos los medios posibles que aseguren un espacio de muerte y de miedo (64).

Ya Hannah Arendt ([1969-1970] 2005) advertía que estas formas de exhibir el poder soberano a través de imágenes de muertes violentas producen subjetividades modeladas en los territorios del miedo (70), lo cual me remite claramente a los conceptos de soberanía y biopoder de Foucault. Cabe recordar que este filósofo piensa el poder bajo tres ejes de análisis: la modernidad como categoría política, la disciplina como poder positivo y el biopoder como acción de gubernamentalidad sobre la población, a través de regulaciones de raza, clase, higiene, etc. La subjetividad, en este sentido, es producto y efecto de ese poder.

He pensado mucho en esa terrible escena de los cuerpos mutilados de los hijos de Cledy, cual *memento mori*, e imagino la mano siniestra que empuñaría el filo de un cuchillo o

13. Para este concepto, resulta iluminador el trabajo de Wolfgang Sofsky (2006) citado en la bibliografía final.

un hacha. Nunca pude ver la cara. Tal vez porque esos cortes fueron ejecutados precisamente por una mano,

sin sujeto personalizado realizados sobre una víctima tampoco personalizada [...] para reafirmar y revitalizar su capacidad de control. Por lo tanto, [...] el Estado paralelo que los produce no puede ser encuadrado porque carecemos de categorías y procedimientos jurídicos eficientes para enfrentarlo (Segato, 2013: 42).

Un poder que se muestra y demuestra escenificándose, cual espectáculo que despliega su aparato represivo y opera una jerarquización social (Balandier, 1994: 37); así escribe un relato de horror en una suerte de teatralidad del exceso que adiciona su carga simbólica en el modo de ejecutar (Blair, 2005) y se convierte en dispositivo, en discursividad. También desautomatiza, con esta disposición escénica, los espacios cotidianos; en este caso, especialmente los dormitorios, lugares de recogimiento, seguridad y descanso que se convierten en sitios de tortura, violación y muerte, tanto de Cledy como de sus hijos.

El poder soberano halla así su forma de expresión en los cuerpos, y para el historiador y politólogo Achille Mbembe (2006) ser soberano en la actualidad significa ejercer un control absoluto sobre la mortalidad. Este pensador camerunés parte, desde luego, de esos conceptos que Foucault entrelaza (*soberanía* y *biopoder*) y del de *tanatopolítica* de Giorgio Agamben (2005) para plantear su concepto de *necropoder* (poder de la muerte), o bien, de *necropolítica* (política de la muerte). Mbembe analiza las funciones asesinas del Estado y cómo las maquinarias de guerra se usan para crear mundos de muertos. Para el texto de Gambaro, esto último me parece particularmente esclarecedor pues, en definitiva, ¿en qué termina convirtiéndose la casa Perigorde, si no en un mundo de muertos y presencias fantasmales?

Dibujando una escalada de violencia sin límites, esta familia se convierte en una puesta en abismo de una sociedad que

progresivamente va adoptando rasgos siniestros y perversos, rayanos en el delirio, con un Horacio, pusilánime, que naturaliza el horror; una Cledy que acepta sumisamente las vejaciones, las suyas y las de sus hijos; un señor Perigorde senil e impotente y una señora Perigorde ambiciosa y lasciva.

Casi como un eco, me vuelven las palabras de Ileana Diéguez (2013): «hasta desmembrar un cuerpo humano para disponerlo en los espacios públicos y convertirlo en mensaje corporal para otros grupos en conflicto» (69). Pero Gambaro lo ubica en el espacio privado de la casa Perigorde. Entonces, su apuesta resulta más compleja: si Cledy es la representación simbólica de la Argentina, sus hijos mutilados (sin orejas, que es un detalle altamente significativo, ya que retrata una sociedad que ha decidido no escuchar)¹⁴ serían sus ciudadanos, pero esta violencia opera desde las entrañas mismas de la nación: «la tierra del silencio es la que hace el humus más fértil, si el crimen no se nombra es menos crimen porque la palabra es el primer testigo incómodo» (*GLM*, 112), nos lanza la narradora, poniendo el dedo en la llaga, como es usual en Gambaro, porque especialmente perturbadora es la modalidad del silencio presente en este necroteatro narrativo: un silencio espeso, que alimenta una mitología del terror. Cledy encuentra las orejas en un cajón, dentro de una bolsita, cual si hubieran sido olvidadas tras una mudanza. Y ese silencio como resto del olvido, de la desmemoria y de la obsecuencia es el que llega a su límite más acuciante con Horacio, tímido¹⁵

14. Es interesante pensar que en los períodos de violencia colectiva, en los que se secuestra y tortura, es posible no ver, pero los vecinos usualmente escuchan los indicios de esa violencia: coches que frenan y se estacionan abruptamente, golpes de puertas, gritos, la radio a horas insospechadas, en edificios que supuestamente están abandonados o que son rondados por hombres que nunca tienen apariencia de trabajadores.

15. Recuérdesse cómo precisa el significado de la palabra el *Diccionario de la lengua española* (de la RAE): «temeroso, medroso, encogido y corto de ánimo».

respecto de todo, obediente hasta la repugnancia y en quien se evidencia la matriz estructurante del represor:

se le desgarraba el corazón, pero cumplía órdenes y no de cualquiera. ¿Es que Cledy no comprendía que obedecer es más difícil que desobedecer? En una época sin reglas, Horacio se había impuesto la obediencia como norma y no lo lamentaba, aunque su corazón desgarrado estuviera hecho escamas bajo su pecho (116).

La sociedad argentina se torna así en un colectivo donde la tortura florece (oxímoron aterrador si los hay). En un terreno tan rico en nutrientes –(dis)valores, prácticas, tradiciones– que proliferan en espacios de muerte, se desarrolla, como planteaba Taussig (1995), un orden secreto que destroza cualquier intento de consolidar alguna certeza: los padres, los hijos, el marido que mueren o desaparecen para luego volver a escena. ¿Quiénes son esos retornados? ¿Podemos leerlos como productos de una maquinaria social aterradora, que mata todo lo sano, armonioso y natural para convertirlo en una suerte de doble perverso? La propuesta es nuevamente compleja: no se trata de personajes únicos que reaparecen con máscaras diferentes, pero manteniendo la misma esencia y que recuerdan al personaje único de Lotman (1996), sino que Gambaro nos presenta personajes de una textura viscosa, con alta capacidad de camuflaje y una morfología siniestra en la cual, bajo la misma perversa apariencia, se despliega un sistema de dobles que hacen sospechar de múltiples *paracuerpos* (Diéguez, 2013) en un escenario de guerra encubierta. Por ello, su teatralidad genera esos cuerpos dobles, *performers* que integran *paracuerpos* casi fantasmales, al servicio del poder.

Elsa Blair (2005) sostiene que en escenarios de violencia se realiza una construcción dramática –lo cual sería bastante pertinente para la obra de Gambaro, cuya narrativa adopta un tono decididamente teatral– compuesta de tres

movimientos: la preparación del acontecimiento, la toma del espacio para la ejecución mortal y la escena final en la que se muestran los cuerpos. Pero Gambaro dinamita esa lógica anticipando el procedimiento militar: la presentación de los restos de sus hijos mutilados sucede mucho antes, en una escena, como he dicho, alucinada, y precede a la desaparición de Cledy, lo cual habilita la pregunta de María Victoria Uribe (2004):

podemos preguntarnos cómo interpretar la subversión que sufre el cuerpo humano con las mutilaciones y los cortes, en términos de los peligros que amenazan a las fronteras del cuerpo social. ¿Qué pueden decirnos acerca del pacto social y simbólico unos cuerpos cuya deconstrucción y disposición final ha roto con todos los presupuestos naturales y culturales de la sociedad? (134).

Los cuerpos martirizados de la novela de Gambaro, con reminiscencias de los dramas barrocos que estudió Benjamin, o bien, del barroco funerario de Sarduy, son la punta del iceberg de una violencia excesiva, espectacular, instrumental que propaga, como sugiere Diéguez (2013), «una pedagogía del terror» (83).

REPENSANDO LA VIOLENCIA POLÍTICA: LOS RIESGOS DE LAS MEJORES INTENCIONES

Nada más fuerte que un deseo compartido,
¿pero cómo se comparten los deseos con tanta
diversidad de opiniones?

Griselda Gambaro, *Después del día de fiesta*

Claudia Hilb (2013) comienza su reflexión sobre la violencia política de los años setenta en Argentina, recordando su exilio en Francia y confesando que:

[había tenido] la necesidad vital de entender cómo había podido suceder lo que estaba sucediendo [...]. Se trataba, por cierto, de comprender el Mal que se había abatido sobre nuestras comunidades políticas. Pero se trataba también de dar forma a la percepción, que muchos intuíamos sin encontrar palabras con las que pensarla, de que nosotros mismos, enarbolando la búsqueda del Bien, habíamos contribuido a convocar el círculo de violencia que favoreció el advenimiento de la catástrofe (9).

Lo que anima a esta socióloga –como había animado en otros ámbitos del exilio, por ejemplo, al grupo de Los Reflexivos (Jorge Tula, Carlos Abalo, Jorge Aricó, Sergio Bufano, Rubén Sergio Caletti, Nicolás Casullo, Ricardo Nudelman, Juan Carlos Portantiero, Héctor Schmucler y Oscar Terán), que dialogaban en torno a la revista *Controversia*, editada en México entre los años 1979-1981; o bien, a Álvaro Abós, Jorge Bragulat y Hugo Chumbita, desde *Testimonio Latinoamericano*, editada en Barcelona entre 1980 y 1983, entre otras tantas– es un afán de revisar críticamente la violencia de la insurgencia, pero, claro, considerando lo que advierten varios estudiosos del período: el peligro de reducir la violencia, si se alude a ella de manera abstracta, a una figura tendiente a homologar las diversas acciones de la insurgencia armada, las tomas de fábricas, las movilizaciones masivas o las «luchas de calles», con los secuestros y asesinatos perpetrados por las organizaciones paraestatales o los fusilamientos e incipientes desapariciones practicadas por las fuerzas armadas y las fuerzas de seguridad (Franco, 2012). Todo lo cual nos llevaría de nuevo a la teoría de los dos demonios.

Aquella teoría, como se sabe, se basaba en una narrativa que sostuvo la existencia de una violencia insurgente que desató otra infinitamente peor –porque estaba institucionalizada, es decir, implementada por el Estado– y afirmó que la sociedad había quedado en medio, convirtiéndose así en víctima de esos extremismos. Esto permitió, en con-

secuencia, clausurar el cuestionamiento sobre la responsabilidad, rol e involucramiento de cada miembro de la sociedad en el conflicto.

En su análisis del prólogo del *Nunca más* (Conadep, 1984), Daniel Feierstein (2018) sostiene que la frase que abre ese texto es una suerte de síntesis acabada de lo que se denominaría luego teoría de los dos demonios:

«Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda.» [...] «a los delirios [delitos] de los terroristas, las fuerzas armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido» (prólogo del *Nunca más*, cit. por Feierstein, 2018: 13-14).

Este discurso reúne varias ideas altamente cuestionables: que las fuerzas insurgentes eran terroristas y las responsables de la violencia política de aquella época, cuando en realidad existen documentos que prueban que la represión estatal no tenía como principal objetivo derrotar a la guerrilla, esto se había logrado mucho antes, sino adoctrinar al conjunto de la población «con el propósito de transformar sus valores ético-morales y restablecer aquello que identificaban como la “occidentalidad cristiana”»¹⁶ (Feierstein, 2018: 15).

Asimismo, en el *Nunca más* se intenta rescatar la figura de las víctimas de la violencia estatal, al sostenerse que eran «todos en su mayoría, inocentes de terrorismo o siquiera de pertenecer a los cuadros combatientes de la guerrilla, porque estos presentaban batalla y morían en el enfrentamiento o se suicidaban antes de entregarse» (Conadep, 1984: 13). También esta afirmación supone algunos errores conceptua-

16. Para constatar esto, ver el *Reglamento de Operaciones Psicológicas del Ejército Argentino*, aprobado en noviembre de 1968.

les como, por ejemplo, que todos los militantes morían en enfrentamientos armados, cuando se sabe que muchos eran secuestrados en sus hogares. Asimismo, se hace pagar un precio muy alto por la empatía con las víctimas de la represión: «la despolitización de estas y la alienación y demonización de los miembros de organizaciones armadas de izquierda, pero, sobre todo, la invisibilización de los vínculos entre ambos conjuntos» (Feierstein, 2018: 23).

Por todo lo expuesto, creo que mi cuidado al hablar de la ambigüedad cuando se trata de Griselda Gambaro resulta comprensible. Entiendo que, efectivamente, existe una cierta ambigüedad como estrategia, perceptible en los personajes y también en las descripciones de los espacios y tiempos narrados, que he refrendado en mi análisis de la novela, pero con una salvedad importante: esa ambigüedad no se traslada al posicionamiento de la autora frente a la responsabilidad por la violencia ejercida que esa estrategia denuncia, ni compromete la coherencia ética y discursiva que atraviesa toda su obra, sostenida en sus piezas de ficción, pero también en sus intervenciones públicas; aunque claramente perfilada ya desde la novela que nos convoca: «una relación ambigua en un medio ambiguo solo se rompe con la decisión, desmentir férreamente lo que los otros nos presentan como realidad, aunque a veces no sirva para nada» (*GLM*: 161).

Mijaíl Bajtín ([1919] 1999), en un brevísimo ensayo publicado en 1919, afirmaba:

La inspiración que menosprecia la vida y es igualmente subestimada por la vida, no es inspiración, sino obsesión. Un sentido correcto y no usurpador de todas las cuestiones viejas acerca de la correlación entre el arte y la vida, acerca del arte puro, etc., su *pathos* verdadero, consiste solamente en el hecho de que tanto el arte como la vida quieren facilitar su tarea, deshacerse de la responsabilidad, porque es más fácil crear sin responsabilizarse por la vida y porque es más fácil vivir sin tomar en cuenta el arte (11).

El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad (12).

Este es el espíritu que prima en la obra gambariana y del cual todavía hoy, a sus noventa y ocho años, la autora no desiste.

Pienso que Gambaro no considera que hubo dos demonios, sino solo uno que se define en ese momento en el que cada cual decide si ejerce violencia (entendida en todas sus formas, no solo la física) sobre otros. Es decir, no hay inocencia posible. La responsabilidad es siempre nuestra, de la sociedad en su conjunto, no de un bando u otro de cada contienda, alineados cómodamente tras los rótulos de torturados o torturadores. Si hubo violencia fue porque hubo una sociedad que la legitimó, por acción u omisión, gritando o guardando silencio.

Gambaro nos interpela constantemente a asumir esa responsabilidad.

MIRAR A LA GORGONA

Me parece que Argentina está luchando por un espacio donde todos podamos gozar de la cultura y que esa cultura sea cada vez más inclusiva y más fuerte. Necesitamos un país más inclusivo y lo vamos a conseguir porque somos buenos, ¿no?

Griselda Gambaro, discurso pronunciado al recibir el Premio Rosa de Cobre en 2023

En un reportaje que le hiciera Cristina Mucci en uno de sus tantos encuentros, Gambaro sostuvo que su escritura provenía del miedo, lo cual me recuerda, en cierto modo, aquella expresión, «medianoche en la historia»,¹⁷ que emplea Reyes

17. Expresión acuñada por el revolucionario soviético Víctor Serge.

Mate (2006) al estudiar las tesis de Walter Benjamin y su reflexión sobre el berlinés:

Quería fijar sus ojos en la Gorgona, esa figura mítica sin rostro que mataba a quien osara mirarla de frente, para arrancar a la historia el secreto del mal que se cernía sobre la humanidad. Unos años antes había descrito su posición como la de un náufrago que trepa hasta lo alto del mástil de un barco que se va a pique para, desde ahí, lanzar el SOS más potente (11).

Tal vez Griselda Gambaro nos presentó este perturbador libro como un gesto de resistencia. De lo que no cabe duda es de que gritó a voz en cuello, hasta tal punto que hizo accionar toda la maquinaria de censura y represión del régimen. Pero también parece que nos incomodó a todos durante mucho tiempo, instándonos a enfrentar nuestra propia responsabilidad, no dejándonos olvidar que siempre podemos elegir y planteando –anticipadamente también– la necesidad de anteponer otro adjetivo en el rótulo «dictadura *cívico-militar*»:

toda literatura, para ser válida, debe poseer una cualidad anticipatoria, tiene que manifestar, en algún paso de su recorrido, un interrogante, un cuestionamiento de *lo que es* en la realidad e, implícita o explícitamente, una revelación de *lo que puede ser* en esa realidad (Gambaro, 1985: 471).

Ese pasado nuestro, de huérfanos violentados, que para Gambaro constituía su presente y el espanto de un futuro inmediato, clama ahora por su redención, desde su tradición de vencidos, negándose, como Benjamin ([1940] 2005), a aceptar la modalidad de los *historiadores historicistas*, que se niegan a cepillar la historia a contrapelo (21-22). Porque «la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados»

(Koselleck, 1993: 206), pero ese pasado que, en principio, no puede ser cambiado, sí puede ser reinterpretado. El sentido de ese pasado es activo, de acuerdo con las elaboraciones que cada agente social efectúe en escenarios de confrontación, de lucha contra otras interpretaciones, olvidos y silencios. Gambaro nos advierte en su novela, señalando el riesgo del «borrón y cuenta nueva, aunque el borrón fueran los seres queridos, fuera uno mismo» (*GLM*, 130).

Ganarse la muerte es así, sin dudarlo, el antídoto contra las borraduras de la memoria, contra las políticas del olvido y del silencio, que elaboran estrategias de ocultamiento. Es la piedra labrada que preserva las huellas, las ruinas en nuestro mundo simbólico. Pero como esas huellas en sí mismas no constituyen memorias, requieren ser evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido. Nuestra tarea, entonces, consiste en develar, en continuar sacando a la luz lo encubierto, en no dejar de «atravesar el muro que nos separa de esas huellas» (Ricoeur, 1999: 105).

Después de *Ganarse*
la muerte

EXILIO Y DESEXILIO DE UNA ESCRITORA INCÓMODA

Después, la incomunicación con sus lectores y su público. Ya no puede publicar ni estrenar sus obras. El miedo, la impotencia, le abren solo las puertas al exilio. Griselda Gambaro parte junto a su familia hacia Barcelona, en 1977, donde permanecerá hasta finales de 1980.

Durante su exilio, no escribe ninguna pieza dramática, pero sí una novela, *Dios no nos quiere contentos*, publicada en Barcelona en 1979. A su regreso a la Argentina, se estrena *Decir sí*, con dirección de Jorge Petraglia, en el Ciclo Teatro Abierto. En 1982 gana la beca Guggenheim por su obra narrativa y Laura Yusem lleva a la escena la que tal vez sea una de sus obras más conocidas, *La malasangre*. Al año siguiente, Juan Cosín dirige *Real envido* en el Teatro Odeón y, un año después, Yusem vuelve a Gambaro con *Del sol naciente*, en el Lorange, mientras Torres Agüero publica su novela *Lo impenetrable*. También, a partir de este año, Ediciones de la Flor comienza una colección de volúmenes con su *Teatro*, que alcanza los siete tomos. En 1986 se estrenan dos de sus obras: *Puesta en claro*, en el Payró, y *Antígona furiosa*, en el Instituto Goethe, dirigidas respectivamente por Alberto Ure y Laura Yusem. Su novela *Nada que ver con otra historia* es reeditada por Torres Agüero. En 1988, recibe el Premio de

la Fundación Di Tella por su trayectoria teatral, y en 1989, Roberto Villanueva se hace cargo de la puesta de *Morgan* en el Teatro Municipal General San Martín. Allí mismo, Yusem dirige en 1990 *Penas sin importancia*, obra que recibe el Premio Investigadores y Críticos Teatrales de Argentina. También se estrena en Madrid *Efectos personales*, bajo la dirección de Roberto Villanueva. Un año después, se estrena en el Royal Court, *Upstairs*, por comisión del Festival Internacional de Teatro de Londres, la pieza *Atando cabos*, traducida como *Putting Two and Two Together*. El año 1992 la recibe con dos premios: nuevamente el Argentores, por la ópera de cámara *La casa sin sosiego*, dirigida por Yusem, con música de Gerardo Gandini, en el Teatro San Martín, y el Premio Nacional de Teatro por sus obras estrenadas en el trienio 1990-1993. Seix Barral publica una nueva novela, *Después del día de fiesta*, que obtiene la Medalla de la Cátedra Giacomo Leopardi de la Universidad de Buenos Aires y del Centro Nazionale di Studi Leopardiani en 1994. Laura Yusem vuelve a apostar por Gambaro llevando a la escena *Es necesario entender un poco*, en el San Martín, en 1995. Al año siguiente, se llevan a cabo unas jornadas en torno a su obra en Puebla, México, y recibe el Premio Especial por su aporte. Es merecedora también de los premios de Argentores y María Guerrero por la obra estrenada el año anterior. En 1997, aparece su volumen de cuentos *Lo mejor que se tiene*, que gana, un año después, el Premio Academia Argentina de Letras en narrativa 1996-1998. En 1999, se estrenan *De profesión maternal* (Premio Grupo Nexo, contra la discriminación sexual) y *Dar la vuelta*, dirigidas por Yusem y por Lorenzo Quinteros respectivamente. También aparece un libro peculiar, una suerte de diario literario, bajo el título *Escritos inocentes* (se podría escribir una tesis sobre los posibles sentidos del adjetivo en estos textos). En 2001 publica *El mar que nos trajo*, novela con claros rasgos autobiográficos, por la que obtendría el Premio del Jurado de la Crítica tres años después. En 2002, recibe el Premio Clarín Espectáculos en el

rubro Mejor Autor Teatral por *Lo que va dictando el sueño* y el Premio Internacional de Teatro de la Unesco por su trayectoria. El grupo editorial Norma publica un volumen que incluye las piezas dramáticas *Falta de modestia*, *Mi querida*, *De profesión maternal*, *Pedir demasiado* y *Lo que va dictando el sueño*. El año 2003 trae nuevas publicaciones: *La señora Macbeth*, de su dramaturgia, y *Gran Nariz y el rey de los seiscientos nombres*, que contiene textos de literatura infantil y juvenil en seis tomos, por la editorial Alfaguara. Asimismo, se estrena *Mi querida*, en el teatro ElKafka. En 2004, aparece su novela *Promesas y desvaríos* y vuelve a ponerse en escena *La señora Macbeth* en el Centro Cultural de la Cooperación.

En 2005 pronuncia el discurso de inauguración de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. Al año siguiente, se publica *Los animales salvajes* y recibe el Gran Premio a la Trayectoria Artística del Fondo Nacional de las Artes. En 2009, se reedita *Una felicidad con menos pena* y es declarada Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires por la Legislatura Porteña. También estrena *El misterio de dar* en el Teatro Nacional Cervantes. Un año después, es elegida como oradora de la ceremonia de apertura de la Feria del Libro de Frankfurt, en la que Argentina fue país Invitado de Honor. En el Encuentro de Mujeres del Festival de Cádiz, es homenajeada por su trayectoria. Recuerdo una anécdota curiosa que comenta la autora sobre esta invitación, la cual le hicieron paralelamente a otra para un encuentro con dramaturgos latinoamericanos, en el que ella, como modo de reconocimiento a su impactante trayectoria, sería la única mujer. Gambaro se preguntó en cuál de los dos eventos habría realmente un diálogo, un intercambio fructífero sobre el quehacer escritural y no un desfile de egos, y elige ir a la tierra gaditana. Ese mismo año es designada Profesora Honoraria de la Universidad Nacional de Salta.

En lo que va de este siglo, recibió el Doctorado Honoris Causa del Instituto Universitario Nacional del Arte (2011);

salieron cuatro tomos de su teatro reunido por Ediciones de la Flor; la editorial Cátedra de Madrid publicó una versión comentada de *Decir sí* y *La malasangre*; se reeditaron *El mar que nos trajo*, *Después del día de fiesta*, *Ganarse la muerte* y *Lo impenetrable*. También aparecieron dos volúmenes muy interesantes: uno con sus notas sobre sociedad, política y cultura, *Al pie de página*, en 2011, y otro con sus notas y conferencias sobre teatro, *El teatro vulnerable*, en 2014. Asimismo, en 2016, aparecen sus *Relatos reunidos*. Y más, pero este es solo un brevísimo resumen de su trayectoria después de la novela que nos convoca. Imposible, en tan breve ejercicio, incluir toda su obra y sus logros. Sirva como un pequeño esbozo que, sobradamente, muestra la gran trayectoria de la autora en nuestras letras y nuestro teatro.

PRODUCCIÓN NARRATIVA DESDE 1976

Gambaro reemprende su propuesta narrativa, siempre incómoda, transgresora, que hace estallar lenguajes domesticados, roles impuestos y paciencias asumidas, dos años después de su partida del país, ya instalada en Barcelona, con *Dios no nos quiere contentos*, publicada por la editorial Lumen. La novela sigue la vida de Tristán, un niño mudo que pretende aprender a cantar; de la Ecuere, contorsionista y trapequista, que vive en pos de alcanzar circos que desaparecen constantemente; un bebé que perdió a su madre y que se unirá a la búsqueda de los dos personajes anteriores; y de María, otra niña, que terminará convirtiéndose en prostituta. Seres con cuerpos alienados, desencontrados, humillados, desamparados y pasivos. Al parecer de Hortensia Morell (1991), «no es novela de formación, ni psicológica, ni de aventuras, aunque ofrece rasgos que la acercan a todas estas formas. Su fuerte carga lírico-reflexiva en combinación con esas corrientes la acercan más a lo que podría llamarse “novela filosófica”» (482 nota). Susana Tarantuviez (2001), por su parte, agrega

que «los planteos filosóficos de la novela van desde la pregunta por la función del lenguaje y del silencio en la comunicación humana hasta la reflexión sobre la muerte» (45). La separación de Gambaro de la generación realista del sesenta llega a un nuevo nivel en esta novela, pues instaura «una mirada diferente sobre el mundo real, que permit[e] comprenderlo desde lo óntico» (60).

Pasarán cinco años hasta su siguiente novela, *Lo impenetrable*, publicada por la editorial Torres Agüero en 1984, reeditada por editorial Norma en 2000, y que se abre con otro de esos epígrafes tan suyos: «El gran inconveniente de la novela erótica es su dificultad para alcanzar el clímax literario». Fernando Reati (1992) sostenía, casi una década después de la recuperación de la democracia, que «la novelística argentina comienza a elaborar en esta etapa un extenso catálogo de perversiones sexuales íntimamente conectadas con la violencia política, ya sea que esta se encuentre aludida indirectamente, velada casi por completo o usada como referente directo e inconfundible» (185). El caso de la novela de Gambaro es un tanto más peculiar, ya que, con una línea argumental bastante simple —el demorado encuentro sexual entre Madame X y Jonathan—, vuelve a transgredir lo esperado, apartándose de la idea de igualar la sexualidad, la violencia y la perversión como un modo de narrar la dictadura. Escandaliza, no solo por hacer emerger «voces femeninas dentro de un género tradicionalmente masculino, sino también por el nivel de desenfado con que se escribe sobre lo erótico para subvertir las series canónicas» (Kurlat Ares, 2001: 5). Si bien la novela adhiere a la tradición de la literatura erótica de los siglos XVIII y XIX, revisa sus ideales para hacerlos «implotar bajo el peso de sus propias contradicciones» (7). En este sentido, la novela se erige como el inicio de una narrativa que pondría en jaque el binomio heterosexual/homosexual, que haría emerger un deseo sin jerarquías ni renunciaciones.

Después del día de fiesta aparece en 1994, publicada por el sello Seix Barral de Barcelona. La editorial Norma la vol-

vería a sacar en 2005. Curiosamente, reaparece un personaje que ya conocimos en *Dios no nos quiere contentos* y que volverá más tarde, en *Promesas y desvaríos*. Se trata de Tristán, aunque no haya una exacta correspondencia de características e historias entre las tres novelas. Gambaro explica que, igualmente, ella los pensó «como una sola entidad, como la misma persona» (cit. en Catena, 2011: 202): así, la autora crea un personaje sensible y compasivo frente a la realidad despiadada de una Argentina atravesada por una violencia decididamente humana –cuyas principales víctimas son tanto la infancia como la naturaleza, brutalmente desamparadas–, que no tiene límites: los argentinos se agreden y discriminan tanto a sí mismos como a los inmigrantes, que se perciben siempre como amenaza: «La tranquilidad del barrio dependía de marcar límites con la negrada» (Gambaro, 1994: 125). Pero, como bien lo enfatiza Tarantuviez (2001) en su análisis de la novela, si bien los «planos de la realidad representados configuran un panorama desolador, [...] sin embargo, siguen vigentes los valores de la solidaridad, la generosidad y la compasión» (78). Como la autora ha solido hacer en otros textos tales como *Antígona furiosa* o *La señora Macbeth*, la novela no solo incluye como personajes a Leopardi y a su hermana, sino que sostiene un diálogo intertextual con el escritor, a quien Gambaro había leído en su juventud, mientras estudiaba italiano. Es más, su novela comienza justamente glosando uno de sus versos: «Dulce y clara es la noche, y sin viento» (Gambaro, 1994: 7). En esta ficción, Leopardi escribe en la Argentina, durante los últimos años de su vida, una novela que casi nadie comprende, pero que modificará la realidad.

Lo mejor que se tiene, publicado por editorial Norma en 1998, marca su regreso al cuento. A lo largo de este volumen compuesto por veintidós relatos, Gambaro hace desfilar ante nuestra mirada a un grupo de personajes incapaces de controlar sus sentimientos y emociones. El volumen se abre con el cuento «Nosferatu». La autora ya había incurrido en la recreación de personajes góticos en *Nada que*

ver con otra historia. En esta oportunidad, elige a Drácula, quien «está a punto de morir de inanición porque, dado los tiempos, ya le repugna beber sangre», explica la misma Gambaro a Catena (2011: 197). Por el resto de los relatos circulan personajes que mueren al ser tocados por primera vez, que dan cuenta de una profunda soledad, que temen el vacío. Exceptuando el citado «Nosferatu», los siguientes cuentos se sitúan en el ámbito rural, con paisajes sombríos y personajes apáticos, mientras los relatos posteriores se desarrollan en la urbe moderna, que dibuja una vida monótona y solitaria. Como en toda su obra, siempre aparece alguna mujer que plantea un cuestionamiento al rol social femenino y se vislumbra a cada paso una profunda mirada hacia los avatares de la condición humana.

El mar que nos trajo, novela publicada nuevamente por la editorial Norma en 2001 y reeditada en 2013, luego por el grupo Santillana en 2021 y con una reimpresión en 2022, que incluye un prólogo y un análisis pensados para estudiantes, es tal vez una de sus piezas narrativas más celebradas. En ella, Gambaro se inscribe en una temática recurrente en la literatura argentina: la inmigración, esta vez, con guiños a su propia familia, metamorfoseada en personajes que participan de la saga de Agostino, un italiano que viaja a Buenos Aires poco después de su casamiento en una Italia castigada por la guerra. En la Gran Aldea se convocarán, entonces, personajes más bien marginales: inmigrantes, pobres. La promesa de progreso, la efervescencia de nuevas ideas políticas vuelven atractiva la ciudad, aunque también esta muestra su contracara oscura. El mar se erige prácticamente como un protagonista más. Silvia Hopenhayn habilita una pregunta interesante al respecto en su prólogo: «¿Será que la identidad más profunda se juega en altamar?» (Gambaro, 2022: 5). Con una mujer a cada lado del océano, Agostino pierde su anclaje, mientras ellas reafirman el suyo. Los hijos de cada una –la nueva generación– parecerían ser el consuelo a la fragmentación y la pérdida.

Promesas y desvaríos fue escrita, en realidad, entre 1985 y 1986, pero tuvo que transitar un camino bastante accidentado hasta ser publicada por la editorial Norma en 2004. Iba a ser editada por un sello pequeño, pero el emprendimiento quedó frustrado por la hiperinflación de esos años. En 1994, Gambaro firma un contrato con Seix Barral. Sin embargo, debido a la escasa venta de la novela anterior, *Después del día de fiesta*, la editorial decide rescindirle. No será hasta diez años después que verá la luz con aquel sello que siempre le fue fiel a la autora. Gambaro recuerda este periplo con cierto alivio, porque la demora en publicarla le permite resucitar a Tristán en *Después del día...*, quien había muerto en *Promesas...*, aunque ella no lo quisiera así, pero el texto se lo demandara (Catena, 2011: 203). Esta última entrega de la trilogía en la que aparece el mentado personaje, entonces, comienza con su encuentro con un ciego abandonado por su perro lazarillo. La historia avanza rodeada por las de otros personajes, también fracasados y a la deriva. Sylvia Saïtta rescata de esta propuesta gambariana que, si bien «pone el foco en el mundo de los pobres y desarraigados, la novela evita –y este es uno de sus mayores aciertos– la mirada conmisericordiosa sobre sus personajes» (2004, párr. 3). Como es habitual en su obra, nuestro país se intuye detrás de estos seres desconcertados, que se afanan infructuosamente por superar sus infortunios. Lo onírico y el humor serán las claves ficcionales de esta novela.

Los animales salvajes, volumen constituido por diecinueve relatos breves, es publicado una vez más por la editorial Norma en 2006. Alfaguara lo reeditará en 2014. Seremos testigos de la vida de diferentes clases de gatos y perros, así como de tantas otras especies: jirafa, mona, hipopótamo, etc., abordadas desde la mirada sensible y delicada de un narrador que parecería querer reparar la ofensa humana contra su entorno natural. Lo cierto es que estos animales parecen subvertir las clasificaciones humanas, fáciles y

reduccionistas, dejándonos admirados pero a la vez inquietos frente a la complejidad secreta de sus mundos. Varios lectores han querido ver similitudes entre ambos, animales y humanos, pero allí la voz lapidaria de Gambaro en la entrevista que le realizó Damián Toschi decreta: «nos parecemos y no nos parecemos a los animales; por lo general, los animales son mejores, ¿no?» (Toschi, 2014: 00.16' y ss.).

Relatos reunidos es un volumen que Alfaguara publica en 2016 y que reúne cuentos inéditos junto a la reedición de *Lo mejor que se tiene*. Aquellos están alineados bajo dos títulos: «El odio es poca cosa», compuesto por quince relatos, y «Un cuento italiano, dos cuentos rusos» que, como se anticipa, está integrado por tres relatos más. Soledad Quereilhac, en el prólogo, destaca a la Gambaro cuentista, poniéndola a la altura de Poe, Quiroga o Cortázar, con quienes comparte –sostiene la crítica– la destreza para lograr un cuento cerrado y de efecto. Pero nuestra autora se destaca, como siempre, por otra habilidad: dar, mediante su escritura, «*entidad* narrativa a experiencias cuya percepción escapa al ritmo cotidiano o al automatismo de la mirada» (Quereilhac en Gambaro, 2016b: 11). Con un trabajo consciente sobre el lenguaje, que oscila entre la oralidad y la exquisita elaboración, Gambaro transita sus caminos habituales: la crueldad de los autoritarios, la femineidad transgresora de estereotipos, la asfixia e inercia de los sometidos, la compleja sexualidad denunciante, la vejez.

Capítulo aparte merecería su producción en literatura infantil y juvenil, con un lejano antecedente en 1975, que ya he mencionado oportunamente, pero que se intensificará durante el presente siglo con títulos publicados por los sellos editoriales Alfaguara, Loquileo y Santillana. Así, encontramos *Gran Nariz y el rey de los seiscientos nombres* (2003), *El caballo que tenía un sueño* (2003), *El caballo que no sabía relinchar* (2005), *La bolita azul* (2005), *A nadar con María Inés* (2007), *Los dos Giménez* (2011), *Giménez y el Drácula fingido* (2014) y *El investigador Giménez* (2017).

LA SERENA LUCIDEZ

Hay un cambio seguramente, un obrar de la poesía en nosotros. Claro, el arte nunca ha cambiado ninguna de esas realidades tan dolorosas como el hambre, las guerras, pero ha cambiado otras cosas en el registro de las emociones, en el conocimiento, en la percepción. [...] Por supuesto, esto no asegura nada de modo absoluto. Hitler amaba la música. Pero en general los humanos nos acercamos al arte no solo por el goce que nos depara; si no lo dejamos obrar sobre nosotros de poco sirve, poesía incluida.

Griselda Gambaro, en *La flecha y la luciérnaga*.

*Itinerarios de un viaje por la obra
de Griselda Gambaro*

Elsa Blair (2005) sostiene que «una sociedad también se define, en términos culturales, por su relación con la muerte: cómo ocurre, se recibe y se simboliza. En síntesis, por la manera de ejecutarla y de representarla» (9-10). En la Argentina, la muerte por violencia política ha sido uno de los temas más debatidos, aunque todavía haya mucho por pensar y decir al respecto. Andrés Avellaneda (2014) sintetiza claramente el conflicto siempre abierto en nuestra sociedad y que resulta fundamental para comprender la obra de Gambaro:

El *Nunca más* (1984) fue el libro más vendido en los diez años siguientes a su publicación, pero a ese alto nivel de concientización y lucha se oponía un reclamo de olvido o «borrón y cuenta nueva», apoyado por la difusa aunque firme conglomeración de ex represores aún instalados en el aparato del Estado y por grupos de intereses políticos afines, cuya máxima justificación discursiva –la llamada «teoría de los dos demonios»– intentaba repartir equitativamente la responsabilidad de lo sucedido entre el go-

bierno militar y la guerrilla revolucionaria, ubicando a la sociedad argentina en el lugar de la víctima (13).

Esta situación, sumada a la fragilidad de la democracia –de esa época y me atrevería a decir que de siempre– y a la dificultad para defender los derechos humanos, debido a la indiferencia, y, también, a que se accediera a la voluntad política de los represores, desembocó en una serie de normas que volvieron más compleja la resolución del conflicto: las leyes de «Punto final» (1986) y de «Obediencia debida» (1987), dictadas durante la presidencia de Raúl Alfonsín, y, finalmente, los indultos concedidos por Carlos Menem en 1989 y 1990. Y este no podría ser el planteo de Gambaro, si no sumáramos a la sociedad: «¿Y qué sociedad? Una sociedad donde las aguas se agitan sin tocar el fondo de los comportamientos y estereotipos» (Gambaro, 2014: 24).

No puede decirse que la novela que hemos estado analizando *nos haya llevado de la mano* o *nos haya invitado*; más bien, *nos ha empujado* a realizar un recorrido por los rincones desde los cuales es posible observar esa sociedad. Tampoco podemos afirmar que haya construido un ambiente ameno para luego conducirnos lentamente por pasillos o escaleras oscuras, que nos fueran preparando para aquello que sabemos es de temer, como sucede en el cine de terror hollywoodense. Con la convicción de que la escritura «no es a-histórica ni se produce en el vacío, [ya que estamos] ligados a nuestra época y no será el tema lo que nos ligará, sino el tono, la manera, la elección de las palabras» (Gambaro, 2011: 127), la escritora nos asesta el primer golpe, certero y despiadado, desde la página inicial, con su insólito texto-epígrafe, del que ya he comentado algunas peculiaridades y que deja claramente expuesta cuál es su posición frente a esta sociedad, que no es cualquiera, a pesar de que pueda considerársela prototípica de tantas regidas por el autoritarismo de sus gobiernos y sostenida por la anuencia de sectores considerables de sus poblaciones. Así era la Argentina

contemporánea a la escritura de la novela, durante el primer lustro de los años setenta.

Si recordamos el planteo de Foucault puesto en diálogo con este texto, se nos hace patente el engranaje que explica su más profunda capacidad para incomodar y que se sustenta en la afirmación de que las resistencias al poder no son, ni para el filósofo francés ni para nuestra autora, exteriores a dicho poder, sino, por el contrario, se conforman y se habilitan mutuamente. Es decir que tanto el poder como sus resistencias circulan por el cuerpo social: construyen una suerte de cadena, de red, en torno a la que es necesario pensar cualquier cuestión ético-política (Foucault, 2021: 247).

En un estudio reciente, Elías Julián Molteni (2025), reflexiona acerca de las dimensiones de la resistencia en la filosofía de Foucault y enfoca la cuestión sobre el eje de una espiritualidad perdida con relación al sujeto-verdad moderno, enfatizando la cruda conclusión a la que arriba aquel y que, de alguna manera, constituye una de las piedras angulares del conflicto que convoca *Ganarse la muerte*: «el día en que postulamos que, tal como es, el sujeto es capaz de verdad pero que esta, tal como es, no es capaz de salvarlo» (Foucault, 2021: 38).

Pienso que, de algún modo, Gambaro echa en falta cierta espiritualidad no necesariamente anclada en lo religioso, sino más bien –y entiendo que en esto coincide con el filósofo– en el gesto de un sujeto que es capaz de volverse sobre sí mismo y en esa espiritualidad hallar su liberación, habilitar el gesto crítico de decir *no obedezco más, sobre todo, a este costo...* Pero, claro, toda resistencia implica un acto de voluntad, siempre complejo, porque nos lleva a concluir que donde hay poder hay libertad. A lo que nuestra escritora podría agregar: «En mi caso, sé que en el fondo de cada frase existe una voluntad que incluso puede desconocer mis propias intenciones: esa frase quiere oponerse a la injusticia del mundo, quiere organizarlo de otra manera con el poder frágil de la escritura» (Gambaro, 2011: 128-129). Como gesto estético-político, esa escritura es, asimismo, un llamado:

Porque la literatura imagina, porque los hombres y mujeres son capaces de imaginar, también los políticos podrían imaginar audazmente. Atreverse, como aquellos grandes escritores que inventaron la realidad del poema o la novela, a imaginar otra realidad posible que no sea esta, la de los incesantes conflictos (129-130).

La demanda de Gambaro gira alrededor de ese llamado a despertar el sentido crítico, a salirse de las matrices que nos subjetivan, a «adquirir conciencia de que la identidad no es la aceptación inerte de una realidad ya dada sino la voluntad de quebrar las reglas conflictivas pero siempre modificables que esa realidad propone o establece» (Gambaro, 2014: 20). Condena igualmente la otra voluntad, la de esconderse detrás de la protección de los que detentan el poder: «[ya] se sabe que la protección a ultranza es una de las formas encubiertas de la represión» (15). Desde una profunda espiritualidad, la escritora nos insta a no perdernos a nosotros mismos.

Y con serena lucidez, en sus ensayos de estos últimos años, Gambaro redondea las ideas que su producción ficcional había estado dibujando ardua, siniestra y grotescamente, apostando siempre por «Hablar un texto propio».¹ Como se ha podido leer en apartados anteriores, la cuestión de la ambigüedad en su obra es compleja. Quisiera dejar consignada aquí, al final de este libro, la explicación de la propia autora (cifrada en una anécdota teatral) que de ningún modo polemiza con las de sus críticos, sino que les suma mayor espesor reflexivo:

Alberto Ure, con *Padre*, hizo hablar a Strindberg, ese gran misógino, a través de mujeres vestidas de hombre,

1. El 23 de agosto de 1988, Griselda Gambaro publica un ensayo en *Página/12* que lleva este título. Luego es incluido en el volumen *El teatro vulnerable*, de donde lo cito (pp. 23-25).

en un travestismo que no es el común travestismo porque los gestos no imitan lo masculino, y esto altera extrañamente el discurso misógino del autor, que se carga de significados ambiguos donde las cosas y los seres *no son lo que parecen ser* (23).

La ambigüedad le proporciona la vía para cuestionar no solo los discursos a los que no adhiere, sino también las matrices perceptivas impuestas por la tradición que, aunque bella y enriquecedora, también nos puede confinar a «hablar desde el lugar del eco» (48).

MATAR LA PACIENCIA

Llegada aquí, al final de esta experiencia escritural, que sobrepasa ampliamente la mera lectura crítica de una novela, quisiera concluir con las mismas palabras de Gambaro para el cierre de ese texto-epígrafe que abre *Ganarse la muerte*. El título de este último apartado, para mí es, sin duda, la frase más potente, que condensa no solo el posicionamiento estético-político, sino también el deseo (si la diferencia cabe) de su autora y también ya de esta modesta lectora, su discípula.

He propuesto diferentes lecturas críticas de la novela, en permanente diálogo con la crítica que me ha precedido, y creo que ha quedado claro que para mí, en gran medida, los ejes vertebradores que atraviesan cada página siempre se vinculan con el silenciamiento y la desmemoria. Estrategias que han operado, históricamente, en torno a la violencia ejercida por las estructuras de poder sobre el cuerpo de la mujer-nación, con la anuencia social y la excesiva *paciencia* con la cual la hemos tolerado y que, aún hoy, seguimos soportando. De allí que Gambaro dijera recientemente sobre aquellos tiempos de dictadura que «fueron años muy difíciles y mejor que tengamos despierta la memoria, sobre todo por lo que esos años tienen que ver con el presente» (cit. en Catena, 2011: 200).

Gambaro también desearía que las mujeres fuéramos capaces de construir otras formas de poder, pero se lamenta de que, cuando accedemos a él, solemos reproducir las formas existentes, salvo algunas honrosas excepciones, como la de las Madres de Plaza de Mayo, u otras mujeres de gran coraje para ella, como Rosa Luxemburgo, Luisa Michel o Emma Goldman.

Así, mujer y literatura parecen establecer una relación que interpela profundamente el pensamiento y la escritura de Gambaro, cifrando, de algún modo, la esperanza de abrir otros modos de enfrentar al poder. Por eso mismo, me gustaría volver a detenerme en dos discursos de apertura pronunciados por Gambaro en sendas ferias del libro. La de Buenos Aires, en abril de 2005, siendo la primera mujer en abrirla desde su comienzo en 1975, cuando, como se sabe, María de Villarino pronunció el discurso inaugural. Y la de Frankfurt, en octubre de 2010, primera vez también a cargo de una mujer latinoamericana.

En estos discursos, Gambaro apunta a dos cuestiones realmente centrales para la cultura. Por una parte, la autora denuncia la invisibilidad de la mujer en los actos de apertura y la exclusión de grandes sectores de la población para el acceso a esa cultura:

Las mujeres hemos tenido gran participación en los eventos paralelos a la Feria, pero hemos sido invisibles en el momento de su apertura, ese momento tan significativo cuando abre sus puertas al público y dice: aquí estamos para mostrar lo que es el libro, lo que son las editoriales y sus autores, lo que el libro propicia en el recorrido de la Feria y sus actos: un movimiento de vida que nos conecta unos a otros, nos saca de nuestro limitado mundo personal y nos otorga conciencia de lo que somos como cultura, como sociedad, como país, sin que esto nos haga olvidar a los excluidos de esa misma cultura, de ese mismo país (Gambaro, 2011: 106).

Por otra parte, vuelve a poner el dedo en la llaga, como es su costumbre, al presentar una penosa paradoja: si bien el número de asistentes a la Feria (de Buenos Aires) aumenta año a año, sucede que no se logra promover la lectura como hábito y práctica en ellos. La razón de tal desencuentro radica, para ella, en un instrumento cultural que, determinante de esa paradoja, se ha convertido en otra forma de poder que logra conformar un perfil de lectores:

Tentados por la solitación a la banalidad que propone gran parte de la industria cultural, muchos de ellos quizás no vuelvan al libro y si vuelven será a sus expresiones más bastardas. Y esto sucede no tanto por inclinación espontánea de esos «distraídos» visitantes, sino porque la solitación a la banalidad, impulsada por empresas de consumo mediático atentas solo al rédito económico, es tan fuerte y seductora como para que se resigne el trabajo de pensar que el libro favorece con la única exigencia de lucidez y constancia (Gambaro, 2011: 110).

Además, con qué actualidad podríamos citar hoy sus palabras, instalados ya en el gobierno de la inteligencia artificial, que elimina de la ecuación al cuerpo, a la singularidad de la experiencia, que instala una ley que ya Kafka había vislumbrado en *La colonia penitenciaria*: una ley que aplasta al cuerpo, ignorando que «una sola experiencia pone en cuestión todo un polo semántico, cuestiona la legalidad de una estructura entera» (Benasayag y Pennisi, 2023: 17), visión que bien podría ponerse en diálogo con otra queja de Gambaro en su discurso en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires 2005 sobre la primacía de los medios electrónicos, recordándonos que el libro «va más allá o va de otro modo. Permite un tipo de diálogo insustituible en el soporte papel, un cuerpo a cuerpo con el lector que lo tiene en sus manos, que lo abre junto a la lámpara, anota en sus márgenes o subraya sus líneas. Un intercambio casi sensorial» (Gambaro, 2011: 109).

Es notable cómo el cuerpo vive en la centralidad de los planteos de esta escritora, cómo cifra en su relación con la palabra creativa, no la de los discursos domesticados, la única esperanza. Así lo expuso en su discurso en la Feria del Libro de Frankfurt 2010:

Los cambios son siempre lentos mientras los sufrimientos inmediatos. Por ese sufrimiento colectivo –de guerras, de desempleo, de exclusiones del sistema– los políticos podrían, como los grandes escritores, reinventar el discurso, proyectar nuevas reglas e imaginar otras realidades posibles. Concretar, como quien escribe un buen libro –que deparárá conocimiento y emoción–, un equilibrio más justo en nuestras sociedades (Gambaro, 2011: 130).

La responsabilidad de la palabra, tanto literaria como de los discursos políticos, sin olvidar que no solo nuestros cerebros piensan, sino también nuestros cuerpos.

Como cuando leemos un buen libro y nos duele que este-mos llegando al final, porque sabemos que extrañaremos a sus personajes, la cadencia de sus líneas, el aliento de quien nos ha abierto ese nuevo diálogo posible que, como dijo Cortázar, logra una anulación de los espacios y tiempos que nos separan, que es, en definitiva, lo que hacen siempre la palabra y la poesía. Llegada a este punto, entonces, termino de leerla con la cara pegada al *ring*, luego de este terrible *upper-cut*: mi mente se aturde, intentaré levantarme una vez más. Mi paciencia sangra, cual ojo que recibiera el mortal golpe, se nubla, agoniza.

Al final, contrariamente a lo que pudiera pensarse, siento cómo una extraña piedad florece por sus despiadadas páginas, y me quedo con la imagen de esa viejita sonriente y lúcida, que se atrevió a mirar de frente el rostro aterrador de la Gorgona, que me recuerda que el destino «no es tanto un encadenamiento predeterminado y fatal de los hechos sino el margen de elección» (Gambaro, 2014: 11) que me corresponde.

Cierro, como no podría ser de otro modo, con las palabras de Griselda Gambaro (2011), que nos conminan a no perder la lucidez y que expresan la cifra de su deseo, y mi esperanza de que alguna vez sea el de todos los argentinos:

«Que el último apague la luz», dice la calle en un chiste trágico de la situación actual. [...] algunos no podrán irse, tan desposeídos que ni siquiera les cabe la posibilidad, y otros, porque en idéntica o distinta situación, todavía resisten. Fastidian a los gobernantes con sus protestas, la indignación activa y la denuncia, y gracias a ellos en nuestro país saqueado la luz seguirá encendida, encendido el deseo –brutal o escéptico, pero deseo al fin– de una Argentina mejor que no será esta, la que recibe a nuestros hermanos con xenofobia y expulsa a sus hijos con la miseria (101).

Bibliografía

Publicaciones de Griselda Gambaro

- 1953 *Cuentos*, Buenos Aires, AméricaLee.
1963 *Madrigal en Ciudad*, Buenos Aires, Goyanarte.
1965 *El desatino*, Buenos Aires, Emecé.
1968 *Una felicidad con menos pena*, Buenos Aires, Sudamericana.
1972 *Nada que ver con otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Noé.
1976 *Ganarse la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
1979 *Dios no nos quiere contentos*, Barcelona, Lumen.
1983 *La malasangre*, en *Teatro 1*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
1984 *Lo impenetrable*, Buenos Aires, Torres Agüero.
1985 «Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura», en *Revista Iberoamericana*, vol. 51, pp. 471-473.
1994 *Después del día de fiesta*, Barcelona, Seix Barral.
1998 *Lo mejor que se tiene*, Buenos Aires, Norma.
1999 *Escritos inocentes*, Buenos Aires, Norma.
2001 «25º aniversario del golpe de Estado de 1976», en *La Nación*, 24 de marzo, p. 11.
2004 *Promesas y desvaríos*, Buenos Aires, Norma.
2006 *Los animales salvajes*, Buenos Aires, Norma.

- 2011 *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura*, Buenos Aires, Norma.
- 2014 *El teatro vulnerable*, Buenos Aires, Alfaguara.
- 2016a *Ganarse la muerte*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- 2016b *Relatos reunidos*, Buenos Aires, Alfaguara.
- 2022 *El mar que nos trajo*, Buenos Aires, Santillana.
- 2023 «Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Mauricio Kartun y Néstor Tirri fueron homenajeados con el Premio Rosa de Cobre» (del discurso de Griselda Gambaro), <<https://www.argentina.gob.ar/noticias/griselda-gambaro-roberto-cossa-mauricio-kartun-y-nestor-tirri-fueron-homenajeados-con-el>>.

Aparato crítico

Agamben, Giorgio

- 2005 *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (1999), Valencia, Pre-Textos [1ª ed. cast., 2000].

Águila, Gabriela

- 2023 *Historia de la última dictadura militar*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Aletta de Sylvas, Graciela

- 2012 «Género, violencia y dictadura en la narrativa de escritoras argentinas de los 70», en *Amerika*, nº 7, <<https://doi.org/10.4000/amerika.3567>>.

Amado, Ana y Domínguez, Nora (comps.)

- 2004 *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós.

Arendt, Hannah

- 2005 *Sobre la violencia* (1969-1970), Madrid, Alianza.

Avellaneda, Andrés

- 2014 «Prólogo», en Sarlo, Beatriz; Balderston, Daniel *et al.*, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el Proceso militar*, Buenos Aires, Eudeba [1ª ed., Madrid, Alianza Estudio, 1987].

Bajtín, Mijaíl

- 1999 «Arte y responsabilidad» (1919), en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno.

Bal, Mieke

- 1999 «Introduction», en Bal, Mieke; Crewe, Jonathan y Spitzer, Leo (comps.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover-Londres, University Press of New England.

Balandier, Georges

- 1994 *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós.

Benasayag, Miguel y Pennisi, Ariel

- 2023 *La inteligencia artificial no piensa (el cerebro tampoco)*, Buenos Aires, Prometeo.

Benjamin, Walter

- 2005 *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Contrahistorias.

Berlanga, Ángel

- 2011 «Entrevista con Griselda Gambaro», en Gambaro, Griselda, *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura*, Buenos Aires, Norma.

Blair, Elsa

- 2005 *Muertes violentas. La teatralización del exceso*, Medellín, Editorial de la Universidad de Antioquia.

Braidotti, Rosi

2000 *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós.

2015 *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona, Gedisa.

Butler, Judith

2001 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990), Buenos Aires, Paidós.

Carnovale, Vera

2018 *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno [1ª ed., 2011].

Catena, Alberto

2011 *La flecha y la luciérnaga. Itinerarios de un viaje por la obra de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Chartier, Roger

2016 «El presente del pasado. Historia, memoria, literatura», en *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n° 31, julio-diciembre, pp. 167-175.

Conadep (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas)

1984 *Nunca más*, Buenos Aires, Eudeba.

Crespo Buiturón, Marcela

2025a «*Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro: silencio, ambigüedad y memoria», en Argañaraz, Eugenia et al. (dirs.), *Literatura, crisis y (neo)liberalismo. Resistencias desde la crítica*, Córdoba, Trama Federal.

2025b «Literatura, autoritarismo e direitos humanos na literatura argentina atual: o caso de *Ganarse la*

- muerte*, de Griselda Gambaro. Uma leitura encarnada», en *Revista O Eixo e a Roda*, vol. 34, nº 3, julio-septiembre, pp. 193-206.
- 2025c «Las perversiones del poder en nuestra Historia Reciente. Un diálogo posible con *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro», en *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, nº 27, septiembre.
- Culler, Jonathan
1981 *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ítaca, Cornell University Press.
- De Diego, José Luis
2007 *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Al Margen.
- De Toro, Fernando
1999 «La referencialidad especular del discurso en el teatro de Griselda Gambaro», en *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert.
- Deleuze, Gilles
1986 *Foucault*, París, Les Éditions de Minuit.
- Diéguez, Ileana
2013 *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Donzelot, Jacques
2005 *La policía de las familias* (1977), Valencia, Pre-Textos.

Dubatti, Jorge

- 1995 «Dramaturgia rioplatense en la dictadura: poéticas del escamoteo y pacto de recepción política», en Spiller, Rolland (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Madrid-Francia-Francia del Meno, Iberoamericana-Vervuert.

Duhalde, Eduardo Luis

- 1999 *El Estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, Buenos Aires, Eudeba.

Durkheim, Émile

- 1987 *La división social del trabajo* (1893), Madrid, Akal.

Eisenstein, Zillah

- 1980 «Hacia el desarrollo de una teoría del patriarcado capitalista y el feminismo socialista», en íd. (comp.), *Patriarcado capitalista y feminismo socialista* (1978), México, Siglo Veintiuno, pp. 15-47.

Esslin, Martin

- 1966 *El teatro del absurdo* (1961), Barcelona, Seix Barral.

Feierstein, Daniel

- 2018 *Los dos demonios (recargados)*, Buenos Aires, Marea.

Felman, Shoshana y Laub, Dori

- 1992 *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Nueva York, Routledge.

Foster, William

- 2014 «Los parámetros de la narrativa argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional», en Sarlo, Beatriz; Balderston, Daniel et al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el Proceso militar* (1987), Buenos Aires, Eudeba.

Foucault, Michel

- 1999 «La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad», en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, vol. III, Barcelona, Paidós, pp. 393-416.
- 2000 *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- 2002a *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión (1975)*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno [1ª ed. cast., 1976].
- 2002b *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- 2005 *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- 2016 *La sociedad punitiva. Curso en el Collège de France (1972-1973)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- 2021 *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Franco, Marina

- 2012 *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y «subversión», 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Franco, Marina y Levín, Florencia (comps.)

- 2007 *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.

Garzón, Raquel

- 2002 «Entrevista a la escritora Griselda Gambaro», en *Los Andes*, 21 de abril.

Goicochea, Adriana (comp.)

- 2016 *Exceso y transgresión. Migraciones del modo gótico*, Viedma, Patagonia Argentina, Etiqueta Negra.

Halbwachs, Maurice

- 2004 *La memoria colectiva* (1968), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hanisch, Carol

- 2023 «Lo personal es político» (1970), en Rodríguez Everaert, Ana Sofía y Lamas, Marta (comps.), *Lo personal es político. Textos del feminismo de los setenta*, Barcelona, Lumen.

Hermo, María Sol

- 2014 «Griselda Gambaro, narradora silenciada: acerca de cómo *Ganarse la muerte*», ponencia presentada al VI Congreso Internacional de Letras 2014. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística.

Hilb, Claudia

- 2013 *Usos del pasado. Qué hacemos hoy con los setenta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith

- 2007 *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba [1ª ed., 2002].

Jelin, Elizabeth

- 2002 *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.
- 1993 *¿Ante, de, en, y? Mujeres, derechos humanos*, Lima, Entre Mujeres.
- 2017 *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Jozami, Eduardo; Kaufman, Alejandro y Vedda, Miguel (comps.)

2013 *Walter Benjamin en la ex ESMA. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria*, Buenos Aires, Ediciones del Conti-Prometeo.

Koselleck, Reinhart

1993 *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos* (1970), Barcelona, Paidós.

Kurlat Ares, Silvia G.

2001 «El erotismo como transgresión: *Lo impenetrable* de Griselda Gambaro», en *Chasqui*, vol. 30, n° 2, pp. 3-19.

LaCapra, Dominick

2001 *Writing History, Writing Trauma* (1999), Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press.

Lafforgue, Jorge

2014 «La narrativa argentina (estos diez años: 1975-1984)», en Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba.

Lorde, Audre

1988 «Las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo», en Moraga, Cherríe y Castillo, Ana (eds.), *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, San Francisco, ISM Press, pp. 89-93 [1ª ed. en inglés, 1981, comp. por Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa].

Lotman, Iuri

1996 *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.

Mbembe, Achille

2006 «Nécropolitique», en *Raisons politiques*, n° 21, pp. 29-60.

Millett, Kate

1975 *Política sexual* (1969-1970), México, Aguilar.

Molteni, Elías Julián

2025 «Espiritualidad, política, crítica: dimensiones de la resistencia en la filosofía de Michel Foucault», en Raffin, Marcelo (dir.), *Alcances y potencialidades de la noción de política en Michel Foucault*, Buenos Aires, Teseo.

Morell, Hortensia R.

1991 «La narrativa de Griselda Gambaro: *Dios no nos quiere contentos*», en *Revista Iberoamericana*, vol. LVII, n° 155-156, abril-septiembre, pp. 481-494.

Morfaux, Louis-Marie

1980 *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, París, Armand Colin.

Nora, Pierre

2008 *Los lugares de la memoria* (1984), Montevideo, Trilce.

Novaro, Marcos

2024 *Historia de la Argentina. 1955-2020*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno [1ª ed., 2010].

Paz, Marcelo

2005 «La domesticidad del horror en dos novelas de Griselda Gambaro», en *Ciberletras*, vol. 14: *Erotismo y violencia en la narrativa hispana de los últimos veinte años*, diciembre, Nueva York, pp. 120-131.

Pellettieri, Osvaldo

- 1997 *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno 1949-1976*, Buenos Aires, Galerna.

Piña, Cristina

- 1993 «La narrativa argentina en los setenta y ochenta», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 517-519, julio-septiembre, pp. 121-138.

Pollak, Michael

- 1990 *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, París, Métailié.
- 2006 *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Ediciones Al Margen.

Quignard, Pascal

- 2005 *El sexo y el espanto* (1994), Barcelona, Minúscula.

Reati, Fernando

- 1992 *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa.

Reyes Mate, [Manuel]

- 2006 *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Trotta.

Richard, Nelly

- 2008 *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago de Chile, Palinodia.

Ricoeur, Paul

- 1999 *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Arrecife Producciones.

2013 *La memoria, la historia, el olvido*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed., 2000].

Rodríguez Agüero, Eva

2012 «La revista *Persona*, una tribuna del feminismo argentino de los años '70», en *ARENAL*, 19: 1, enero-junio, Granada, pp. 229-248.

Romero, Luis Alberto

2012 *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-2010*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Rubin, Gayle

1986 «El tráfico de mujeres. Notas sobre la economía política del sexo», en *Nueva antropología*, vol. VIII, n° 30, México, pp. 95-145 [1ª ed., 1975].

Sáitta, Sylvia

2019 «Historias de un héroe marginal», en *La Nación*, 27 de junio de 2004.

Sarduy, Severo

1999 *Obra completa*, Madrid, Galaxia Gutenberg.

Sarlo, Beatriz

1983 «Literatura y política», en *Punto de vista*, año VI, n° 19, diciembre, pp. 8-11.

Schnaith, Nelly

1982 «Imaginación: ¿juego o compromiso? Conversación con Griselda Gambaro», en *Quimera: Revista de Literatura*, n° 24, octubre, Barcelona, pp. 47-50.

1986 «Aspectos del feminismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 429, marzo, pp. 168-174.

Segato, Rita

- 2013 *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Buenos Aires, Tinta Limón.

Seoane, María y Muleiro, Vicente

- 2001 *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Buenos Aires, Sudamericana.

Sofsky, Wolfgang

- 2006 *Tratado sobre la violencia* (1996), Madrid, Abada.

Sosnowski, Saúl

- 1983 «La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta», en *Revista Iberoamericana*, octubre-diciembre, n° 125, pp. 955-963.

Sosnowski, Saúl (comp.)

- 2014 *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (1988), Buenos Aires, Eudeba.

Tarantuviez, Susana

- 2001 *La narrativa de Griselda Gambaro. Una poética del desamparo*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCu.

Taussig, Michael

- 1995 *Un gigante en convulsiones. El mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente* (1992), Barcelona, Gedisa.

Tompkins, Cynthia

- 1993 «El poder del horror: abyección en la narrativa de Griselda Gambaro y de Elvira Orphée», en *Revista Hispánica Moderna*, año 46, n° 1, junio, Pensilvania, pp. 179-192.

Toschi, Damián

- 2014 «Testimonio de Griselda Gambaro sobre su libro *Los animales salvajes*. La literatura y la sociedad», entrevista con Griselda Gambaro, programa *Derecho de Autor*, Ciclo Archivo de la Palabra-Colección Cultura, Radio UNLP, SEDICI, 5 de julio de 2014, <https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39436/Audio_de_Griselda_Gambaro__07_36_.mp3?sequence=1&isAllowed=y>.

Traverso, Enzo

- 2007a *El pasado, instrucciones de uso*, Madrid, Marcial Pons [1ª ed., 2005].
- 2007b «Historia y memoria. Notas sobre un debate», en Franco, Marina y Levín, Florencia (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en contrucción*, Buenos Aires, Paidós.

Urdician, Stéphanie

- 2021 «El gran teatro de un mundo inmundo. La poética de la ambigüedad de Griselda Gambaro entre tradición grotesca y vanguardia absurda», en Morales Ortiz, Gracia (coord.), *Griselda Gambaro. El desafío de la lucidez*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 65-80.

Uribe Alarcón, María Victoria

- 2004 *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*, Bogotá, Norma.

Viezzzer, Moema

- 1978 «*Si me permiten hablar...*» *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, México, Siglo Veintiuno.

Yerushalmi, Yosef Hayim

- 1989 «Reflexiones sobre el olvido», en Yerushalmi, Yosef Hayim *et al.*, *Usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Agradecimientos

A Griselda Gambaro, por su maravillosa e inspiradora literatura y por haber tenido la buena voluntad de cederme información y materiales indispensables para la escritura de este libro.

A Graciela Rodríguez, su representante, por las gestiones e interlocuciones necesarias para desarrollar la investigación.

A Laura Cilento y Oscar Conde, los directores de la colección *Autor/Fecha*, por confiar en mi capacidad para llevar a cabo esta tarea y por asegurar que viera la luz durante el 2026, a tiempo para sumarse a los emprendimientos que conmemoran y siguen reflexionando sobre la última dictadura cívico-militar-eclesiástica en este 50° aniversario del golpe.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, por acompañar mi formación académica desde hace tantos años y por financiar este trabajo.

A la Universidad Pedagógica Nacional y a la Universidad del Salvador por hacerse cargo de la publicación del libro.

A Diego Rosenberg, por su atenta lectura y sus valiosas sugerencias.

Y a quienes tuvieron el cariño y la generosidad de escuchar, leer y debatir mis ideas sobre la novela de Gambaro, durante los años en que fueron entretejiéndose en este libro.

Esta edición, de 50 ejemplares, se terminó de imprimir
en el mes de octubre de 2026 en Talleres Gráficos
de la Universidad del Salvador, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

