

# “Que la risa, tan necesaria, continúe en el pensamiento”<sup>1</sup>

## Lecturas de la narrativa de Griselda Gambaro, entre *Ganarse la muerte* (1976) y *Lo impenetrable* (1984)



Tania Diz

Instituto de Investigaciones de Estudios de Género. Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.  
taniadiz@gmail.com



Claudia Roman

Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani, Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.  
laudiaroman@hotmail.com

A cuarenta años de 1984, el nombre de Griselda Gambaro es sin duda sinónimo de acción dramática e intervención. Su obra se inicia con el estreno de sus primeras piezas teatrales a mediados de los 60, en el *Di Tella*.<sup>2</sup> Este comienzo de su carrera delimitó dos ajustes de partida: su vinculación con la vanguardia artística y el que su imagen de escritora permanezca subsumida a la de la dramaturga, a pesar de que escribió también novelas, cuentos, textos que podrían encuadrarse en el llamado “espacio autobiográfico” y notas de coyuntura de corte reflexivo, ensayísticas en un sentido amplio. Por ello es que en esta ocasión, nos proponemos reflexionar acerca de la recepción de su obra, realizando una torsión: en lugar de poner el foco en lo más visible –su obra dramática–, orientamos nuestra mirada hacia la recepción de su narrativa desde *Ganarse la muerte* (1976) hasta *Lo impenetrable* (1984). Se trata de un período muy específico en términos sociopolíticos y culturales, que va desde el inicio de la última dictadura militar del siglo XX hasta el primer año de la democracia. Esa delimitación, en apariencia puramente externa y anterior al análisis, permite advertir una inflexión en su obra y periodizarla. Es justamente en esos años, entre 1976 y 1984, cuando la necesidad de repensar el trabajo de la escritura, por un lado, y las múltiples y diversas dificultades por encontrar un marco de interlocución complejo para sus textos (un público amplio, lectores individuales, los pares y la crítica), por otro, impulsa la prosa de Gambaro.

<sup>1</sup> Gambaro, G. “No morir por el chiste: el humorismo y la mujer”. *Opinión - Clarín*, 29 de julio de 1983, reproducido en Gambaro, G. (2011) *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura*. Buenos Aires: Norma, 52.

<sup>2</sup> El 27/08/1965 se estrena *El desatino* y el 26 /08/1967, *Los siameses*, ambas con la dirección de Jorge Petraglia (García 2021: 652-3).

Así, si esta lectura de su obra es inescindible de la realidad política de esos años, el recorte que ensayamos permite pensar también los modos en que su escritura encontró nuevas dimensiones, otras formas, que quedaron marcadas por el destiempo en su recepción: algunas apenas empiezan a ser objeto de análisis. En ese arco y gracias a las lecturas que estimula y recibe, la prosa de Gambaro se vuelve más aguda y más consciente de sí, lo que deriva en una doble intensificación de acentos que involucran tanto la preocupación por la situación de las mujeres como, por otro lado, por la importancia crucial del humor como estrategia de intervención creativa. Si ambas notas pueden rastrearse, quizá, en su producción anterior, es en esos años cuando se hacen evidentes como parte de su poética y más allá de un tono epocal. En ese arco y gracias a las lecturas que estimula y recibe, la prosa de Gambaro se vuelve más aguda y más consciente de sí, lo que deriva en una doble intensificación de acentos que involucran tanto la preocupación por la situación de las mujeres como, por otro lado, por la importancia crucial del humor como estrategia de intervención creativa. Si ambas notas pueden rastrearse, quizá, en su producción anterior, es en esos años cuando se hacen evidentes como parte de su poética, más allá de un tono epocal.

Antes de *Ganarse la muerte*, Gambaro había publicado *Madrigal en ciudad* (tres novelas breves, 1963), *El desatino* (cuentos, 1965), *Una felicidad con menos pena* (novela, 1967) y *Nada que ver con otra historia* (novela, 1972). Mientras escribía y había estrenado, entre otras obras, *Las paredes* (1963), *Los siameses* (1965, estrenada dos años más tarde) y *El campo* (1967). Su narrativa recibió premios y reconocimientos muy rápidamente: *Madrigal en la ciudad* obtuvo el premio 1963 de Fondo Nacional de las Artes; *El desatino* fue premiada por Emecé Editores en 1965; y *Una felicidad con menos pena* recibió el premio de Editorial Sudamericana, *Primera Plana* 1967, que incluía dar a conocer un anticipo de la obra en ese popularísimo semanario de actualidad. Sin embargo, desde esos inicios y hasta hace muy poco tiempo, tanto la crítica en medios masivos como la historiografía literaria y la crítica académica construyeron su prolífica trayectoria con su narrativa como producción subsidiaria o auxiliar, y subrayando, en cambio, dos fuertes características: en primer lugar, el ambiente teatral como su ámbito principal de inserción y, en segundo lugar, su proyección internacional haciendo referencia solamente a las traducciones de sus obras dramáticas y a sus puestas en escena en el extranjero.

### ***Ganarse la muerte*: inmoral, nihilista... hasta feminista**

En 1976, Gambaro estrenó *Sucede lo que pasa*; publicó su cuarta obra narrativa, la novela *Ganarse la muerte*; trabajó junto con el ilustrador Juan Marchesi en un libro para público infantil, el cuento *La cola mágica*; y dejó listo un singular proyecto antropológico-literario dedicado a las infancias, *Conversaciones con los chicos. Sobre la sociedad, los padres, los afectos, la cultura*, que se publicaría al año siguiente.<sup>3</sup> En marzo de 1976, firmó en el vespertino *La Opinión* una nota relativamente extensa, titulada “Disyuntivas de un autor teatral que se convierte en novelista”. La excusa evidente era reseñar la novela *El soltero*, de Ricardo Halac; pero las observaciones puntuales sobre la obra ocupan apenas algo más de una quinta parte de su texto. Gambaro, en cambio, ofrece una

<sup>3</sup> Este libro que reúne una serie de conversaciones con niños de diferentes edades, que probablemente se vincula con cierta preocupación por qué se les transmite a los niños, junto con el uso del grabador como tecnología; se publica cuando *Ganarse la muerte* fue censurada, lo cual explica la metodología del aparato censor que apuntaba a un texto y no a toda la obra, ni a la persona que lo escribió.

Por otra parte, la reedición de este libro en 1983 (Buenos Aires: Siglo Veinte) es una prueba pequeña pero significativa de las transformaciones en la recepción y, de manera más general, en la colocación de la escritura y la potencia de las intervenciones intelectuales de Gambaro en el período que nos ocupa.

reflexión bastante minuciosa sobre la cuestión que señala en el título, que seguramente la rondaba: su nueva novela se publicaría cuatro meses después, en julio de ese año. Acaso preparando la recepción de *Ganarse la muerte*, Gambaro organiza una estela de pares –dramaturgos argentinos devenidos recientemente en novelistas– en la que no se incluye. El grupo reúne a Germán Rozenmacher, Julio Ardiles Gray, William Shand y Carlos Gorostiza. Señala, además, que la figura del escritor consagrado en un género que ensaya otro no es nueva: todos ellos, sugiere, podrían tener una referencia potente en la figura de Roberto Arlt. Con esos rasgos, los dramaturgos-novelistas no sólo encontrarían un lugar en la gran tradición de la literatura argentina, sino en su fundación moderna y rupturista (como es evidente, Gambaro propone una historia alternativa y no menciona al previsible binomio Gutiérrez-Podestá, que desbarataría ambos rasgos). Verificada esa inflexión argentina del fenómeno de los “dramaturgos que han escrito narrativa”, Gambaro propone tres conjeturas como explicación para el caso de Halac; conjeturas que resultan muy significativas para comprender el horizonte de recepción epocal que percibe y postula la autora para su propia narrativa. En primer lugar, plantea un argumento de índole productiva: Gambaro no distingue géneros sino técnicas. Como las de la dramaturgia y las de la novela son diversas, pasar de un género a otro permitiría que el impulso creador de quien escribe pueda renovarse y encuentre nuevos estímulos: “poder variar las alternativas de trabajo es una forma saludable de crear nuevos entusiasmos” (1976: 23). Dos argumentos derivan de este: por un lado, el que la novela ofrece rasgos técnicos específicos vedados al drama: la posibilidad de intervención del autor en la reflexión sobre los hechos, puede “hablar” a través de sus personajes, comentar situaciones y “pintar” paisajes, elementos que en el teatro deben subsumirse en la acción y la concentración de unidades de un dramaturgo que retrocede, dejando su propia perspectiva en silencio y librándola a lo que ocurre en la escena. El segundo argumento derivado, ligado a la recepción funciona, a su vez, en dos líneas. Por un lado, puntualiza la potestad del autor de dar conclusión a su obra por sí mismo (ya que no depende de la puesta espectacular para cerrar su sentido). La novela, en cambio, supondría un tiempo de conclusividad diferente, “más elástico”, tanto en su escritura como en su recepción, más incierta y “lejana” que la colectiva y presente del hecho teatral. A cambio, la novela ofrecería a su autor “una especie de austeridad solitaria”, beneficiosa para sus búsquedas expresivas (Gambaro 1976: 23). Los contraargumentos que la reseña no llega a entrever –vale decir, lo errado de considerar una aparente falta de mediaciones en la publicación de novelas y la capacidad de los lectores individuales para hacer resonar sus sentidos en contextos más amplios– se convertirán en elementos significativas para la recepción local de *Ganarse la muerte* muy pocos meses después.

La novela fue editada por De la Flor en 1976, con un comentario-presentación de Kive Staiff en la contratapa. Por entonces, Staiff dirigía el Teatro General San Martín y era un referente del teatro porteño. Es decir que la novela se edita legitimada y amparada por el teatro antes que los círculos literarios, lo cual refuerza la consagración de Gambaro como dramaturga y la entrada desviada a la ficción narrativa. Aunque filiada en aquel origen vanguardista, la dramaturgia de Gambaro reconoce, ya desde los primeros años de su producción, un núcleo clásico, ligado a la tragedia en su forma más radical, que se advierte en la recurrencia de los grandes motivos dramáticos de larguísima tradición occidental. Casi todas sus piezas tienen por centro el problema del poder y la desmesura en su ejercicio, sobre el que se ejercen variaciones, reversiones y ensayos. La víctima cómplice o impávida ante una trama evidente para el espectador, la ambivalencia de carácter de quien ejerce la opresión derivada de ese poder y la desmesura absurda en el ejercicio de ese poder, de fundamento invariablemente arbitrario por humano y no por divino, la falta de restitución de un orden que pueda advertirse como previo o siquiera como deseable son rasgos inequívocamente modernos, pero no terminan de borrar esa constante y dan, por eso, un aire universal-transhistórico al conjunto de su dramaturgia. Como esa no solo es una

marca de su estilo, sino uno de los valores que se reconoce en su teatro, cuando esa trascendencia no es del todo evidente, se la reclama. Así ocurre, por ejemplo, en la nota que Ernesto Schóo le dedica al estreno de *Sucede lo que pasa*, en mayo de 1976. A diferencia de las “obras maestras” de Gambaro, esta le resulta “deliberadamente ingenua, inocente, candorosa” (Schoó 1976: 20). Entre los defectos que puntualiza, no sin cordialidad, el crítico, anota que la obra apela a “la sensibilidad como modo de recuperar esa inocencia de las emociones que hemos perdido los argentinos”, al tiempo que incurre en proponer “demasiados centros de interés dispersos (lo que en la práctica equivale a que no haya ninguno)” (ibíd.).

Publicada apenas dos meses después, *Ganarse la muerte* indudablemente ofrece esos elementos que Schóo reclamaba como propios de la pluma de Gambaro: un conflicto único que declina variaciones de un diálogo desigual con el poder, una protagonista femenina excluyente en la que la ingenuidad reluce por una ambivalencia que no excluye su desamparo, un contexto espacio temporal de abstracción sugerente y atractiva para la proyección universal del conflicto. A fines de julio de 1976, la novela fue reseñada en *La Opinión*. El autor de la reseña, Luis Gregorich, firma también, justo junto al texto que se ocupa de Gambaro, otro sobre *Algo ha pasado (Something Happen, 1974)*, la novela más reciente del norteamericano Joseph Heller, también dramaturgo y narrador, que Lucrecia Moreno de Sáenz acababa de traducir para Emecé. El diario enmarca las dos críticas con una volanta que orienta esa lectura en contrapunto: “Dos inquietantes novelas abordan la enajenación social y familiar”. En pocas palabras, Gregorich acierta al apuntar la clave absurda –a la manera de Jean Genet y de Heller, subraya– que Gambaro despliega en *Ganarse la muerte* como lo habría hecho ya en buena parte de su teatro. El destino de Cledy, su protagonista, la “grotesca violencia que culminará con su muerte”, el “escándalo existencial” que ese destino supone, pueden interpretarse, así, como gran metáfora de “una sociedad que se derrumba con alegre inconsciencia” (Gregorich 1976: 14). Sobre el final de la reseña aparecen dos objeciones, derivadas en parte también de la comparación de esta novela con la del norteamericano. Una, menor, referente al “descuido de la escritura y la composición un tanto teatral” (ibíd.). La segunda, más significativa, espeja simétricamente la molestia de Schóo para su pieza anterior: si allí se le reprochaba a Gambaro cierta ingenuidad y vocación local, Gregorich reprocha, en cambio, que al preferir “el símbolo, la alusión, la indefinición temporal y espacial” (ibíd.) que supone la alegoría, la escritora oculta lo que Heller expresa mejor: la inscripción de su obra en su propio horizonte cultural. El final de la reseña, Gregorich ofrece una conclusión que reúne ética y estética, y que excede la situación de la novela misma para ofrecer cierto diagnóstico sobre la cultura argentina, sus imposibilidades y sus pudores:

Nosotros no hemos aprendido aún a llamar por su nombre a aquello que nos estremece y atormenta; nuestro realismo ha sido esquemático e improcedente. Por eso, la empresa de Griselda Gambaro, aun con las limitaciones de su falsa universalidad, aun con su técnica insatisfactoria, debe ser bienvenida: porque se atreve a conjurar ciertos fantasmas temibles y rutinarios. (ibíd.)

En abril del año siguiente, la novela de Gambaro fue prohibida por el poder ejecutivo nacional. Como se sabe, no se trató de un hecho aislado: el aparato censor ya venía actuando hacía varios años pero desde el ‘76 se ve potenciado tristemente por la persecución, secuestro y desaparición de escritores y editores; lo cual comenzaba a materializar ciertos fantasmas temibles que se volvían rutinarios, aun cuando no fueran del todo previsibles pocos meses atrás. El decreto 1101/1977 que dispuso prohibir la circulación, distribución y venta de la obra, secuestrar sus ejemplares y clausurar por un mes Ediciones de la Flor. La disposición expresaba que la novela ofrecía una posición “nihilista frente a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que éste compone” y que la editorial –no era la primera vez– compartía “el agravio al sistema

familiar, como medio para la transmisión de valores" y era "contumaz en la difusión ideológica destinada a agraviar las instituciones". Un pormenorizado informe de lectura del texto de Gambaro, organizado en base a citas textuales y alusiones clasificadas temáticamente según el "valor" que, según el lector-censor, atacarían, fundamenta esas conclusiones. El argumento se refrendaba incluso en la autoridad de un lector especializado: Kive Staiff, cuya contratapa elogiosa se cita. En el momento final de síntesis previa a la disposición punitiva, el texto de la censura arriba, finalmente, a la prueba definitiva: se trata de lo que denomina "alusión extemporánea". *Ganarse la muerte*, se observa, "realiza una alusión crítica al anterior gobierno durante el cual probablemente la obra fue escrita, pero que el lector desprevenido puede pasar por alto la inferencia a éste [sic]".<sup>4</sup> La dificultad con que se expresa esa interpretación es correlativa de lo que implica para el censor: esto es, el pasaje de lo "inmoral a lo subversivo", en el sentido específico que esa censura, sin metáfora, busca perseguir. De ahí que asome en ese análisis, un fragmento que, con relumbrón siniestro, parece responder a las reservas de Gregorich respecto del horizonte en el que la novela eficazmente se inscribe:

La obra en sí tiene un muy buen nivel literario y se encuentra correctamente balanceado lo metafórico de lo real; de lo que se deduce que la autora es una "escritora" -en el sentido técnico de la palabra.

Por sí pareciera que no emite juicio de valor, pero sí lo hace negativamente y por rebote cuando trata el tema "militares y principio de autoridad" y en la "Alusión extemporánea".<sup>5</sup>

La prohibición anuló la circulación de la novela a nivel nacional, pero en esos pocos meses que transcurrieron entre la edición y su censura, la obra ya estaba instalada internacionalmente. La expectativa por la novela fuera de la Argentina puede explicarse en parte, una vez más, por la presencia de Gambaro en festivales teatrales y encuentros sobre dramaturgia, sobre todo en América del Norte y Europa. Pero no únicamente: en una nota que busca dar cuenta de las novedades literarias publicadas por escritoras argentinas, la revista de estudios sobre mujeres y sexualidades de la Universidad estatal de Michigan *Letras Femeninas* cita una revista canadiense (*Hispania*, Ontario) en la que la novela de Gambaro aparece junto a novelas de Silvina Bullrich, Reina Roffé, Marta Lynch y Beatriz Guido. Apenas un paréntesis breve informa, en cada caso, la importancia de cada título desde una perspectiva de género. La novela de Gambaro, muy probablemente no leída por el reseñista de *Hispania* ni por quien redactó la nota en *Letras Femeninas*, recibe una etiqueta perturbadora, tanto por sí como desde la perspectiva de su censura: "sobre el incesto" (S/f 1978: 77-78).

Por esos meses, ya era posible que la novela hubiera sido leída en Ontario o en Michigan. *Ganarse la muerte* se publicó casi al mismo tiempo en Buenos Aires y en EEUU, a través de Lectorum Publications;<sup>6</sup> se conoció en el ámbito canadiense

4 Cuando, recién en 1996, Gambaro lee el fundamento de la prohibición y se refiere a él resalta la falta de perspectiva metafórica del censor y agrega que ella se inspiró en la figura de Isabel Perón (Castro, M. y S. Jurovietzky (1996) "Decir no. Entrevista a Griselda Gambaro". *Feminaria Literaria* VI, 11, 41-44.)

5 El Decreto 1101/1977, del 26 de abril de 1977, puede consultarse en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/normas/16015.pdf>

El informe del censor fue reproducido, bajo el título "El poder en la crítica: lectura de *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro", por la revista *Xul. Signo Viejo y Nuevo* (11, 1995; 3-6. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-11/>).

6 Lectorum Publications había sido fundada en 1960 como casa editora de textos para instituciones educativas de distintos niveles, bibliotecas y librerías de la ciudad de Nueva York. Publicaba y distribuía también textos en español. No hemos encontrado referencias a una publicación en inglés de la

(Gambaro grabó su voz leyendo un par de páginas para Ottawa University),<sup>7</sup> y en el viejo continente. Años después, Gambaro contaría que viajó a Francia con motivo de acordar la traducción de la novela al francés. Allí, se contactó con la traductora Laure Bataillon y con las responsables de Editions Des Femmes.<sup>8</sup> El sólo nombre de la editorial feminista más importante de Francia en esos años, Des Femmes, ya coloca a la novela en un lugar completamente distinto. Una lectura del catálogo de la editorial permite repasar los nombres de escritoras caras al feminismo, que en Argentina se leerían años más adelante: Héléne Cixous, Sylvia Plath, Annais Nin, Virginia Woolf. Efectivamente, Antoinette Fouque eligió la novela porque la leyó en clave feminista y así se la leyó también, por ejemplo, en *La Quinzaine Littéraire*<sup>9</sup> y en *La Estafeta Literaria*. “Es una parábola onírica, sarcástica y cruel de la dependencia humana, de la esclavitud y la humillación a propósito de la condición femenina” decía Eduardo Mendicutti, escritor español en cuya obra ha sido central la cuestión homosexual. Y agregaba que la novela mostraba “el infortunio y el sufrimiento de todo aquel que por su origen y posición en el mundo debe ser objeto de una historia que no entiende y que no le permiten protagonizar” (ambas citas en Mendicutti 1977: 2712). Este argumento retoma la cuestión del poder y el padecimiento que también había sido leído en las reseñas criollas; pero la cuestión del origen y posición en el mundo, sugieren una mirada interseccional atenta a lo genérico-sexual que desde las teorías y los movimientos feministas y disidentes europeos de esos años, torna legible y coloca a la novela en una trama de discusiones imprevista, muy diferente, en la que resuenan, entre otras, las ideas de Silvia Federici, Simone de Beauvoir, Kate Millet. Si bien algunas de estas ideas llegaron a círculos pequeños del Frente de Liberación Homosexual (FLH) y del feminismo argentino, a inicios de los años 70, una lectura de género en una reseña, con los sobreentendidos y presupuestos sutiles que supone, era prácticamente impensable en esos años. Probablemente Gambaro no haya tenido conocimiento de los círculos feministas porteños, aunque quizás sí haya percibido las opresiones sexo genéricas que le permitieron complejizar los mecanismos de opresión/humillación que se leen en la novela. Andando el tiempo, Gambaro inscribirá en sus obras la reflexión sobre la condición femenina cada vez de manera más explícita y deliberada:

Las feministas francesas la entendieron como una novela que protestaba contra el sometimiento de la mujer. (...) Conversar con ellas me hizo pensar más en esa situación particular de la mujer. Antes, lo hacía instintivamente; mi oposición al sometimiento de la mujer era más visceral que otra cosa. Después, adquirí mayor conciencia y sentí la necesidad de incorporar esta problemática en mis obras. (Roffé 1999: 115)

---

novela de Gambaro, por lo que su circulación en este ámbito pudo haber sido acotada por la lengua, la región y por el carácter de la editorial.

7 La grabación de Gambaro fue parte de un “Homenaje a Clarice Lispector” que tuvo lugar en 1977. Está alojada en el Archive of Hispanic Literature on Tape, accessible desde: <https://www.loc.gov/item/93842569/>

8 *Gagner sa Mort*, Des Femmes, París, 1976. Para entonces, Bataillon ya había traducido al francés obras de escritores latinoamericanos centrales: entre otros, Julio Cortázar, Manuel Puig, Felisberto Hernández. Este nuevo circuito apunta, así, tanto una lectura desviada respecto de la que la novela había recibido en el contexto argentino, como una centralidad consagratoria en la elección de la traductora.

9 La reseña, firmada por Karine Berriot, se publicó en noviembre de 1976.

## Entretiem po

En 1977, poco después de enterarse de que la novela había sido prohibida, Gambaro y su marido, el escultor Juan Carlos Distéfano, se instalaron en Barcelona. Vivirían allí hasta 1981. Si bien la escritora ha sido cautelosa en el uso del término “exilio”, la reconsideración de la censura de su libro en los inicios de los años más cruentos de la dictadura, la fue llevando a apropiarse del término; sobre todo, una vez que la discusión entre “los que se fueron” y “los que se quedaron” aplacó su intensidad. En las entrevistas más cercanas a su regreso, con frecuencia se refiere a esos tres años como una experiencia feliz (S/f 1981: 8), despojada de excepcionalidad no por adocenada sino por rutinaria, “una especie de descanso” (Mileo 1980: 50) durante el que viajó, dio charlas y escribió en prosa.<sup>10</sup> En esas entrevistas, repitió más de una vez que no había escrito teatro porque experimentaba la lejanía física de su país como la ausencia de un público propio. En Barcelona, en cambio, terminó otra novela, *Dios no nos quiere contentos*, editada por Lumen, en 1979, que Gallimard publicaría en versión al francés, en 1983, y sería traducida al polaco un año más tarde.<sup>11</sup>



Esos cuatro años fuera de Argentina marcan, así, un viraje en la escritura de Gambaro al tiempo que acentúan la ampliación de un circuito de recepción internacional que encontraba ahora en las traducciones de su prosa narrativa y en la hospitalidad de las intervenciones en el ámbito académico, una nueva caja de resonancia. Estos ámbitos suscitarían, a su vez, otras lecturas. En los años 90, Marcela Castro y Silvia Jurovitzky le hacen una larga entrevista a raíz de los veinte años del aniversario del golpe de estado. Tanto la distancia temporal como el motivo de ese número de *Feminaria* llevaron a que la última dictadura un tema muy presente en la entrevista y propiciaron la ocasión para revisar ciertos tópicos precisos e instalados tanto en el presente de la discusión cultural como en la historia literaria reciente. Por eso, la conversación giró también alrededor de la censura, la desaparición y el exilio, dando oportunidad para que Gambaro reflexionara y elaborara más extensamente su experiencia. Recordemos que son los años en que se están discutiendo la derogación de las leyes de “Punto final” y

10 “En cuanto a mi vida allá [vg., en Barcelona] creo que era la vida de un escritor común en cualquier lado. Trabajo y los contactos y distracciones habituales” (Mileo 1980: 50).

11 Gambaro, G. (1979) *Dios no nos quiere contentos*, Barcelona: Lumen; *Dieu ne nous veut pas contents*, París, Gallimard, 1983, versión de Françoise Rosset; *Bóg nie lubi szczęśliwych*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984, versión de Zofia Chadzynska.

“Obediencia debida”, que obligaron no sólo a reflexionar sino también a revisar los documentos, testimonios de esos años: es en este contexto, en esta nueva construcción de memoria, que hay que ubicar la “reaparición” del fundamento de la censura de la novela. Gambaro se detiene en varios detalles del episodio en los que antes no había reparado en sus entrevistas: relata allí que se enteró de la prohibición porque un amigo le avisó que esa información había salido en el diario *Clarín*, pero que ninguna autoridad se comunicó personalmente con ella; y que recién tuvo acceso al texto del decreto cuando la revista *Xul* lo reprodujo, en 1995.<sup>12</sup> En esta entrevista sí se refiere a su etapa en Barcelona como un modo de exilio, ligada al hecho de que se le habían ido cercenando los espacios de publicación y de circulación de las obras. Evoca, además, cierta sensibilidad: todo el entorno dejaba deslizar una amenaza latente. Por lo demás, Gambaro, cauta y precisa, sin pretensiones de un protagonismo coyuntural, distingue su propia situación de la de escritorxs amenazadxs, secuestradxs o desaparecidxs.

Entre la amenaza concreta y ya experimentada con *Ganarse la muerte* y el afectuoso reencuentro con el público local y los códigos comunes para aludir al presente con el estreno de *Decir sí* en Teatro Abierto (1981), los años fuera de la Argentina y los primeros tramos de su regreso resultan tiempos en que estrenar o publicar son formas de sondear lo decible y modelan también las decisiones formales de escritura de Gambaro:

Entre diciembre de 1980 y enero de 1981 escribí una farsa que se llama *Real envido*. Yo no sabía muy bien qué era lo que se podía decir en ese momento en la Argentina, estaba ‘tanteando’ ese país al que recontraba después de tres años [...] (Giella 1985: 40)

Este tanteo sobre lo decible/ indecible se lee en sus colaboraciones que, con cierta regularidad, publica en la prensa masiva, sobre todo notas de opinión sobre la cultura y la coyuntura política. Es decir: de manera mucho más notable que en un período previo, Gambaro fue convirtiéndose en una interlocutora autorizada para intervenir sobre cuestiones culturales en sentido amplio, más allá de la reflexión sobre su propia producción o sobre cuestiones inmediatamente relacionadas con su trabajo. Parte de esta extensión de campo tenía que ver con el contexto de su llegada; parte, con un efectivo ejercicio de ese tipo de intervenciones sobre temáticas diversas –la literatura argentina, la dramaturgia latinoamericana, los dilemas culturales de la región, la existencia o no de una especificidad en la escritura femenina– que había acumulado en los años pasados fuera del país, vinculadas con su pasaje por ámbitos académicos (particularmente, en el universitario norteamericano y canadiense; Mileo 1980: 50) y en eventos culturales en sentido estricto: su frecuente participación en festivales de teatro, su creciente presencia en encuentros internacionales de escritores, las ocasiones que ofrecía la puesta de alguna de sus obras en distintos lugares del mundo. En Argentina, esas páginas en la prensa diaria o en revistas que, sin dejar de estar orientadas a las actividades culturales, eran leídas por un público interesado más amplio y cercano a lo que podría caracterizarse como masivo, iban llevando a que la figura pública de Gambaro resultara cada vez más valorada, más interesante, activa y disponible para opinar tanto sobre su arte y como sobre asuntos que la interpelaban en tanto escritora latinoamericana.<sup>13</sup> En 1981, por ejemplo, publicó varias colaboraciones

<sup>12</sup> S/A “El poder de la crítica: Lectura de “Ganarse la muerte”, de Griselda Gambaro, *Xul. Signo viejo y nuevo. Revista de literatura*, nro. 11, septiembre de 1995, pp. 3-6.

<sup>13</sup> Por ejemplo en: Gambaro, G. (verano, 1980) “¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?” y, ya más tardíamente, “Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura” (1985).



mensuales en el suplemento cultural del diario *Clarín*. Una de ellas, a propósito de la apertura de la Feria del Libro, se cierra con una declaración política vestida con el rigor de un silogismo: "La Feria del Libro es un acontecimiento cultural. La censura no es un acontecimiento cultural. Dura manera de coexistir."<sup>14</sup> Esta cita no es más que un ejemplo contundente para afirmar que los tópicos que hacían a la revisión de la última dictadura, tamizaron toda esta etapa de su prosa periodística desde el final de la dictadura hasta ya pasados los años '90.

Estos indicios relativos a los Derechos humanos se mezclan y fusionan con otros temas que surgen como la cuestión del lugar social y político de las mujeres: se plantea la necesidad de reformas legales (la ley de divorcio vincular se sanciona en 1987), se cuestionan los lugares estancos de la división de roles sexuales, cobran visibilidad algunas organizaciones de mujeres y/o feministas, en muchos casos como consecuencia de otro fenómeno de los 80: muchas mujeres que provienen de la militancia política, a su vuelta del exilio, traen consigo banderas del feminismo. Gambaro, ya advertida por las francesas de *Des Femmes* en los 70, y al día de estos debates y hechos, tenía el lápiz feminista lo suficientemente afilado como para responderle a Gabriel García Márquez. El escritor colombiano publicó en *Clarín* un artículo en el que elogiaba a las mujeres, en tanto esposas cuya vida se agotaba en la domesticidad. El título era "Cuidado, las esposas felices se suicidan a las seis"<sup>15</sup> y Gambaro, indignada ante lo que leía como una reducción del ser femenino, le respondía "Sobre esas mujeres, felices o no, que no se suicidan a las seis."<sup>16</sup> Efectivamente, cuestionar la hegemonía de la mujer doméstica, mostrar la enajenación de la esposa y la madre, visibilizar lo doméstico como un trabajo impago fueron los debates de ese momento. En otra ocasión, Gambaro es invitada a participar de una conversación sobre feminismo coordinada por María Seoane y Nora Lia Jabif para *El Periodista* en la que también estuvieron Sara Facio y las italianas Dacia Maraini y Piera Degli Esposti. La charla giró en torno a la demanda de salario de la mujer ama de casa, el divorcio y la patria potestad compartida (1985, 43-45). Al calor de estos temas que buscaban hacer evidentes las desigualdades de género, se realizaron diferentes eventos (charlas, entrevistas, jornadas, congresos) en los que se focalizó en la cuestión específica de la mujer que se dedica a la escritura (ficcional, periodística, ensayística), la discusión acerca de si había o no una literatura o escritura femenina fue uno de los temas principales junto con una inminente producción crítica feminista. Gambaro seguramente estuvo presente en algunos, o quizá, al menos, habrá sabido de ellos. Lo cierto es que empieza a tener un lugar en ese espacio: por esos años, por ejemplo, la revista *Humor* destaca que, junto con Angélica Gorodischer, es una de las dos escritoras argentinas invitadas a al Congreso de Escritoras Americanas en Estados Unidos (Lagunas 1984: 83). En sus intervenciones en la prensa, Gambaro anuda las heridas todavía abiertas de la última dictadura con sus opiniones sobre temas coyunturales entre los que se leen referencia a escritoras y arriesga alguna distinción entre escritura femenina y masculina. Son cuestiones pequeñas, de abordaje a veces intuitivo, pero que funcionan como repercusiones de discusiones que se estaban dando en esos años, en círculos literarios y académicos más comprometidos con la reflexión crítico-feminista.

14 "Una ocasión para reflexionar" en *Clarín. Cultura y Nación*, 02 de abril de 1981; reproducido en Gambaro, G. (2011): 22.

15 García Márquez, G. "Cuidado, las esposas felices se suicidan a las seis", *Clarín*, 24-2-1982, referido en Gambaro (2011: 27).

16 Gambaro, G. "Sobre esas mujeres, felices o no, que no se suicidan a las seis", *Clarín*, Opinión, marzo de 1982, reproducido en Gambaro (2011: 27-36).

## Lo impenetrable: la parodia, la risa, el disfrute

De Barcelona Gambaro había traído algo más: una novela inédita. Al mismo tiempo que intervenía en la prensa, que estrenaba sus obras y era entrevistada por diferentes medios nacionales e internacionales, esa novela llegaba al circuito editorial argentino a través de un sello “chico”: Torres Agüero Editor. El gesto es aún más llamativo si se tiene en cuenta que, en paralelo, Gambaro sostuvo el acuerdo editorial con De la Flor para publicar su dramaturgia: ese mismo año la editorial que se había arriesgado con *Ganarse la muerte* ponía en circulación un tomo que reúne sus piezas más recientes, *Real envido. La malasangre. Del sol naciente*. Esos textos, reforzados por las puestas en escena recientes de cada una de esas obras, habilitaban una lectura coyuntural, ligada inequívocamente al pasado reciente, en el amplio diálogo sobre el poder que Gambaro venía trazando en su dramaturgia. Esta vez las claves eran la farsa, la tiranía y la tortura en una genealogía específicamente argentina, la guerra.

La nueva novela de Gambaro, en cambio, traía a su literatura y a su trayectoria profesional algunos elementos singulares, inesperados: frente a tantos éxitos, era una novela perdedora, que no había siquiera figurado entre las menciones honoríficas del Premio internacional “La sonrisa vertical”, organizado por editorial Tusquets, cuya primera edición se había celebrado en 1979. Además, ante tanta seriedad sobre la coyuntura política y cultural, su título, *Lo impenetrable*, anunciaba una vocación entre procaz y disparatada. María Cristina Brusca, ilustradora de Torres Agüero y responsable, entre muchas otras imágenes, de los maravillosos fileteos barrocos de la colección de letras de tango de Torres Agüero, fue quizá la primera lectora que plasmó su recepción de esos elementos inéditos y complejos, en una tapa que capta bien el cruce entre erotismo, humor y despliegue teórico *à la page* de la novela que, en España, no había logrado siquiera llegar a lxs lectorxs.



Basta asomarse al índice del libro, cuya lectura de corrido organiza un breve pero eficaz y divertido tratadito de preceptiva sobre el género erótico con distancia crítica, en una sintonía muy afín, por ejemplo, a la prosa de Susan Sontag en sus “Notas sobre lo ‘camp’” (1964), para advertir que por primera vez, Gambaro exhibe allí una sensibilidad hacia el auge de los debates en torno a la intertextualidad y la parodia que permeaban entonces el campo académico francés y norteamericano y llegarán, con esa mediación y alguna demora, al argentino. Todo esto sin desentenderse de

la transgresión, del interés por explorar un deseo femenino dinámico entre el deseo hetero/homosexual, ni del sostén de la intriga y el cuidado de la escritura literaria.<sup>17</sup>

La novela tuvo escasísimas repercusiones, ya académicas, ya entre ese otro público ampliado, especialmente ávido de esos consumos culturales que hasta hacía poco tiempo habían sido censurados. Más aún, de aquellos que venían refrendados por firmas con una trayectoria propia en la transgresión, como lo era Gambaro, tanto por su recorrido en la vanguardia como por la lectura infaliblemente política que suscitó su obra desde su regreso bajo la órbita de Teatro Abierto.<sup>18</sup> En sede local, una de las personas responsables de la ubicación de la novela en una serie literaria “erótico femenina” ha sido Reina Roffé quien se ocupó de ella en dos ocasiones.<sup>19</sup> En primer lugar, en un ensayo publicado en 1987, en la revista *Crisis*: “Sexualidad, erotismo y pornografía en la literatura femenina”. En él, Roffé reflexiona sobre los sentidos de cada una de estas palabras, atiza las visiones patriarcales con las ideas de Luce Irigaray (sin duda, de las primeras recepciones de la filósofa francesa en Argentina; junto con las alusiones de María Moreno en la revista *alfonsina* unos pocos años antes) y, muy a tono con la época, afirma y se propone describir lo específico de lo femenino (la literatura, el erotismo, la escritura, el deseo, etcétera). El ensayo se imprimió acompañado por dos intervenciones: una de Cecilia Absatz, por *Té con canela* (1982), y otra de Gambaro, sobre el erotismo, la represión y lo femenino. En segundo lugar, cuando Roffé entrevistó a Gambaro más de una década después, en 1999, poco antes de la reedición de *Lo impenetrable*. El texto se publicó en *Cuadernos hispanoamericanos*. Esta vez, Roffé lee *Lo impenetrable* como una novela que reflexiona sobre el erotismo, la sexualidad, el punto de vista femenino y el humor. Y Gambaro le responde con solvencia (conoce pero toma distancia de las ideas de Bataille, prefiere más bien las de Bocaccio, que traen la risa, el desparpajo, el humor), lo cual prueba la hipótesis de Roffé no sólo es acertada sino que explica el fracaso en el concurso: se trata de una novela que parodia a la vez que intelectualiza lo erótico / pornográfico y que, por eso, mal puede representar un epítome disciplinado del género.

En los años noventa, desde *Feminaria*, Gambaro había sido presentada como “una reconocida autora argentina”, censurada en 1976, cuyos temas eran “el poder, la opresión, la crueldad”, dueña, además de un estilo humorístico singular. No hay dudas de que el humor y la reflexión serán los dos despliegues mayores de su prosa, que, a su vez, deja el espacio preparado para las futuras lecturas de su narrativa que profundizan los desvíos humorísticos, fantásticos y sexo-disidentes.

17 La ilustración de tapa de la traducción de la novela al inglés en 1991, estrechamente ligada al campo académico norteamericano y a la expansión de los debates feministas en esa sede rinde homenaje en los créditos a la tapa de Brusca que, borrando literalmente al varón de la escena, enfatiza el vínculo entre erotismo femenino y literatura. V. *The Impenetrable Madame X*, Detroit: Wayne University Press, versión de Evelyn Picón-Garfield, ilustración de tapa de Selma Tenenbaum (“Dust jacket art: based on the design of María Cristina Brusca for the original Argentinian edition”).

18 En un trabajo reciente, Natalia Milanesio pone a *Lo impenetrable* en serie con lo que denomina “una poderosa narrativa erótica de mujeres escritoras” en el marco del regreso de la democracia (2021: 47). Resulta difícil, sin embargo, acordar sin matices con ese alineamiento. En primer lugar, por el fortísimo componente paródico estrictu sensu de la novela de Gambaro, en una modalidad de la parodia que sostiene, además de su estrecha referencia literaria (a la narrativa de Sade, a la teoría feminista y a la teoría a secas, con un particular énfasis hacia Sontag incluso sin nombrarla) una sutil intención satírica respecto del “destape” en que se encuadraría.

19 Roffé no sólo lee sobre el erotismo sino que estas reflexiones vienen a propósito de su propia novela, *Monte de Venus* publicada y censurada también en 1976. Así se podría pensar en una serie en la que el erotismo “desde el punto de vista de una mujer” explora el deseo hetero y homosexual de maneras muy distintas. Nos referimos, por ejemplo, a *Té con canela* (Cecilia Absatz, 1982), *En breve cárcel* (Sylvia Molloy, 1981), *Canon de alcoba* (Tununa Mercado, 1990).

## Bibliografía

- » Berriot, K. (1976, 16-30 de noviembre). Gagner sa Mort. *La Quinzaine Littéraire*, núm. 244. Reproducido en: <<https://www.desfemmes.fr/litterature/gagner-sa-mort/>>.
- » Castro, M. y Jurovietzky, S. (1996) Decir no. Entrevista a Griselda Gambaro. *Feminaria Literaria*, vol. VI, núm. 11, pp. 41-44.
- » Gambaro, G. (27 de marzo 1976). Disyuntivas de un autor teatral que se convierte en novelista. *La Opinión*, núm. 23.
- » Gambaro, G. (verano, 1980). ¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina? *Latin American Theatre Review*, vol. 13, núm. 3, pp. 17-21.
- » Gambaro, G. (1985, julio/diciembre). Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura. *Revista Iberoamericana LI*, núm. 132/133, pp. 471-473.
- » Gambaro, G. (2011). *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura*. Norma.
- » García, F. (2021). *El Di Tella. Historia íntima de un fenómeno cultural*. Paidós.
- » Giella, M. Á. (1985, abril). Griselda Gambaro [entrevista]. *Hispanérica*, vol. XIV, núm. 40, pp. 35-42.
- » Gregorich, L. (1976, 29 de julio). Joseph Heller y los Estados Unidos de hoy / Griselda Gambaro ante lo absurdo. *La Opinión*, p. 14.
- » Lagunas, A. (1984). “Humor interior. Rosario. Del parnaso a un transexual, el picante verano rosarino”, *Humor*, núm. 124, p. 83.
- » Mendicutti, E. (1977). “Griselda Gambaro. Ganarse la muerte” [reseña]. *Estafeta Literaria - La Estafeta Literaria*, núm. 605, pp. 2712-2713.
- » Milanesio, N. (2021). *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura, Siglo XXI*.
- » Mileo, D. (1980, noviembre). Griselda Gambaro. El arte teatral es agresivo por naturaleza [entrevista]. *Pájaro de Fuego*, vol. IV, núm. 31, pp. 50-51.
- » S/f. (1978). Noticias. *Letras Femeninas*, vol. 4, núm. 2, otoño, pp. 78-84.
- » S/f. (1981, noviembre). Ocho preguntas a Griselda Gambaro. *Brecha*, núm. I, pp. 8-9.
- » Roffé, R. (1999, junio). Entrevista a Griselda Gambaro. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 588, pp. 111-124.
- » Roffé, R. (1987, noviembre). “Sexualidad, erotismo y pornografía en la literatura femenina”. *Crisis*, núm. 55, pp. 50-52.
- » Roffé, R. (1987, noviembre). Griselda Gambaro: “el erotismo al modo de bocaccio” [entrevista]. *Crisis*, núm. 55, p. 53.
- » S/f, (1989, octubre). La esfinge. Entrevista a Griselda Gambaro. *Babel*, vol. II, núm. 12, pp. 34-35.
- » Schóo, E. (1976, 4 de mayo). A propósito de *Suede lo que pasa*. Una taza de té con Griselda Gambaro. *La Opinión*, p. 20.
- » Sontag, S. (1964). Notes on Camp. *Partisan Review*, vol. 31, núm. 4, pp. 515-530.

- » Seoane, M. y N. L. Jabif (1985, 26 de abril a 2 de mayo). Feminismo y democracia. Mujeres con el pelo corto y las ideas largas [entrevista a Griselda Gambaro, Sara Facio, Decia Maraini y Piera Degli Esposti]. *El Periodista*, vol. I, núm. 33, pp. 43-45.

**Obras en prosa de Griselda Gambaro entre 1963 y 1984 citadas:**

- » (1963). *Madrigal en ciudad*. Goyanarte.
- » (1965). *El desatino*. Emecé.
- » (1967). *Una felicidad con menos pena*. Sudamericana.
- » (1972). *Nada que ver con otra historia*. Noé.
- » (1976). *Ganarse la muerte*. Ediciones de la Flor. (Gagner sa mort, Editions des Femmes, París, 1976.
- » y J. Marchesi (ilustrador) (1976). *La cola mágica* (cuento para niños). Ediciones de la Flor.
- » (1977). *Conversaciones con los chicos. Sobre la sociedad, los padres, los afectos, la cultura*. Timerman Editores.
- » (1979). *Dios no nos quiere contentos*. Lumen (Colección Palabra Menor).
- » (1984). *Lo impenetrable*. Torres Agüero Editor.

