

Encarnaciones de lo siniestro político. Empequeñecimiento del espacio y el sujeto en *Las paredes* (1963) de Griselda Gambaro

Eleonora García Sánchez
Universidad de Buenos Aires
promenades.ela@gmail.com

Resumen: La metafóricidad de los primeros años de la producción de Griselda Gambaro es señalada como la característica fundamental de su textualidad por lo que la puesta en marcha del universo absurdista en su versión de amenaza requiere de un lector activo y dispuesto a trabajar en una tarea hermenéutica a partir de las indeterminaciones del texto. El universo cotidiano y a la vez siniestro constituyen el núcleo duro sobre el que se estructura la temática dominante alrededor de los juegos de poder y la organización de la díada víctima-victimario.

El presente trabajo tiene por objeto de análisis *Las Paredes* (1963), primer texto teatral de Gambaro, a partir de la figura de lo siniestro como mecanismo anticipatorio del régimen totalitario en la Argentina desde 1962 hasta el advenimiento definitivo de la democracia, y cuyo funcionamiento textual aparece organizado sobre el empequeñecimiento progresivo del espacio real representado, así como sobre la opacidad referencial del lenguaje de los personajes, procedimientos ambos, que contribuyen al ejercicio de un poder soberano que despoja a los sujetos de su identidad mientras se reserva el derecho de vida y de muerte.

Palabras clave: Teatro – Política – Poder – Espacio – Gambaro

Resumo: A metafóricidade dos primeiros anos de produção de Griselda Gambaro é indicada como característica fundamental de sua textualidade, de modo que a implementação do universo absurdo em sua versão de ameaça requer um leitor ativo e disposto a trabalhar em uma tarefa hermenéutica para as indeterminações do texto. O universo cotidiano e ao mesmo tempo sinistro constitui o núcleo duro sobre o qual está estruturado o tema dominante em torno dos jogos de poder e a organização da díade vítima-vitimista.

O objetivo deste artigo é analisar *Las Paredes* (1963), o primeiro texto teatral de Gambaro, baseado na figura do sinistro como mecanismo antecipatório do regime totalitário na Argentina desde 1962 até o advento definitivo da democracia e cuja operação O textual aparece organizado no nanismo progressivo do espaço real representado, bem como na opacidade referencial da linguagem dos personagens, ambos procedimentos que contribuem para o exercício de um poder soberano que despoja os sujeitos de sua identidade e reserva o direito à vida e morte.

Palavras-chave: Teatro - Política - Poder - Espaço - Gambaro

Abstract: The metaphoricity of the first years of the production of Griselda Gambaro is indicated as the fundamental characteristic of its textuality, so the implementation of the absurdist universe in its version of threat requires an active reader who is willing to work on a hermeneutical task that originates in the indeterminacies of the text. The everyday and at the same time sinister universe constitutes the hard core on which are structured the dominant theme around the power games and the organization of the victim-perpetrator dyad.

The purpose of this paper is to analyze *Las Paredes* (1963), Gambaro's first theatrical text, based on the figure of the sinister as an anticipatory mechanism of the totalitarian regime in Argentina from 1962 until the definitive advent of democracy, and whose textual functioning appears organized on the progressive diminishment of the real space represented, as well as on the referential opacity of the characters' language, both procedures which contribute to the exercise of a sovereign power that strips the subjects of their identity while reserving the right to life and death.

Key-words: Theater - Politics - Power - Space – Gambaro

Introducción

La década del sesenta en la Argentina entraña un período de profundos cambios y discontinuidades en los planos social y político que encontrarían correlato de renovación en el campo cultural. Durante los gobiernos democráticos de Arturo Frondizi (1958-1962) y Arturo Illia (1963-1966) se produjo una expansión de la clase media y el incremento del consumo; aparecieron las acciones de una contracultura juvenil, inserta en nuevas carreras universitarias y actividades de producción artística y una efervescente participación y compromiso político por parte de algunos sectores de la sociedad (Pellettieri, 1990: 93).

Ambos gobiernos, sumidos en los condicionamientos y presiones políticas de las Fuerzas Armadas, terminaron abruptamente por dos golpes de estado. Los fusilamientos contra doce obreros peronistas en José León Suárez (1956), el derrocamiento de Perón y la asunción al poder los gobiernos militares conocidos como La Revolución Libertadora (1955-1958), el inicio del Onganiato (1966-1970) o la Noche de los Bastones Largos (1966), son algunos de los sucesos nefastos que fueron tiñendo el clima social y escribiendo este período de la historia argentina.

En 1958, durante el gobierno de Frondizi, se había iniciado el funcionamiento del Instituto Di Tella dedicado a la investigación científica y cultural. En medio del contexto socio-político descrito y en el marco de este Instituto es que se produce una importante modernización del campo específicamente teatral. La Neo-vanguardia, así como el Realismo reflexivo fueron las dos tendencias estéticas que se concretaron entre 1960 y 1976, inaugurando en términos de Pellettieri (1997) la segunda modernización dentro del subsistema teatral moderno. Este momento inaugural dio lugar a dos subfases dentro del subsistema: la primera de ellas que se extiende entre 1960 y 1967, conocida como *De ruptura y polémica*, y la segunda, desde 1967 hasta 1976, nombrada *Intercambio de procedimientos*, considerando los cruces realizados entre el Realismo reflexivo y la Neo-vanguardia. Será dentro de la subfase *De ruptura y polémica* (Ibid.: 20) en la que se aloje la primera década de producción dramaturgica de Griselda Gambaro.

El presente trabajo tiene por objeto de análisis *Las Paredes* (1963), primer texto teatral de Gambaro, a partir de la figura de lo siniestro como anticipación de lo que serían las experiencias sufridas en el campo de lo simbólico a partir de la intermitencia de gobiernos democráticos con otros nacidos de golpes militares durante los años comprendidos en la década del 60 en la Argentina. El funcionamiento textual aparece organizado sobre el empequeñecimiento progresivo del espacio real representado, así como sobre la opacidad referencial del lenguaje de los personajes, procedimientos ambos, que contribuyen al ejercicio de un poder soberano que despoja a los sujetos de su identidad mientras se reserva el derecho de vida y de muerte. Durante la década las intromisiones del campo de poder sobre el campo intelectual fueron dando cuerpo a una crisis estética y política (Ibid.: 91) de la que sin embargo la gente de teatro se sirvió para po-

ner a funcionar una crítica social.

Entre lo público y lo privado: el espacio de la imposibilidad

La producción dramática de Griselda Gambaro, extensamente analizada desde distintas perspectivas teóricas, puede leerse en sentido estricto como un *teatro de crisis* (Taylor, 1989: 12). Los trabajos pertenecientes a la década del 60 inscriben un universo de descomposición y ruina de la estructura social que, aunque factible de ser universalizado, encuentra en la historia política argentina un referente insoslayable. La violencia simbólica aparece como el nuevo marco de referencia que organiza la apropiación de la existencia sobre el binomio víctima-victimario. Desde la teoría teatral, Osvaldo Pellettieri (1997: 161) ha reservado la categoría de *absurdo de amenaza*¹ para los textos paradigmáticos de Gambaro durante este período: *Las paredes* (1963), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1968).

Más precisamente las preocupaciones acerca del abuso de poder son las que han permitido a Gambaro, en esta primera producción dramática, acercarse a ejes temáticos derivados, como son el miedo y la ausencia de libertad como consecuencia de la victimización de los protagonistas (Tarantuviez, 2007: 113). Recién en las décadas del 80 y 90 respectivamente, el tema de la memoria asociada a la necesidad de recordar como resistencia al abuso funcionará como principio organizador de muchas de sus obras como así lo demuestran *Atando cabos* (1991) y *La casa sin sosiego* (1991). Pero tal como señalamos, en este momento inicial de la dramaturgia de Gambaro, los vínculos disímiles, suscitados por el abuso en el ejercicio de poder, estructura la acción de sus personajes.

Joven: Bueno, si debo hablarle sinceramente, no puedo negar que me inquieta esta situación, no me explico...

Ujier (lo interrumpe): ¿Qué situación? Se equivoca. Ningún encadenamiento de hechos se ha producido para crear nada. Usted otorga a los hechos una deliberación culpable. No, no, los hechos son inocentes. Simplemente usted se ha llegado hasta nosotros, con un gesto amable que le agradecemos, para conversar un poco.

Joven: Me han traído.

Ujier: ¿Quiénes? No dirá usted que el alto y el bajo "lo han traído".

[...]

Joven: Dije únicamente que ellos me condujeron hasta aquí. (Intenta sonreír). Sólo no hubiera venido.

Ujier: ¡Ah! ¡Observe usted esto! Puede afirmarse que le hicieron un favor. Sólo se hubiera perdido.

Joven: No lo entiendo. ¡Me obligaron!

Ujier: ¿A santo de qué iban a obligarlo? [...] ¿Le han puesto cadenas, lo han traído a rastras por los cabellos? No. Lo invitaron. Con cortesía, lo sé. Los conozco. Usted accedió...

(Gambaro, 1990: 11 – Acto I, Escena 1)

1 Según su semántica y sus procedimientos la poética del absurdo se divide en: *Absurdo sistemático* o *normativo*, *Absurdo de amenaza* y *Absurdo satírico* (Pellettieri 1997). Para el autor en la variante de Amenaza aparecen vacíos los ejes del Destinator y el Destinatario en el esquema actancial, la causalidad es implícita y el procedimiento dominante es la retardación de la acción y del diálogo de modo tal que el conflicto aparece casi estático. Se producen además transformaciones en la escena para las que se proponen como ejemplo los cambios del espacio en el pasaje de una escena a otra en *Las paredes*.

Sin embargo, el problema de la incapacidad de comunicación que sufren sus personajes, principalmente si están colocados en el lugar de las víctimas es lo que prima en la textualidad de los años 60. La falta de un terreno común compartido como el que provee el lenguaje, hace que las relaciones entre víctimas y victimarios se tensen en la imposibilidad de comunicación. Por su parte y tal como señala Susana Tarantuviez en su estudio sobre la obra de Gambaro, el planteo del abuso de poder trae aparejada la “cuestión del otro” que se sustenta en la intolerancia, la discriminación y la marginación (2007: 115) del sujeto que entonces se configura como víctima. Si en *Las paredes* (1963) el abuso de poder termina con la vida del joven tras una sucesión de maltratos y despojos, en *El desatino* (1965) el personaje de Alfonso será de igual modo víctima de su madre y su amigo. Disminuido físicamente por un objeto que no puede sacar de su pie y lo imposibilita de acción autónoma, tampoco recibe la ayuda que necesita por parte de éstos, de modo tal que también va a encontrar la muerte como consecuencia de la propia dejadez así como la del entorno.

Si bien la amenaza constante sobre el Joven en *Las paredes* hace que éste se vea subsumido al control que ejercen sobre él, Ujier y Funcionario desde el primer momento, no por ello deja de ser relevante la pasividad del Joven. El parlamento del Ujier así lo demuestra al hacer responsable al muchacho de haber subido al auto por sus propios medios, sin haberse siquiera negado o resistido. Vale decir que, por un lado, el abuso de poder, atraviesa tanto esferas públicas como privadas, en tanto las conductas particulares de los sujetos se imbrican en un tejido social, y por otro, tal como refiere la propia Gambaro (Tarantuviez, 2007) la pasividad ante tales abusos es condenable en uno u otro ámbito. De aquí que el teatro de Gambaro busque interpelar a los lectores/espectadores para que sean “respondedores” (Ibid., 116) y capaces de reaccionar ante situaciones abusivas en lugar de permanecer cómplices o indulgentes con aquellos que les infringen dolor como sus personajes.

De este modo, el *Absurdo de amenaza* señalado anteriormente por Pellettieri (1997: 168) para referir a la textualidad de Gambaro durante los años 60, asume sobre sí la característica de romper con la estética realista a través del lenguaje que ya no se proponía como *pura comunicación*². A esta propuesta teórica, Diana Taylor (1989) añade la ironía que se juega en la persecución en tanto las víctimas no logran reconocer la amenaza como tal. Las explicaciones que los personajes víctimas se ofrecen a sí mismos y la pasividad en la que permanecen están lejos de hacerles reconocer la agresión o las causas de la misma. Por el contrario, estos devienen cada vez más vulnerables frente a una situación que tiene como consecuencia última la muerte. El personaje del Joven en la obra que analizamos se convence de su responsabilidad al punto de sentirse culpable:

Joven: Discúlpeme, pero ¿qué puedo ofrecerle? ;No tengo nada! ¿No entiende?
Ujier: ;Me voy!

2 “El absurdo gambariano, a nuestro juicio la textualidad más importante del absurdo neovanguardista argentino (1960-1976), tuvo su antecedente en los textos del absurdo europeo que circulaban y fueron recepcionados en los 50 y los 60. Especialmente en la recepción reproductiva y productiva del drama de Beckett y Pinter” (Pellettieri, 1997: 167-168).

Joven: (lo sujeta humildemente): Por favor...No quise ofenderlo. Pierdo la cabeza.
¿Qué es lo que usted sabe? Comprenda mi inquietud.

(Gambaro, 1990: 53- Acto II, Escena 4)

La amenaza de derrumbamiento de las paredes de la habitación sobrevuela la situación dramática desde el comienzo del texto. Con referencia a una situación que ha ocurrido en la extra-escena, dice el Ujier: “Un grito. (sonriendo) Alguien a quien se le cayó la pared encima” (Gambaro, 1990: 10, Acto I, Escena 1). Esta afirmación adquiere su mayor contundencia en el final, cuando el mismo Ujier anuncia al joven la sentencia: “Las paredes caerán sobre usted. Es nuestra costumbre al dar las doce. Hora aciaga, hora nupcial [...]” (Ibid.: 55, Acto II, Escena 2). El espacio dramático es anunciado como espacio de desintegración y crisis que puede leerse como metáfora del referente en términos de un espacio social en el que las relaciones asimétricas de poder terminan por arruinarlo.

Las paredes, en su estructura externa, se divide en dos actos de dos escenas cada uno. El pasaje de unas escenas a otras aparece marcado por la reducción y despojamiento progresivo del espacio. Tanto las didascalias como el discurso de los personajes dan cuenta de este proceso. Mientras que en la primera escena se describe un dormitorio amplio, cómodo y lujoso estilo 1850, que incluye una cama y un sillón vienés, la tercera y cuarta escena marcan el empequeñecimiento y vaciado del cuarto. La cama aparece transformada en un catre, el sillón vienés se ha convertido en una silla y la mesita de luz ha desaparecido, dejando solamente la luz central del techo que permanece apagada durante la mayor parte de estas últimas escenas.

Las paredes se irán acercando sensiblemente al centro del espacio generando una atmósfera de opresión y ahogo de la que el personaje del Joven puede dar cuenta. En este sentido, tanto el personaje del Ujier como el Funcionario coadyuvan en la desconfianza por la experiencia sensorial del Joven:

Joven: Era una persona, una voz

Ujier: ¿De quién?

Joven: De alguien, no sé.

Ujier (paternal): Sueña (se rasca una oreja) ¿Escuchó?

Joven: No, ahora no.

Ujier: ¡Cómo lo engañan sus sentidos! [...]

Joven: Pero antes, antes “sí” escuché un grito, una llamada de auxilio.

(Gambaro 1990: 20 - Acto I, Escena 1)

Joven: No, no me amenazaron con armas. Me preguntaron el nombre debajo del foco de la estación. Entonces les vi el bulto en el bolsillo, no sacaban la mano del bolsillo, tuve la impresión...

Funcionario (muy fastidiado): ¡Ah, señor! ¡Si vamos a vivir de impresiones!

(Ibid.: 16 – Acto I, Escena 1)

Se suma a la manipulación de la experiencia descrita, la operación del simulacro que organiza el espacio

interior de ostensible comodidad y lujo decimonónico. De la pared del foro cuelga un enorme cuadro con marco labrado en el que un joven mira a través de una ventana. La representación dentro de la representación. Un cuadro con un joven que mira hacia afuera a través de una ventana pone en abismo la escena que tiene lugar en la habitación donde el Joven está encerrado. De la pared de la izquierda un espeso cortinado pareciera a su vez ocultar una ventana que en realidad no existe. La conjunción de ambos artificios intenta nuevamente socavar las impresiones sensibles del personaje arrojándolo a un espacio opresivo. El posible proceso de identificación con el joven de la pintura y el ocultamiento de una pared lisa detrás del cortinado, en lugar de una ventana, organizan un espacio de encierro que se revela al personaje al mismo que se vuelve extraño.

Esta verdad revelada en la que parecen superponerse dos realidades -habitación comfortable/ celda de la que no se puede salir- da paso a la entrada de un *horror cotidiano*³ que enrarece la escena. Freud en “Lo ominoso” (1919: 03) propone el término *Unheimlich* para referir a las representaciones de lo siniestro previo derrotero filológico. El *Heimlich* sería el término que refiere a lo familiar y comfortable, siendo el prefijo un- el que introduce el antónimo. Sin embargo, el *Heimlich* acuña un segundo sentido, que en principio pareciera permanecer a la distancia del primero y que refiere a lo oculto y disimulado. Freud va en su trabajo aún un poco más allá y atento a una nota de Schelling capta un abordaje novedoso del concepto de *Unheimlich* que abona el presente análisis: “*Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (Ibid. 1919: 3-4).

Entonces la semántica de la amenaza, tal como se ha constatado en las transformaciones espaciales y la percepción de las mismas, organiza su estructura sobre lo familiar devenido extraño, que a un mismo tiempo que se invisibiliza, se hace manifiesto. Así planteado, el problema de un poder perverso que sanciona y somete al otro imponiéndole una sumatoria de acciones desagradables o dolorosas, se presenta en *Las paredes* como centro de la situación dramática. Las relaciones interpersonales siguen la lógica asimétrica del amo y el esclavo, por lo que la dominación y ostensión del poder se concentra en uno de los polos del binomio que hábilmente logra colarse por los intersticios de la vida privada. (Tarantuviez, 2007: 116). La autora que entiende este poder como un poder *sancionador* dice respecto de éste: “...se gana la sumisión del otro mediante la habilidad de hacerle abandonar sus preferencias por la imposición de una acción desagradable o dolorosa” (116).

El Funcionario y el Ujier encarnan el poder político, se identifican con la figura del Estado argentino durante la década aludida y su acción abusiva, concretando la aniquilación identitaria del Joven. El correlato referencial con la escena política argentina de los años '60 queda cifrado en el desplazamiento tempo-

3 “Osvaldo Pelletieri (1997: 175) señala en el funcionamiento del “horror cotidiano” de Griselda Gamabaro, la presencia del intertexto de Harold Pinter. Este horror le permitía a Pinter un trabajo de motivación opaca sobre sus personajes además de trabajar sobre pares temáticos como trivialidad/amenaza, personajes confiables/no confiables, claustrofobia/terror al mundo exterior.

ral que opera el texto de Gambaro al situar la acción a finales del siglo XIX (Ibid., 2007 : 254). Señala Tarantuviez: “En efecto, en esta primera etapa de su producción, la agresión que sufre el sujeto no es claramente política, la referencialidad es indirecta, oblicua y la crítica especializada advierte que Gambaro se vale de contextos universales o extranjeros para ubicar la acción” (255)

El desdibujamiento de la frontera entre lo público y lo privado da cuenta de un poder soberano que reserva sobre sí el derecho de la vida y la muerte tal como han actuado los sucesivos gobiernos militares en la Argentina. Las transformaciones que se han producido en los dispositivos de poder en la historia de Occidente han sido profundamente estudiadas por Michel Foucault (1976), quien coloca en la figura del poder absoluto el derecho de *hacer* morir y *dejar* vivir sobre la base del derecho de apropiación: “...de las cosas, del tiempo, de los cuerpos y finalmente de la vida... con el privilegio de apoderarse de esta última para suprimirla.” (Ibid.: 128).

El personaje del Joven es desposeído progresivamente de sus bienes y de su libertad de acción y pensamiento por medio de juegos de lenguaje que incrementan su opacidad referencial a medida que velan cualquier explicación lógico-causal. El discurso, por medio de una afirmación seguida por otra de signo contrario, deviene ambiguo e incierto, aumentando la situación patética del protagonista (Pellettieri, 1997: 177).

Joven: Buenos días. ¿Qué hora es? Me quedé dormido.

Ujier: (seco) Marmota.

Joven: ¡El funcionario! ¿Todavía no llegó?

Ujier: Sí, llegó, pero es invisible.

[...]

Ujier: [...] Yo lo tendré al tanto sobre su situación.

Joven: ¿Sabe usted algo?

Ujier: Es inmejorable.

Joven: ¿Averiguaron ya cómo me llamo?

Ujier: Están en eso. Henfó.

(Ibid.: 32 – Acto II, Escena 3)

Convencido de una responsabilidad y culpa sin fundamentos, el Joven permanece inactivo en su encarcelamiento, al punto tal que cuando la puerta de la habitación queda abierta, no logra salir. Sujeto desubjetivado y “actuado por su oponente” (Pellettieri, 1997: 175), el Joven aparece vaciado en su existencia y lanzado al universo de la espera de la muerte. La perversión del poder radicaría entonces, en la falta de poder de las víctimas para llevar adelante una acción propia. La impotencia de los personajes se coloca en la contracara del poder hacer que coincidiría con la libertad en ejercicio, por ende, con la responsabilidad. (Tarantuviez, 2007: 133). Tal responsabilidad no se correspondería con el personaje del Joven en Las paredes, quien, por el contrario a consecuencia de su inacción, permanece encerrado hasta que se le caigan las paredes encima.

En este punto, lo siniestro del texto gambariano como anticipación de la violencia ejercida por el aparato institucional bajo los gobiernos militares señalados en la Argentina enlaza con la textualidad de Kafka. *El proceso* (1925), cuyo protagonista el Señor K es arrestado una mañana sin conocer las causas ni los hechos de los que se le acusa, arma el tono pesadillesco a partir de la instauración de una lógica del terror como normalidad. Tal como lo presentaba Foucault (1976: 135) al describir el Estado Leviatán, la pesadilla se organiza sobre la base de un individuo escindido entre su conciencia racional y un cuerpo en estado de sujeción a una norma universal.

Así concebida, la fuerza de la Ley como una maquinaria anónima e impersonal sin posibilidad de cuestionamientos éticos ni acerca de la justicia (Gruner, 2017: 37) funciona tanto para el señor K como para el Joven de Gambaro. En *Las paredes*, esta asimilación entre Ley, Estado y Padre simbólico anuda sobre el personaje terrible del Funcionario y se completa sobre la homologación – reducción del Joven a un niño, quien, para la escena final, abrazará inmóvil una muñeca de porcelana:

Joven: Entonces... ¿me puedo ir?

Funcionario (ríe): ¡Ah, qué niño es usted! Ahora no. Hay un motivo. ¿Con quiénes habló? Cuénteme todo. Soy su padre.

(Ibid.: 16 – Acto I, Escena 1)

El espacio de la impotencia se cierra sobre los sujetos y los detiene ante un suicidio que se posterga y se concreta en el propio acto de esperar. “Ante la ley”, otro de los relatos que Kafka enmarca en *El Proceso*, subraya de manera análoga a como hará Gambaro la figura de la espera como única acción posible. El campesino de Kafka que pasó su vida entera esperando frente al castillo la posibilidad de que la puerta se abriera, jamás notó que ésta se hallaba entreabierta. Como el Joven, esperaba una autorización del guardián que en realidad no necesitaba, y hasta su muerte permaneció en ese umbral infranqueable. Acompañado de la promesa perversa de lo que está por llegar, aquel Joven indiferenciado de cualquier otro joven y devenido niño, espera. El ejercicio de un poder coercitivo y la introyección de una Ley absoluta garantizaban de este modo el borramiento de las prácticas de subjetivación y el triunfo durante casi treinta años de los gobiernos militares en la Argentina.

Conclusión

La metafóricidad de los primeros años de la producción de Griselda Gambaro es señalada como la característica fundamental de su textualidad, por lo que la puesta en marcha del universo absurdista en su versión de amenaza requiere de un lector activo y dispuesto a trabajar en una tarea hermenéutica a partir de las indeterminaciones del texto (Tarantuviez, 2007: 256). El universo cotidiano y a la vez siniestro constitu-

yen el núcleo duro sobre el que se estructura la temática dominante alrededor de los juegos de poder y la organización de la díada víctima-victimario. Según se ha revisado en el análisis precedente, un ejemplo de esta poética toma cuerpo en *Las paredes*, obra en la que los personajes del Funcionario y el Ujier refuerzan y reproducen los engranajes de un Estado abusivo en el que los derechos y garantías individuales aparecen suspendidos. Si consideramos el contexto socio político argentino entre 1962 y 1963 podremos dar con el referente histórico que anulaba elecciones democráticas y proscribía la acción política de comunistas y peronistas. La consolidación de gobiernos de facto con la respectiva puesta en acto de prácticas represivas encuentra en *Las paredes* un espacio poético de visibilidad, por lo tanto, político. El funcionamiento de un espacio simbólico opresivo cercena toda posibilidad de acción para los personajes gambarianos, sumiendo así a las víctimas en un estado de pasividad en el que los límites de la conciencia racional se desdibujan y la espera se propone como el camino asegurado hacia la muerte.

Bibliografía

- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I: La volonté du savoir*. París, Ed. Gallimard. (tr.esp.: *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008)
- Gambaro, G. (1963). "Las paredes" en *Teatro 4*. Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1990.
- Gruner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política warburgiana en la antropología del arte*. Buenos Aires, EUFyL., U.B.A.
- Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino (1886-1990)*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Ed. Galerna
- Tarantuviez, S. (2007). *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires, Corregidor.
- Taylor, D. (1989) "Paradigma de crisis: La obra dramática de Griselda Gambaro" en *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Canadá, Girol Books Inc.