

La teatralización de la violencia y la complicidad del espectáculo en *Información para extranjeros* de Griselda Gambaro

Jason Cortés

...Human violence could be rectified only through vengeance or forgiveness. Such a rectification does not put an end to violence: evil engenders evil and infinite forgiveness encourages it. Such is the march of history. — Emmanuel Levinas, *Entre Nous: Thinking of the Other*

Cuando la desaparición y la tortura son manipuladas por quienes hablan como nosotros, tienen nuestros mismos nombres y nuestras mismas escuelas, comparten costumbres y gestos, provienen del mismo suelo y de la misma historia, el abismo que se abre en nuestra conciencia y en nuestro corazón es infinitamente más hondo que cualquier palabra que describirlo. — Julio Cortázar, “Negación del olvido”

Información para extranjeros (1973) es quizás una de las obras más complejas y controvertidas de la celebrada dramaturga argentina Griselda Gambaro.¹ La puesta en escena de métodos de tortura, a manera de catálogo o museo del terror, y sobretudo la inserción del espectador en las diferentes viñetas hacen de esta obra un espectáculo crudo y difícil de contemplar. *Información para extranjeros* consta de 20 escenas de tortura, violaciones y secuestros. Cada escena toma lugar en diferentes habitaciones de una casa, en este caso el *locus* teatral, donde los actores sirven de guías para el espectador que viene a informarse sobre los eventos representados. Las escenas incluyen reportajes y dramatizaciones de experimentos científicos, juicios políticos, secuestros, asesinatos y todo tipo de episodios de crueldad que tienen como referente recortes de prensa de dichos acontecimientos. El guía se dirige al público que transita con él por las habitaciones de la casa (“Explicación para extranjeros”)

relatando los sucesos que van a tener lugar en cada escena, a modo de documental, y haciendo el recorrido por los diversos *tableaux*.

A diferencia de otras obras de la dramaturga como *Las paredes* (1963) y *El campo* (1967) donde la violencia y la tortura están a flor de piel, *Información para extranjeros* nos sorprende con la proximidad con que somete al espectador, ejerciendo un tipo de violencia visual e imponiendo una suerte de complicidad sobre el mismo. Si en *Las paredes* nos enfrentamos al encierro en una habitación cuyos muros van acercándose cada vez más hasta aplastar al protagonista, y en *El campo* nos percatamos de la imposibilidad de poder escapar, ya que el territorio fuera de los límites del campo es inexistente, en *Información para extranjeros* el público se hace partícipe del espectáculo mediante la obliteración del espacio entre representación y público.² En su ensayo "Space and Spectator in the Theatre of Griselda Gambaro: *Información para extranjeros*," Rosalea Postma alude a esta dinámica al aseverar que:

The entire theatrical space becomes the staging arena, and therefore the spectator is engulfed by the dramatic action. The structure of *Información* forces the spectator to struggle with the confinement of space. The spectator's traditionally passive role in "going to the theatre" becomes active. (37)

Evidentemente, la problematización del espacio dramático a la que alude Postma tiene connotaciones positivas, pues subvierte la organización tradicional del espacio teatral y permite la participación del espectador en la experiencia dramática. No obstante, merece la pena indagar sobre la intencionalidad o el valor de esta radicalización de las percepciones del espectador (Postma 36), al igual que la relevancia de la transferencia de un espectador pasivo a uno activo. ¿Qué tipo de acción dramática debe promover la "radicalización de las percepciones del espectador"? ¿Qué tipo de comportamiento se debe esperar por parte del espectador una vez reconocemos la participación "activa" de éste? Precisamente dentro de estos cuestionamientos pretendo elaborar mi análisis sobre el texto dramático *Información para extranjeros*. De este modo, el propósito de este ensayo es examinar cómo la violencia se convierte en espectáculo a través de la dinámica entre la víctima y el victimario, entre el torturador y el espectador, específicamente la inversión o sustitución de estos papeles en la representación dramática. De acuerdo con esta noción de inversión, la obra de Gambaro evidencia la complicidad del espectador/lector con el torturador/dramaturgo, poniendo de manifiesto la posibilidad que existe en cada uno de nosotros de ejercer violencia sobre el Otro. Más que intentar cambiar la

percepción del espectador sobre la violencia mediante la exposición directa al sufrimiento y a la tortura, o promover la acción contra la injusticia que ésta representa, *Información* nos alerta sobre los peligros inherentes a su diseminación y a su poder de ubicuidad.³ De esta manera, nos enfrentamos a la paradoja que produce la representación de la violencia en *Información*: el espectáculo hace al espectador partícipe y la participación se traduce en complicidad.

De esta paradoja parecen surgir dos posibles corrientes de interpretación. Por una parte, la primera vertiente contempla la movilización de un programa de acción en contra de la violencia mediante la crítica implícita que presupone su representación; sin embargo, este programa sólo puede llevarse a cabo a través de la violencia. La cita de Levinas al principio de este ensayo resulta pertinente a este particular pues se refiere a la problemática de la proliferación de la violencia. Levinas nos recuerda que la violencia engendra violencia, e incluso su rectificación funciona como agente catalizador de la misma (37). Además, no debemos pasar por alto el poder de la tortura en términos de los diferentes niveles sociales a los cuales afecta una vez se desencadena la violencia. En su ensayo "Theater and Terrorism: Griselda Gambaro's *Information for Foreigners*" Diana Taylor ha observado esta dinámica proliferante de la violencia al argumentar que la tortura no sólo tiene un impacto nocivo en la víctima, sino en todo el constructo social.

Torture works on several levels simultaneously. It annihilates the victim. It destroys the victim's family, sometimes into later generations, as when children are forced to watch the brutalization, rape, and murder of their parents ("family torture"). It undermines the immediate community that is involved, often threatened but unable to put an end to torture. It affects the larger international community that, even when it does not feel immediately threatened, still feels powerless to put an end to it. (173)

Por otra parte, la segunda corriente nos advierte que el papel pasivo del espectador frente a la representación de la violencia resulta en un tipo de complicidad. El espectador que se decide por la no participación elude su responsabilidad por el Otro y se somete a un proceso de aceptación, y por ende, de connivencia. Esta ausencia de responsabilidad implica a la vez una pérdida de identidad. En su libro *Ethics and Infinity* (1985), Levinas afirma que la responsabilidad siempre está dirigida al otro, por lo que la subjetividad del uno implica la sujeción al otro (96). Esta responsabilidad, es decir, la habilidad de responder a la otredad, sugiere que la subjetividad es siempre

para el otro y por el otro, por lo que cada acto de un sujeto está necesariamente condicionado por el Otro. De esta manera, el sujeto/espectador participa de la violencia y ejerce violencia sobre el Otro al no asumir su responsabilidad por éste.

Es en este sentido que *Información para extranjeros* ilustra la peligrosidad de la violencia en su capacidad de asimilación e incorporación. Diana Taylor ha reconocido esta peligrosidad, que según ella: “It can lead innocent bystanders to be indirect, and even direct, participants in torture” (“Theater and Terrorism” 171). En la escena cuatro de la obra, esta dinámica se hace patente mediante la recreación del experimento Milgram llevado a cabo en Munich, Yale y Princeton durante la década de los sesenta.⁴ En la obra tenemos al Coordinador que obliga a un investigador (Maestro) a formular una serie de preguntas a otro investigador (Alumno) e impartir choques eléctricos cada vez que la respuesta sea incorrecta. A medida que transcurre el experimento, el Alumno comienza a equivocarse en sus contestaciones, por lo que recibe varios choques eléctricos hasta que finalmente muere fulminado. Lo interesante de esta instancia de tortura es que el Maestro cuestiona al Coordinador en cuanto a si debe o no continuar con el experimento. Sin embargo, el Coordinador le exige que continúe, y el Maestro prosigue aumentando el voltaje, exhibiendo, incluso, una especie de disfrute sádico. La recreación del experimento sugiere que, en efecto, la violencia es inherente al sujeto humano y que cada individuo tiene el potencial para convertirse en torturador.

Este episodio pone de manifiesto la doble articulación existente en la problemática de la tortura y la violencia. Por un lado, la aplicación de métodos de tortura ha sido justificada a través de la historia, mediante el discurso del deber del ciudadano para con el Estado – es decir, que la tortura se convierte en un mal social necesario para el bienestar común, y que el torturador pasa a ser un ciudadano más que solamente cumple con su deber. Por otro lado, resulta evidente que cada ciudadano es capaz de ejercer violencia sobre otro, hasta el punto que pueda obtener placer y satisfacción personal al hacerlo.⁵ La primera articulación nos remite a una de las instancias más lamentables en la historia del mundo occidental: el holocausto judío. En su libro *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1977), Hannah Arendt detalla el proceso jurídico al que fue sometido Adolf Eichmann, funcionario y colaborador del Third Reich capturado en Buenos Aires en 1960 por agentes del Mossad. Durante su interrogatorio, Eichmann justificó sus acciones utilizando una versión distorsionada del concepto del deber de

acuerdo con el imperativo categórico del filósofo alemán Immanuel Kant (135). En su estudio, Arendt explica que el comportamiento de Eichmann se ajustaba al “espíritu de las leyes” del momento, lo cual concuerda con el concepto del deber kantiano; sin embargo, nos alerta a diferenciar entre la Ley que surge de la razón práctica y la que nace de la voluntad del Führer.

But it is true that Eichmann’s unconscious distortion agrees with what he himself called the version of Kant “for the household use of the little man.” In this household use, all that is left of Kant’s spirit is the demand that a man do more than obey the law, that he go beyond the mere call of obedience and identify his own will with the principle behind the law – the source from which the law sprang. In Kant’s philosophy, that source was practical reason; in Eichmann’s household use of him, it was the will of the Führer. (137)

Si el estudio de Arendt impresionó a muchos al mostrar una de las múltiples caras de la violencia, y sobretodo contribuyó a elucidar la realidad de la tortura durante el holocausto, resulta sorprendente ver cómo una década más tarde el discurso del deber y la tortura toma nuevos bríos bajo la ideología del *Massuisme*. En 1971, el general francés Jacques Massu publicó sus memorias bajo el título de *La Vrai Bataille d’Alger*. En su texto, Massu defendió el uso de la tortura en Algeria, argumentando su importancia en relación con el bienestar del Estado, y su eficacia como medida preventiva para lidiar con insurrectos y responder a posibles ataques dirigidos a derrocar el poder estatal (Peters 177). La ideología del *Massuisme* ayudó a legitimar un “nuevo” discurso sobre la tortura que percibía a los torturadores como sirvientes leales y responsables del Estado en tiempos de crisis extrema. Como vemos, el debate sobre la legitimidad de la tortura no parece alcanzar su culminación, y quizás lo más llamativo de los argumentos a favor del uso de la violencia sea la idea de poder reproducir la figura heroica de un torturador al servicio del Estado.

La segunda articulación, a la cual hice alusión anteriormente, quizás resulte más controvertida por sus ramificaciones éticas. La idea de que todo ser humano posee la capacidad de ejercer violencia sobre el Otro nos refiere a otro texto literario que también trata el tema de la tortura: el cuento “Recortes de prensa” de Julio Cortázar, el cual aparece en su colección *Queremos tanto a Glenda* (1980). Aunque el texto de Cortázar es posterior a *Información*, merece la pena mencionar que las reflexiones sobre la violencia en la obra cortazariana se remontan a textos anteriores como *Rayuela* (1963).⁶ “Recortes de prensa,” al igual que *Información*, desarrolla el tema de la tortura a través

de la alusión al periodismo. En “Recortes” nos encontramos a Noemí, una escritora argentina radicada en París, quien acepta escribir un texto para acompañar una exposición de un compañero escultor sobre el tema de la violencia. En una reunión para discutir la participación de Noemí en la exposición, ésta muestra unos recortes de prensa que glosan la experiencia de una argentina que denuncia el secuestro y asesinato de su marido e hija mayor por parte del gobierno argentino. De vuelta a su casa, Noemí se topa con una niña que se queja del maltrato del que padece su madre a manos de su padre. Al entrar a la casa de la niña, Noemí ve a la madre desnuda y atada a la cama mientras el padre la tortura aplicándole cigarrillos encendidos en todas las partes del cuerpo.

...el papá de la nena le hacía cosas a la mamá; se tomaba su tiempo, llevaba lentamente el cigarrillo a la boca, dejaba salir poco a poco el humo de la nariz mientras la brasa del cigarrillo bajaba a apoyarse en un seno de la mamá, permanecía el tiempo que duraban los alaridos sofocados por la toalla envolviendo la boca y la cara salvo los ojos. (Cortázar 72)

Noemí golpea al hombre dejándolo inconciente mientras desata a la mujer. Sin mediar palabra, entre ambas atan al hombre y comienzan a torturarlo. Luego de esto, Noemí regresa a su apartamento y al día siguiente decide escribir su experiencia, la cual se convertiría, más adelante, en el texto que acompañaría las obras del escultor. Esa misma noche, Noemí llama por teléfono al escultor para narrarle lo acontecido y dejarle saber que ese sería el texto que acompañaría la exposición. Al pasar algunos días, Noemí recibe una carta del escultor con un recorte de prensa que relata una experiencia similar a la suya ocurrida en días anteriores en la ciudad de Marsella:

La noticia era digna de *France-Soir* y de su estilo: drama atroz en un suburbio de Marsella, descubrimiento macabre de un crimen sádico, ex plomero atado y amordazado en un camastro, el cadáver etcétera, vecinos furtivamente al tanto de repetidas escenas de violencia, hija pequeña ausente desde días atrás, vecinos sospechando abandono, policía busca concubina... (77)

Con este final tan singular Cortázar nos enfrenta a lo que aparenta ser la realidad de la condición humana; que nadie está por encima de la violencia, que por el contrario, todos participamos de ella de una manera u otra. De hecho, el cuento demuestra la imposibilidad de encontrar un espacio seguro desde el cual podamos emitir juicios morales sin teñirnos por los efectos de la violencia. En su análisis sobre el texto de Cortázar, Aníbal

González Pérez ha referido esta dinámica al aludir a la dificultad de poder formular juicios morales sobre tales sucesos:

Just as the distinctions between male and female, inside and outside, reader and writer, torturer and victim, are blurred in the story, so the possibility of rendering an objective moral judgment about events becomes more difficult, if not impossible – even as the need to do so becomes more urgent. (246)

La afirmación de González Pérez no sólo evidencia la dificultad de sostener una postura ética frente a realidades tan terribles como la tortura, sino que pone de manifiesto la fragilidad de los límites existentes entre la víctima y el torturador. En “Recortes de prensa” estos límites se ponen a prueba, ya que una persona como Noemí, quien aborrece la violencia y lucha contra ella, se ve involucrada en un episodio de tortura. Del mismo modo que el Maestro en *Información* participa de la tortura del Alumno, somos testigos de la violencia que una intelectual, consciente de la paradoja de la que participa, ejerce sobre un hombre totalmente desconocido. Lo más contundente de este episodio es precisamente la conciencia de los hechos, la representación de la instancia ética mediante el encuentro *cara a cara* con el Otro, y la respuesta violenta que Noemí ofrece a la situación.

cómo entender que también yo, también yo aunque me creyera del buen lado también yo, cómo aceptar que también yo ahí del otro lado de las manos cortadas y de fosas comunes, también yo del otro lado de las muchachas torturadas y fusiladas esa misma noche de Navidad, el resto es un dar la espalda... (75)

El texto de Cortázar parece indagar sobre la naturaleza del conocimiento de la violencia, sus ramificaciones y consecuencias sobre la vida del individuo. ¿Es el conocimiento una forma de participación en la violencia? ¿Es la indiferencia frente a este conocimiento una complicidad con la violencia? “Recortes de prensa” nos deja perplejos ante estas interrogantes, ya que la aparente contestación que podemos formular parece más terrible que las preguntas. La información obtenida a través de los recortes (“información para extranjeros”) impulsa a Noemí a actuar de manera violenta. De este modo, el texto violenta la tranquilidad espiritual del sujeto, pues le exige reaccionar, y esta reacción es desencadenada mediante la violencia. De la misma manera, *Información* ejerce violencia sobre el espectador, le impone la gravedad del conocimiento, el sello de la complicidad y la responsabilidad de la acción. El texto dramático nos invita a participar en lo que se figura como un juego de niños – sin duda un juego letal que tiene

como finalidad la violencia por la violencia. Esto se ejemplifica en las palabras del Guía en el drama de Gambaro:

Señoras y señores, el que guste participar está invitado. Ninguna coacción, por simple gusto. Grotowsky decía: A mayor distanciamiento físico, mayor proximidad espiritual. ¡Qué macana! ¡Participen sin miedo, señoras y señores! (115)

Esta instancia se nos propone como una invitación a la complicidad. El Guía no sólo seduce al espectador a formar parte del juego de la tortura y la violencia, sino que lo “invita” a integrarse al “otro lado,” a hacerse cómplice del espectáculo. Este posicionamiento dentro del espacio de la complicidad evoca una de las ideas más difundidas del pensamiento cortazariano: la noción del “lector cómplice.” González Pérez alude a esta noción en “Recortes de prensa” explicando que en el texto lo que se manifiesta es una suerte de desplazamiento de la figura del lector a la del autor, un “autor cómplice”:

The ethical questions in “Press Clippings,” however, focus first not on the reader but on the figure of the author. In a curiously perverse (chiasmatic?) version of his old theory of the “lector cómplice,” Cortázar posits in this story a theory of an “autor cómplice,” an “author-accomplice,” not of the reader, but of the torturers, the criminals, and any other entity that uses violence as a means to control others. (250)

Esta idea, aunque sugerente, pasa por alto el papel de Noemí como lectora dentro del texto. Aunque somos conscientes de que el concepto del lector cómplice se refiere a la presencia de un lector fuera del texto, dentro de la dinámica textual nos percatamos de la existencia de una lectora que expresa su complicidad mediante su participación en actos de tortura. En *Información*, Gambaro nos sorprende con la presencia de un espectador cómplice, pues no sólo los personajes toman parte en la representación de la violencia, sino que los espectadores, a modo de perversión voyeurística, van a disfrutar del espectáculo. En este sentido, la obra nos somete a la violencia del conocimiento, donde el espectador asiste a un espectáculo del que no quiere ser parte, pero al que está obligado a participar. Diana Taylor ha sintetizado esto de manera muy acertada al señalar que: “In Gambaro’s play, we the spectators are both the victims and the accomplices. This is our drama, our violence, our dilemma” (*Disappearing Acts* 133). Esto se hace patente desde el principio de la obra, cuando el Guía organiza su grupo y ofrece información preliminar acerca del espectáculo.

Si ya pagaron, nadie puede arrepentirse. El gasto ya está hecho. Mejor gozar. El espectáculo es prohibido para menores de 18 años. También está prohibido para menores de 35 y mayores de 36. El resto puede asistir sin problemas. Ausencia de obscenidad y palabras fuertes. La pieza responde a nuestro estilo de vida: argentino, occidental y cristiano. (70)

Como ya sabemos, la ironía que permea esta introducción apunta precisamente al hecho de que la obra, contrario a lo que el Guía explica, está llena de violencia y obscenidad. La gran ironía reside en el estilo de vida al cual responde la obra, “argentino, occidental y cristiano,” pues aunque parece indicar el grado de civilización de la cultura a la que alude, yuxtapone la afirmación con la realidad referencial.⁷ A mi parecer, la violencia que la representación impone sobre el espectador comienza justo al momento de esta introducción. El espectáculo está prohibido para algunos miembros del público; sin embargo, el Guía aclara que: “si ya pagaron, nadie puede arrepentirse” (70). Lo que el espectador no sabe es que la información que la obra le va a ofrecer quizás sea preferible no saberla. Tradicionalmente, la gente no quiere estar al tanto de incidentes de tortura porque no quiere sentir la responsabilidad que el conocimiento impone. La idea de padecer los estragos de la violencia parece lejana ante los ojos del espectador (extranjero), y ofrecer información al respecto es acercar la violencia a su territorio, es violar la seguridad que la distancia y la ignorancia otorgan. Los recortes de prensa alertan al público de su cercanía con los sucesos que se le informan, le recuerdan que no hay que estar involucrado directamente con la violencia para ser parte de ella. Así, el extranjero deja de serlo, se enfrenta al desplazamiento de su papel como espectador inocente, como miembro de una sociedad externa a la violencia, por el de víctima/victimario/cómplice. Diana Taylor sugiere una dinámica parecida a ésta, al responsabilizar al espectador que auspicia el uso de la tortura mediante la indiferencia ante su conocimiento:

They, too, make it possible for torture to continue by giving up ground, by not daring to venture forth into the realm of knowledge. While we, the audience sitting in distant lands, may not fear the violent intrusion of victimizers into our homes, we fear giving up our peace of mind. If we understood that the practice of torture is tied to financial interest, that torturers are not monsters but people who are trained to do what they do, and that lack of public interest makes atrocious

politics possible, the public might have to do something about it or else consider itself complicitous. ("Theater and Terrorism" 174)

Por su parte, la obra de Gambaro no permite al público hacerse de la vista larga. Por el contrario, lo expone a esa violencia, obligándolo a decidirse entre actuar contra la violencia o asumir su complicidad.

Información para extranjeros presenta al espectador/lector un catálogo de imágenes permanentes, pseudo-cinematográficas, que asemeja en gran medida la colección de esculturas en "Recortes de prensa." En ambos textos, la dimensión pictórica funciona a modo de demostración, que a su vez, revela que el ejercicio *per se* es una forma de exposición a la violencia. La obra de Gambaro emblematiza el tipo de violencia que surge del razonamiento y explicación de la misma. En este sentido, el propósito de la obra es comprobar que, en efecto, la demostración de la violencia es violenta – es decir, demostración y violencia son la misma cosa. De esta manera, los actos de tortura ejecutados sobre las víctimas y los espectadores son un mero reflejo de una forma de violencia mucho más compleja y peligrosa, de la cual la demostración es testimonio. Este proceso, a mi parecer, es el resultado de la imbricación de un plano puramente metafísico con uno epistemológico. En otras palabras, en *Información* tenemos, por un lado, la problemática del conocimiento de la violencia, es decir, cómo adquirimos ese conocimiento (información). Por otro lado, nos enfrentamos a su dimensión ontológica, a la exploración de su funcionamiento en el individuo, de cómo delinea al sujeto cuando éste es parte de ella. El texto de Gambaro surge de la fusión de estas dos vertientes, que se nos presenta como indagación de la *psyche* humana a través de la representación teatral.

Uno de los varios métodos para llevar a cabo esta exploración dentro de la psicología humana es la representación del elemento lúdico en la obra. Gambaro se vale de la puesta en escena de juegos de niños para reflexionar sobre la naturaleza de la violencia en el ser humano. No obstante, esta reflexión se figura a un nivel comunitario (no olvidemos que el propósito sigue siendo informar), ya que el texto dramático induce al espectador a comprometerse y participar del proceso. A este efecto, las escenas 18 y 20 se vislumbran como complementarias, como reflejo la una de la otra. En la escena 18 encontramos a un Niño-monstruo jugando al "Antón Pirulero" con otros niños. La escena se desarrolla de manera que termina en violencia: uno de los niños golpea a los demás con un garrote hasta dejarlos en el suelo inmóviles, el Niño-monstruo apunta con la mano al niño del garrote, a modo de revólver, y lo mata (120). La relevancia de este episodio radica en el continuo desplazamiento

entre el juego de niños y la escena de violencia. Los niños son lo más cercano al ser humano en su estado más puro; por ende, el empleo de la violencia en los niños resulta alarmante pues implica que la violencia es inherente al individuo. La segunda parte de este episodio sirve de contrapunteo a la anterior. Mientras el Niño-monstruo prosigue su balbuceo febril del “Antón Pirulero,” tenemos tres hombres y una muchacha que se integran al juego. La muchacha declama un poema:

Yo asediaré el “eso no me concierne” con mi angustia
y quebraré el sueño ajeno con fuegos artificios
horribles, indecentes
con fusilamientos incontables caeré sobre la indiferencia
de los que pasan
hasta que empiecen a preguntar, a preguntarse
¿Por qué el miedo?
¿Por qué la tortura?
¿Por qué las muertes? (122)

El poema de la muchacha no parece ser sólo un cuestionamiento del uso de la violencia exhibida por parte de los niños, sino que funciona como una denuncia a la indiferencia frente a la brutalidad de la tortura, lo cual se traduce en complicidad. El contrapunteo que se produce entre los versos del “Antón Pirulero”: “Antón, Antón Pirulero, cada cual, cada cual atienda su juego y el que no, el que no, ¡una prenda tendrá!” (120), y los versos del poema, reitera la dinámica de indiferencia y complicidad puesta de manifiesto desde el principio de la obra. Mientras el discurso del Niño-monstruo invita al distanciamiento, a la ausencia de compromiso, los versos del poema de la muchacha exponen ese comportamiento develando su raíz trágica y su carácter de urgencia.

En la escena 20 tenemos una instancia similar, pero con hombres y prostitutas jugando al “gallito ciego” (126). Este episodio recrea lo ocurrido en la escena dieciocho; uno de los hombres golpea a un preso y lo deja tendido en el suelo. Nuevamente, la pérdida de vidas se compara con un juego de niños, donde el distanciamiento y la indiferencia que exhiben los hombres ante la muerte del Otro refleja la poca importancia que tiene la vida en sociedades asediadas por el terror de la tortura y la violencia. Los hombres se comportan como niños que ven la vida como un juego sin relevancia, y los niños se comportan como hombres que demuestran su incapacidad de poder sentir afinidad alguna por el sufrimiento ajeno. Esta inversión perturba al

espectador/lector que se percata de la ubicuidad de la violencia y de la imposibilidad de evitarla.

Al final *Información para extranjeros* se nos muestra como lo que es: el producto de una sociedad represiva donde la violencia habita en todos los posibles lugares del imaginario social. La lección paradójica de Gambaro es casi tan cruel y fulminante como el texto que la encierra. La violencia sólo puede ser restringida a través del conocimiento de la misma, no obstante, este conocimiento implica ser objeto de la violencia y, en ocasiones, ser cómplice y partícipe. *Información para extranjeros*, al igual que “Recortes de prensa” de Cortázar, nos enfrenta con la triste realidad de que no hay buenos ni malos, pues a fin de cuentas todos estamos “del otro lado de las manos cortadas y las fosas comunes” (Cortázar 75).

The Pennsylvania State University

Notas

¹ La obra literaria de Griselda Gambaro consta de alrededor de 30 piezas teatrales, novelas y libros de cuentos. Entre su extensa obra teatral figuran: *Las paredes* (1963), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967), *El campo* (1967), *Información para extranjeros* (1973), *Lo impenetrable* (1984) y muchas otras. Su obra narrativa incluye la novela *Una felicidad con menos pena* (1967); su colección de cuentos *Lo que mejor se tiene* (1998); y dos libros para niños *La cola mágica* (1975) y *Conversaciones con chicos* (1977). A pesar de lo prolífico y complejo de su teatro, merece la pena mencionar la importancia de *Información para extranjeros* dentro de la obra dramática de Griselda Gambaro. Críticos como Diana Taylor, Marguerite Feitlowitz, Dick Gerdes y Rosalea Postma han sugerido la relevancia de *Información para extranjeros* dentro del teatro argentino, sobre todo por su calidad de experimentación, la implementación de las convenciones del Teatro de la Crueldad de Artaud y por la originalidad en su tratamiento del tema de la tortura.

² En *Society of the Spectacle* (1983), Guy Debord explica como el espectáculo funciona como una relación social entre personas mediada por imágenes. El espectáculo es el resultado de la alienación y la pérdida de unidad en la sociedad; sin embargo, tiene la capacidad de unificar las diversas fuerzas producto de la separación, aunque siempre las reúne en su calidad de entidades separadas.

³ Los conceptos de ubicuidad y diseminación que conforman la violencia funcionan de manera similar al concepto del poder según Michel Foucault. De acuerdo con Foucault el poder está difundido a través de todo el campo social, constituyendo subjetividades con sus conocimientos y placeres, colonizando el cuerpo, y utilizando fuerzas externas para inducir obediencia y conformidad: “What I am attentive to is the fact that every human relation is to some degree a power relation” (168).

⁴ El experimento Milgram comprobó en cierta medida el potencial de cada individuo para convertirse en torturador. De los participantes en Alemania el 85% demostró obediencia

absoluta a las órdenes del coordinador fulminando al alumno. En Estados Unidos el 65% de los participantes completó el experimento asesinando al alumno por descargas eléctricas (609).

⁵ Gilles Deleuze explica la paradoja del sádico tratando de desmentir cualquier vinculación del sadismo con el Nazismo. "The language of Sade is paradoxical because is essentially that of a victim. Only the victim can describe torture; the torturer necessarily uses the hypocritical language of established order and power" (17).

⁶ En su ensayo "Del ying al yang (Sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo)," Severo Sarduy hace alusión al capítulo 14 de *Rayuela*, el episodio en el cual Wong (miembro del "club de la serpiente") muestra a Oliveira fotografías del Leng T'Che. Las fotografías de Wong representan, en cierto sentido, la naturaleza fragmentaria del lenguaje, pero sobre todo, su relación con la violencia y la muerte (*Escrito sobre un cuerpo* 24-26). Además de los comentarios de Sarduy, la preocupación de Cortázar con el tópico de la tortura y la violencia resulta evidente en otros capítulos de la novela en los cuales se vale de recortes periodísticos para mostrar instancias de violencia. Por ejemplo, en el capítulo 114 se nos relata la ejecución de un reo en la prisión de San Quintín, mientras en el capítulo 117 se nos ofrece un comentario acerca de la ejecución de menores de edad (ahorcamientos, muertes en la hoguera, etc.) cuya culpabilidad fue establecida al comprobarse su discernimiento entre el bien y el mal.

⁷ El 28 de junio de 1966, el general Juan Carlos Onganía propone la doctrina de los "límites ideológicos." De acuerdo con esta nueva doctrina, la misión del ejército no solamente comprendía la defensa nacional de la república, sino la protección en contra de "ideologías exóticas" dentro de la población civil. Bajo esta noción, el ejército pasa a convertirse en el preservador de lo que Onganía llamó "los valores morales y espirituales de la civilización occidental y cristiana" (Rouquié 231). En su libro *Divine Violence*, Frank Graziano explica que durante los años en que Argentina estuvo bajo el poder de la Junta y el general Videla, esta retórica mesiánica constituyó el fundamento ideológico para la erradicación de las ideas subversivas en la república. De este modo, los abusos perpetrados por la milicia argentina durante este período encuentran su justificación en la defensa de la civilización occidental y los principios cristianos (25-28). Graziano incluye en su libro todo un capítulo acerca de este fenómeno del Estado como defensor del cristianismo. Ver "The Mythological Structure of the Imaginary," 107-146.

Obras citadas

Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt Brace & Company, 1976.

_____. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin Books, 1977.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

_____. "Recortes de prensa" *Queremos tanto a Glenda*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1980: 61-78.

_____. *Obra crítica* /3. Ed. Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1983.
- Deleuze, Gilles. *Masochism: Coldness and Cruelty*. Trad. Jean McNeil. New York: Zone Books, 1991.
- Feitlowitz, Marguerite. "Crisis, Terror, Disappearance: The Theater of Griselda Gambaro." *Theater* 21:5 (1990): 34-38.
- Foucault, Michel. *Michel Foucault: Politics, Philosophy, Culture*. Ed. Lawrence D. Kritzman. New York: Routledge, 1988.
- Gambaro, Griselda. "Información para extranjeros" *Teatro* 2. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984: 68-128.
- Gerdes, Dick. "Recent Argentine Vanguard Theatre: Gambaro's *Información para extranjeros*." *Latin American Theatre Review* 11:2 (1978): 11-16.
- González-Pérez, Aníbal. "'Press Clippings' and Cortázar's Ethics of Writing." *Julio Cortázar*. Ed. Carlos J. Alonso. Cambridge: Cambridge UP, 1998: 237-257.
- Graziano, Frank. *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentine "Dirty War"*. Boulder: Westview Press, 1992.
- Levinas, Emmanuel. *Ethics and Infinity*. Trad. Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne UP, 1985.
- _____. *Entre-Nous: Thinking of the Other*. Trad. Michael B. Smith, Barbara Harshaw. New York: Columbia UP, 1998.
- Milgram, Stanley. "The Perils of Obedience." *The Norton Reader: An Anthology of Expository Prose*. Ed. Caesar R. Blake et al. New York: Norton, 1988.
- Peters, Edward. *Torture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.
- Postma, Rosalea. "Space and Spectator in the Theatre of Griselda Gambaro: *Información para extranjeros*." *Latin American Theatre Review* 14:1 (1980): 35-45.
- Rouquié, Alain. *Poder militar y sociedad política en la Argentina*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1982.
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

- Taylor, Diana. "Theater and Terrorism: Griselda Gambaro's *Información para extranjeros*." *Theatre Journal* (1990): 165-182.
- _____. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "dirty war."* Durham: Duke UP, 1997.