

Morder la tradición: El *Nosferatu* de Griselda Gambaro

María Gabriela Mizraje

La literatura argentina es pródiga en personajes de vampiros (como lo es en prontuarios). Desde sus inicios en la prensa, la familia de murciélagos, vampiros y adictos a la sangre (en general representados en figuras de animales y no en figuras humanas), se pasea por el escenario nacional de manera bastante cómoda. Es que allí va a cifrarse más de una metáfora política y social, donde el sexo es, al fin de cuentas, otro tablado más o menos menor. Los personificados y eludidos en los perfiles de los chupasangre tienen sus trayectorias como hombres públicos. El goticismo, sazonado en el romanticismo, seguirá haciendo pie hasta nuestros últimos años. La clásica y complementaria contracara de la beldad que hace al género (discursivo) halla en mujeres anheladamente puras el punto de inflexión para una lógica de lo posible donde hasta lo perverso deviene generoso y donde la complicidad expulsa los parámetros que, de otra forma, habrían de responsabilizar a los promotores.

Cuando en 1801, en el primer periódico del país, que todavía no era tal (en el número veinte), dirigido por Cabello y Mesa, aparece un poema cuyo título es “El murciélago alevoso,” traído de la España de Fray Diego González, lejos se está de poder prever la gozosa, aunque generalmente breve, descendencia letrada de esa casta nocturna. A lo largo de estos dos siglos podemos advertir de qué modo autores tan variados (quiero decir de producciones culturales y perfiles ideológicos tan distintos) como Gerchunoff (que, además tiene su lechuza, y es contiguo al Eichelbaum del drama nunca estrenado, *Un cuervo sobre el imperio*) o el paradigmático Horacio Quiroga con su relato “El vampiro,” González Castillo, Cortázar, Bajarlía o Libertella atraviesan la temática altamente seducidos.

Entre todos los textos que conforman tanto el canon como el corpus alternativo de la literatura argentina, donde aparecen estos personajes en sus

variadas manifestaciones, no abundan los producidos por mujeres escritoras. A excepción de algún comentario de la novelista, cuentista, guionista y ocasionalmente dramaturga Beatriz Guido,¹ o de la línea de la siempre mentada Congresa Sangrienta de la poeta Alejandra Pizarnik, las escritoras optan por otras metáforas del cuerpo, del poder, de la sexualidad o de la violencia. Sin embargo, al llegar a los años setenta, Griselda Gambaro nos sorprende desde el teatro con su *Nosferatu*. La obra fue estrenada recién en 1985 bajo la dirección de Malena Lasala en el Centro Cultural General San Martín de Buenos Aires.²

El *Nosferatu* de Griselda Gambaro es necesario leerlo junto al resto de sus piezas breves de ese período. Son todas obras cortas que, en pocas palabras, condensan la opresión, reconocen la ironía y se sostienen en parámetros que aplanan el grado de lexicalización para devolvernos denotaciones y sentidos literales a los que, a pesar de ser primigenios (o mejor, precisamente por ser primigenios) nos hemos desacostumbrado, y por lo tanto resultan sorprendentes. De modo que vuelven a ser *originales*, instalando un efecto de extrañamiento que tiene sus consecuencias de lectura en el caso específico del relato de vampiros. Hasta en el uso del vocablo “¡Chupasangre!” que, al mismo nivel que “Aguafiestas,” es un insulto con el cual la mujer pretende agredir o herir al marido. (Puede verse, por ejemplo, el uso del consejo paterno “No te ensuciés las manos” o de la materna exclamación “¡Ah, no, qué lugubre!”³) La vampirización absoluta de las costumbres y prácticas sociales hace del *Nosferatu* de Gambaro una cita perfecta. En ese lugar se reúnen supuestas víctimas y supuestos victimarios bajo un mismo signo (o, dicho de otro modo, reales víctimas todos y todos victimarios reales) – del hambre, del poder, del abuso, de la soledad, de la perversión.

En el texto de Gambaro convergen los referentes de la literatura draculesca y los de la literatura infantil. La dupla insinuada destruye las lecturas maniqueas y deja en evidencia los “males” inherentes a aquellos otros relatos acordadamente “inofensivos.” Comer niñas es una predilección de los vampiros no menos que del lobo del cuento “Caperucita Roja.” Si los unos solaparán su práctica en el uso de la capa (el hijo le ofrece la capa al padre en el drama local, pero éste la rechaza), los otros se cubrirán con la caperuza (que, además, está claro, es roja). La violencia característica de toda la obra de Gambaro (tanto de su teatro como de su prosa) opera aquí también sobre un escenario vacío donde el despojamiento enfatiza la necesidad y muestra más crudamente los signos de lo atroz. Lo que hubiera podido ser una dispersión de objetos en

escena o una distribución de tales objetos necesarios para el desarrollo de la obra recae, prácticamente, en su totalidad, en el cuerpo de la mujer (esposa y madre) de la familia vampira. Es ella la que, con un traje de múltiples bolsillos, facilita la circulación de los objetos requeridos, salen y vuelven a su cuerpo. Su cuerpo funciona así como generador y como depósito de deshechos o cosas de momento inutilizables. Todo puede hallarse en los bolsillos de mamá (aparentemente, menos dinero). Todo está en ella – que de tanto llenarse se vacía, la que “es vieja pero de aspecto animoso” – la sangre (cuando ofrece la yugular al marido), la leche (cuando extrae la botella y el vaso del bolsillo), el interés, la necesidad, la protección, la esperanza, la resignación, la indignación, la lucha, la ironía, el deseo mortal, la promesa. Algunas necesidades primarias, líquidos vitales y prácticas de sobrevivencia reúnen los paradigmas de leche y sangre, yugular y seno, hambre y sexo, el vampiro y el lobo.

El código del respeto es burlado (la retórica superficial del respeto burgués y sus costumbres, aquello mismo por lo cual Gambaro, o mejor dicho, una de sus obras, fue denunciada por la Junta Militar) en consonancia con los diminutivos que, a partir ejemplarmente del nombre del hijo, Luquitas, activan el contraste y tornan más perversa la propuesta. Como en la novela prohibida por la dictadura militar,⁴ aquí también se trata de *Ganarse la muerte*, y las otras ganancias posibles (desde el pan, nuestro y de cada día, hasta la vida) presionan por omisión, y de manera muy singular sobre el cuerpo de la mujer.

Los incontables bolsillos de la falda materna funcionan como cajones (el mismo texto lo confiesa en una acotación: “Se aparta y revuelve entre sus innumerables bolsillos, como si fueran cajones. Finalmente encuentra una servilleta y se la coloca a Papá sobre las rodillas”). Es una enorme caja de Pandora que arrastra las posibilidades innúmeras del *don* femenino así como la muerte. Los cajones son el ámbito natural de los vampiros, y el padre – en contra de la esperanza reformista de la madre que querría parecerse a sus amigas y dormir en camas – sentirá nostalgia de ellos (pero, insisto, el escenario está vacío). Bolsillos, cajones y cestos también irán a cubrir esa función. Desde el “cestito” de Caperucita Roja hasta el canasto en el cual Luquitas trae escondida a la niña como una ganancia. Todos estos interiores ahuecados portados por mujeres o portadores de ellas habilitan generosidades y posesiones.

El canasto adquiere su sustancia entre el cajón de la literatura vampiresca y la canasta de la literatura infantil.⁵ Tiene su correlato en el estuche de la cruz-ametralladora que recuerda cruzadas armas medievales. Ambos personajes femeninos se muestran fuertes; ellos, en cambio, son

débiles, dependientes, asustadizos. Así, el Papá que en un primer momento “intenta un aullido escalofriante” cuando está por arremeter contra su presa, inmediatamente después lanzará un alarido. El hombre vampiro pasa, de este modo, del aullido del que persigue al alarido del perseguido.

La seducción por el género narrativo más el quiebre del mismo es lo que hace avanzar la acción. *Nosferatu* es, en cierta forma, un contratexto. Hay un aprovechamiento de la tópica pero con inversión de signos, el *lugar común* es sucedido por la ruptura del canon. La fractura de la previsibilidad puede observarse, por ejemplo, en el modo en que la raptada no muestra miedo y, en cambio, el raptor y su padre devendrán temerosos, o en el alcohol que no se busca después de la *herida* y la sangre sino antes. *Nosferatu* reconoce esta negación e incluye la reflexión de su propia poética a modo de parodia, cuando (ante la sorpresa de Luquitas porque la Nena grita y el comentario tranquilizador de su Mamá que le recuerda que siempre gritaron) señala: “¡Este no conoce ni la tradición!” Más adelante, releyendo esa misma historia, el segundo de los policías va a decir: “Hace rato que fastidian, ¿eh? ¿De dónde sacaron tanta fama?” El éxito de esa literatura se sostiene desde el interior de un texto que va a sumarse a ella; que, en definitiva, le pertenece; y que, por lo tanto, también torna a ese éxito sobre sí.

Duplicando el juego de apariencias no sólo a la manera de Drácula sino también a la de Jekyll y Hyde (el extraño caso de 1886), o Frankenstein (el sorprendente monstruo de 1818) – trilogía que salpicó de dobleces y sangre el europeo siglo XIX – los personajes del *Nosferatu* de Gambaro no carecen de sus dos caras. Así, la niña obediente en la presentación es también una adulta sexy, decidida, grotesca y algo despótica. Ella afirma “Yo no soy una nena. Estoy disfrazada,” ante el hombre (el Papá) que no puede aguantar esa revelación porque disminuye su poder; “¡Hacela callar!” manda. En el orden del texto puede entenderse primero que la chica es “cocotte” y, al final, que es también *vampira*. Correlato de la madre presentada como vieja con ánimo, la intrusa apetecible se presenta como “nena, con trenzas, moñitos, zapatos escolares, etc., pero con una actitud desenvuelta de ‘cocotte’ madura.” Estamos frente a una obra de contrastes que trae, entre otras cosas, las razones edípicas y permite, a partir de la convivencia de las polarizaciones, preparar el desenlace.

Más de un triángulo estructura este *Nosferatu*, al vampirismo de la familia y de la polis, van a sumarse las transgresiones a la práctica sexual prescripta y el vampirismo oscilará su noche también entre el incesto y la sociedad gay. Articulado en base a esas antítesis, paralelos y

complementariedades, es un texto en blanco y negro, con escasos tintes rojos (aludo de la coloración que lo impregna a partir de los parlamentos y las acotaciones escénicas). Por otra parte, la Nena-cocotte-muñeca (que es paquete y es regalo: Luquitas la lleva envuelta, dentro del cesto, en papel madera y con piolín, para su anémico progenitor) se llama religiosa y virginalmente Mariana.

Pero esta Mariana no soportará la cercanía de la cruz y será ése el instante en que comprendamos que se trata de algo más que de una desinhibida. Encerrada otra vez en su caja (su cesto, su cajón), cuando los considerados salvadores apoyen de manera displicente el crucifijo sobre la tapa, comenzará a retorcerse en su interior. Serían precisamente los que llegarían a rescatarla a ella, la nena que – como la Gretel del otro cuento infantil – había dejado el camino sembrado de miguitas en el momento en que Luquitas la captura. Esos bienintencionados señores policías ingleses allanan el departamento vacío para liberarla. Pero uno de ellos acaba prendido a la yugular del raptor.

No hay salvación. Todos son vampiros. “¡Somos como todos!” le asegura la madre al policía, intentando demostrar su humanidad y su amor al hijo. El sentido complementario al de esa afirmación opera en una dirección contraria: ya no ser como todos por el hecho de participar de los *buenos* rasgos del resto de la sociedad sino porque el resto de la sociedad participa por igual de los *malos* que se consideran exclusivos del núcleo de quien habla. El *Nosferatu* plural que presenta Gambaro se recorta sobre una lógica de la que da cuenta en el resto de su obra.

La argentinidad y la sexualidad aparecen en el límite de lo vampiresco. Y en boca de estos vampiros degradados que de manera constante subrayan el vampirismo de la familia burguesa, también se vampiriza el refranero. Vampirización del refranero y las lexicalizaciones menos por la temática que por la forma, por la operación con el lenguaje que hace este texto. *Nosferatu* de Gambaro *le saca el jugo* al refranero: “El que ríe último, muerde mejor.” Lo mordible es, por antonomasia, la carne. La carne – con la que se incita – la “carne vuelta y vuelta” (de una Argentina violada desde “El matadero” de Echeverría,⁶ según cierta línea crítica) da cuentas tanto de una marca nacional como del sexo. Yerras que hacen a la idiosincracia de una mujer argentina. La patria yugulada. Mujer entre vampiros. ¡*Vampiresa!*

Notas

¹ Cfr. *Tiempo de cine*, 9 (enero-marzo 1962).

² La puesta se realizó dentro de la sala Enrique Muiño con el siguiente reparto actoral: Manuel Bello en el papel de Papá, Aída Alt en el de Mamá y Hugo Dezillio en el de Luquitas, Marlene Anderson como Nena y Guillermo D'Alessandro como Policía inglés.

³ Sigo la edición de Griselda Gambaro, *Teatro* [1989] (6 tomos), Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995. Para *Nosferatu* cfr. *Teatro* 3, pp. 37-52. Las citas transcritas (que corresponden a las páginas 49 y 42, respectivamente), como las otras de este trabajo, son tomadas de dicha edición.

⁴ La novela fue publicada por Ediciones de la Flor en 1976. La reproducción completa del informe preparado por la SIDE en julio de 1976, así como del decreto presidencial de abril de 1977, puede leerse en la revista *Xul*, Buenos Aires, núm. 11 (septiembre 1995).

⁵ Por otra parte, cajón y canasta se distribuyen los géneros, el cajón de características viriles y la femenina canastita.

⁶ En esta misma línea es significativa la obra de Gambaro escrita en 1981 (y estrenada en 1982) que lleva como título *La malasangre*. El drama sopesado entre los degüellos y el punzó del rosismo apunta, en rigor, a otro poder más próximo. Otro cuadro familiar aún más perverso que el de *Nosferatu* deja en escena las brutalidades *consanguíneas* y totalitarias.