

## Una nueva interpretación de *Las paredes* de Gambaro

**Enid Valerie**

En este trabajo queremos compartir con nuestros compañeros aficionados a la obra de Griselda Gambaro una nueva y muy distinta interpretación de *Las paredes*, primera obra teatral publicada por la dramaturga argentina, esto en el año 1963. Hasta ahora, todos los críticos cuyos trabajos hemos tenido el gusto de leer han tomado al pie de la letra toda la acción y todos los personajes de la obra, tal como son presentados explícitamente en el texto y en las acotaciones de la dramaturga. Pero nosotros, leyendo entre líneas y encontrando indicios implícitos por todas partes, hemos encontrado un plano más rico sumergido en la obra, el que radica en la psicología del protagonista que es, a nuestro parecer, el único personaje verdadero de la pieza, o sea, el Joven. Primero, presentamos en forma de breve resumen la interpretación aceptada por la crítica hasta ahora, una interpretación que queda en la superficie de la trama, y luego indicamos las diferencias que se hallan en nuestra versión, seguido esto de un análisis más detallado de la obra, con el que buscamos explicar nuestra interpretación y convencer al lector que en esta obra hay una profundidad de matices y planteamientos psicológicos hasta ahora desconocidos que nos llevan a una revalorización total de la obra.

Según los críticos, la acción de la trama procede así. *Tiempo de la Fábula*: El Joven, que vive en una pensión y trabaja en una oficina, pasa un día libre en el campo. Cuando regresa a la ciudad y baja del tren, dos hombres, el Alto y el Bajo, se acercan a él y lo invitan/exigen que vaya con ellos a no se sabe dónde. *Tiempo de la Acción*: El Joven se encuentra en un dormitorio desconocido y cómodo donde está instalado/encarcelado, y donde tiene contacto con el Funcionario y el Ujier que lo reciben bien en un principio pero que poco a poco, tras varios días empiezan a maltratarlo, aunque vocean pretensiones de que son amigos del Joven. Cada día el cuarto se vuelve cada vez más pequeño y más incómodo. El Funcionario le roba al Joven su reloj y el Ujier lo golpea. Al final, el Joven se vuelve "incapable of independent action" (Sandra Messenger Cypess 358-59) y se muestra incapaz de salir cuando, por fin, le dejan abierta la puerta del dormitorio.

Según nuestra interpretación, la acción pasa de distinta forma. El Tiempo de la Fábula, muy semejante al descrito arriba, se revela en más detalle por lo que pasa en el Tiempo de la Acción. El joven sí pasó un día libre en el campo y regresó a la ciudad muy molido y en un estado de lucha interior en cuanto a un dilema terrible, dilema que vamos a describir más adelante. El Alto y el Bajo, lejos de ser personajes verdaderos, representan los dos partidarios de esta terrible lucha interior que tiene el Joven después de su día en el campo, o sea, actuar o no actuar para resolver el dilema. El Joven, cansado y deprimido con su situación en la pensión y en el trabajo, vuelve a su propio cuarto que, para un hombre cansado, parecería grato por el mero hecho de que tiene lecho. Se echa en la cama y se duerme. Aquí empieza el *Tiempo de la Acción*: según nuestra interpretación, toda la acción de la obra pasa en una serie de cuatro pesadillas que tiene El Joven en su propio cuarto de pensión y sucede, no tras un período de varios días, sino en una sola noche. El Funcionario y El Ujier no existen salvo en las pesadillas del Joven. El Funcionario es un personaje compuesto. Representa todos los individuos que, en la vida real del Joven, vocean los valores de la sociedad, tienen poder sobre él, y que abusan de este poder: La Patrona de la pensión, El Jefe de la oficina y también la parte de su propio inconsciente que había internalizado los valores de estas personas, o sea, su Super-Yo. El Ujier es la encarnación pesadillesca del Id del Joven. A veces El Ujier parodia irónicamente al Super-Yo, riñendo al Joven por su falta de gratitud hacia los que están en poder sobre él. Otras veces trata de darle ánimo y aliento al Joven a fin de que éste consiga el coraje para rebelarse contra la represión, y le grita insultos cuando El Joven se muestra incapaz de cualquier acción positiva y valiente.

Así El Joven pasa una noche, torturado por sí mismo, lo que no es menos espantoso que la relación víctima-victimario de por sí. En efecto es mucho más espantoso así porque, cuando la víctima ha internalizado las actitudes de los verdugos, nunca puede escaparse de sus victimarios. Los lleva dentro de sí mismo. Cada uno de los cuatro cuadros termina con un espanto o un grito ruidoso de alguna foma, lo que indica que El Joven se despierta de su pesadilla temporalmente, rasgo muy característico de las pesadillas en general, pero estos ruidos, gritos y espantos no ocurren fuera de la pesadilla; suceden dentro de ella, aunque a veces estén acompañados de un grito verdadero del soñador. Hay que señalar que no hay acción de la obra que suceda en el estado despierto del Joven. Sus períodos de estado despierto están representados por los intervalos entre los cuatro cuadros. Tenemos que imaginarnos sus pensamientos durante estos "entremeses" imaginarios de desvelo; tenemos que imaginárnoslo cada vez más cansado, tal vez fumando,

cavilando, paseando por el cuarto de pensión en la oscuridad, para luego echarse de vuelta en el lecho para dormir. Evidentemente, cada vez que se despierta de la pesadilla, se siente cada vez más derrotado y su cuarto de pensión le parece cada vez más pequeño y miserable, porque cuando por fin consigue dormirse de vuelta, o sea cuando empieza el próximo cuadro de la pieza, el cuarto de la pesadilla sí está físicamente más pequeño y más miserable que en el cuadro anterior. Al final, el hecho de que no sale de la "cárcel," aunque está abierta la puerta, es, para nosotros, simbólico del hecho de que la abulia del Joven ha conquistado su capacidad de acción. Va a quedarse en su pensión y en su empleo, siendo ambas situaciones degradantes y opresivas. Ha conseguido deshacerse del Ujier (léase: Ha conseguido reprimir su Id). Pero nosotros vemos esto en términos negativos. Quiere decir que va a quedarse en su doble cárcel real: en la pensión con reglas ridículas y una patrona tiránica, y en la oficina donde lo abusan y pagan mal. No va a realizar su "sueño" de mudarse al campo. Más abajo analizamos en más detalle la acción dentro de la pesadilla y lo que esta acción revela de la vida del Joven, y en particular revelamos la significancia de la muñeca fea, a la cual ningún crítico, por lo que sepamos, ha dado ninguna importancia.

De hecho, la técnica de incluir los sueños y las pesadillas en la acción de la trama ya fue una tradición muy fuerte en la literatura de la Argentina, si no en el teatro, por lo menos en la ficción. Por ejemplo, en 1953, diez años antes de la publicación de *Las paredes*, Jorge Luis Borges había publicado el cuento, "El Sur," en que la primera mitad de la acción ocurre en la "realidad" y la segunda mitad ocurre en un "sueño" delirioso de un paciente de hospital, aunque la segunda mitad no se presenta como un sueño, sino como una continuación de la acción "real." En las dos obras, "El Sur" de Borges y *Las paredes* de Gambaro, el hecho de que desconocidos saben datos personales del protagonista-soñador, como, por ejemplo, lo de la muñeca en ésta, y el nombre Dahlmann, en aquélla, nos hace obvio que, en los dos casos, la obra se trata de un sueño. En otro ejemplo de esta tradición literaria argentina, "La noche boca arriba" de Julio Cortázar, publicado en 1956, siete años antes de *Las paredes*, la acción real y la acción soñada se confunden por completo hasta el momento final del cuento. Lo importante aquí es el hecho de que ya existía en la Argentina la fuerte tradición de tratar a los sueños como si fueran parte de la acción "real." Pero en *Las paredes* Gambaro va mucho más lejos que Borges o Cortázar por el hecho de que toda la acción de esta pieza pasa en un sueño, no sólo una parte de ella. En cuanto a precedentes teatrales, señalamos la obra de Arthur Miller de Estados Unidos, tanto como la Escena 9 del Acto Segundo de *Saverio el cruel*, en la cual Roberto Arlt, dramaturgo

del Teatro del Pueblo, experimenta brevemente con la técnica de incluir los sueños vivos de un personaje en la acción escénica.

El crítico Eduardo G. González nos habla del "conocido principio de que los sueños repiten y modifican datos y estímulos recientes" (507) de la vida real del soñador, y aplica este principio al cuento de Borges mencionado arriba. Si aplicamos este mismo "conocido principio" a la pieza de Gambaro, nosotros podemos reconstruir el mundo real del Joven, por lo que pasa en las pesadillas de la obra. Podemos adivinar que la patrona de la pensión tiene una hija muñequera que la madre está tratando de casar con uno u otro de los huéspedes. Aquí no hay que olvidarse de que en otras piezas de Gambaro, como *El desatino*, la mujer manipuladora, seductora y peligrosa está vinculada con la imagen de la muñeca. En *Las paredes* la madre de la "muñeca" está tratando de atraparle a un hombre que mantenga económicamente a la hija y a ella, y se puede prever que la hija va a volverse una mujer semejante a la madre que "rezonga" y hace la vida difícil cada vez que no consigue sus deseos. Aparentemente, las maniobras de la Patrona y las mañas femeninas de la hija han logrado sacarle al Joven débil una promesa de matrimonio con la cual él no quiere cumplir. El hecho de que El Joven se queda, al final de la acción de la obra, sentado con la muñeca terrorífica en sus brazos nos parece un símbolo de que va a casarse con la "muñeca," lo que va a estorbar para siempre su sueño de escaparse. El matrimonio no deseado va a hacer que él permanezca encarcelado por la necesidad de mantener económicamente a esposa, suegra e hijos, emocionalmente manipulado por el jefe de la oficina, la patrona de la pensión (suegra), la muñeca (esposa) y la sociedad en general. De esta explicación podemos entender la gran ira que tiene el Ujier (el Id del Joven), al ver que el Joven no es capaz de romper la muñeca, o sea, romper el noviazgo no deseado con la chica.

El reloj del padre, símbolo de recuerdos del pasado y de los sueños que su padre, ya muerto, había tenido por el futuro del Joven, está simbólicamente robado por el personaje-compuesto que representa patrona-jefe-sociedad. Le han robado su pasado, su presente, y más importante, le han robado su futuro. Esto da sentido a la gran ira del Ujier al saber del robo del reloj, ira que, en otras interpretaciones, no tiene sentido ninguno.

Aunque no conocemos al jefe de la oficina del Joven, algunas de las acciones del Funcionario nos lo dan a conocer. Evidentemente es como muchos de los personajes de Gambaro que, con gran éxito, mezclan palabras bondadosas con acciones crueles. Diría al Joven, "Soy su padre," para sacarle sentimientos de lealtad y horas suplementarias de trabajo; le prometería un aumento de sueldo, una promoción o unas vacaciones, pero cuando El Joven trata de precisarlo, el jefe respondería siempre "Mañana," o alguna fecha

nebulosa en el futuro, como lo hace El Funcionario de la pesadilla cuando El Joven trata de precisar la hora de su libertad.

Griselda Gambaro ha dejado por todas partes de la obra indicios claros que nos llevan a nuestra interpretación, y nos sorprende que, hasta ahora, no haya ningún crítico que los haya notado. Primero está el extremo cansancio del Joven al volverse del campo, situación ideal para tener pesadillas. El Joven: "Era de noche. Estaba rendido después del día en el campo," (16) "Me acobardó mi fatiga," (16) "Me encuentro molido." (50) Luego está el hecho de que, dentro de la obra misma, se mencionan específicamente muchas veces vocablos que tienen que ver con el sueño y la pesadilla. Cuando, al llegar al "dormitorio," El Joven escucha un grito, El Ujier le dice: "*Sueña.*" (10) El Funcionario, en un momento, dice: "Ah, no hay joven que no *sueñe* con alguna muchacha encantadora," (13) luego dice "Que por azar del destino usted pudiera resultar Ruperto de Hentzau me quitaba el *sueño*," (18) y en otra ocasión dice: "*la oscuridad crea fantasmas,*" y también: "*Sueño con comprarme una granja.*" (32) El Joven le cuenta al Ujier: "oculto [la muñeca] bajo la cama. Y aún así, *sueño pesadillas.*" (42) El Funcionario, hablando de sí mismo, dice: "¿Cantar en algún lugar: ¡Ni *soñar*lo!" (48) y más tarde le aconseja al Joven: "La vida es *sueño* . . . Sólo le costará un poco *soñar*la . . ." (51). La referencia al sueño que más corresponde al tema central de la obra se halla en las palabras siguientes que pronuncia el Ujier, explicando los gritos que oye el Joven: "No se mueren . . . Los matan. No es lo mismo, reconózcalo, que haber vivido y estar sobre una cama y *dejar que venga la muerte, como un sueño.*" (57) ¡Es precisamente esto lo que pasa en nuestra obra!<sup>1</sup> El Joven está en su cama, soñando, dejando pasivamente que lo maten.

Habríamos podido citar aún más ejemplos, pero basta y sobra con esto. Otro rasgo muy característico de la mente dormida es que se olvida, aunque temporariamente, de que los queridos muertos no quedan vivos. Al darse cuenta del robo del reloj, El Joven dice: "¿Qué le diré a mi padre? No le diré nada: murió." (46) Despierto, nunca habría pensado en su padre como ser vivo, ni siquiera un solo momento; dormido, sí.

Unos de los hechos más sobresalientes que comprueban que esta obra es una pesadilla y que los otros dos personajes son parte integral de la psique del Joven, y no personajes verdaderos, son los hechos de que ellos 1) saben datos personales del joven, 2) se obsesionan por el carácter del Joven, y 3) hasta a veces hablan de sí mismos como si fueran parte integral e inseparable de él. O sea que, si el lector de este ensayo tuviera un sueño en que aparecieran Julio César y la Madre Teresa, no hablarían ni del Imperio Romano ni de los enfermos de India. Hablarían de los problemas que obsesionan al soñador, de su personalidad y su situación, y Julio César y Madre Teresa sabrían, sin

decirles nada, los datos personales del soñador. Aunque pudiéramos encontrar un montón de citas, lo que sería aburrido, presentamos sólo uno por cada punto arriba mencionado. Primero, como ejemplo de dato personal, está lo de la muñeca, tema que preocupa mucho al Joven, pero del cual un personaje "real" desconocido, como El Ujier, no sabría nada. Sin embargo, El Ujier, dentro de la acción de la pesadilla, va al cuarto del Joven, la busca y se la lleva al Joven. Segundo, y como ejemplo de la concentración de los dos en la personalidad del Joven, hay frases como "¡Qué niño es usted aún!" (15) del Funcionario. Hasta que en un momento dado El Ujier, hablando del Funcionario y de sí mismo, le dice al Joven: "No nos cansamos de hablar sobre usted. Se comentan sus gestos, sus generosidades, hasta sus pequeños tics." (44) Tercero, y como ejemplo de que El Funcionario y El Ujier son nada más que componentes psicológicos del Joven, presentamos la escena de la muñeca. Cuando El Joven le dice al Ujier que odia la muñeca, que la Patrona tiránicamente les obliga a los huéspedes que la guarden en sus dormitorios, y que le gustaría romper la muñeca, El Funcionario y El Ujier tratan de darle ánimo para hacerlo.

FUNCIONARIO: Rómpala.  
 JOVEN: ¡Que la rompa! . . .  
 FUNCIONARIO: ¿No lo deseaba?  
 JOVEN: No así.  
 FUNCIONARIO: ¿Y cómo?  
 JOVEN: ¡Por un accidente!  
 FUNCIONARIO: Los accidentes se buscan. Tropezó usted con esta silla, ¡y adiós la muñeca!  
 UJIER: (*Entrega la muñeca al joven. Risueño.*) ¡Animo, caballero? [El Joven vacila.]  
 FUNCIONARIO: (*furioso*) ¡Ah, maldito hipócrita! ¡Rómpala!  
 JOVEN: (*atemorizado*) Si usted me lo ordena, lo haré.  
 FUNCIONARIO: De ningún modo. ¿Qué me importa? ¡Me voy!  
 JOVEN: ¡No, no! ¡La rompo!  
 UJIER: ¡Adelante, caballero! Aquí está la silla.  
 JOVEN: (*después de un silencio*) No puedo. (42-43)

Esta parte no se explica por la interpretación tradicional de esta obra. Los verdugos no suelen hacer enormes esfuerzos para hacer fuertes e independientes a sus víctimas. Aquí los dos demuestran claramente que no son personajes ajenos, sino parte del inconsciente del Joven, de la lucha

interior entre la acción y la abulia, entre la actividad y la pasividad. El Joven, siendo flaco y débil, necesita que ellos le den el coraje para tomar su propia vida en las manos, pero vez tras vez, no se muestra capaz de convertir sus deseos en acción, a pesar de que El Ujier sobre todo trata de convertir al Joven en un hombre de acción.

Al saber que El Joven se dejó robar el reloj, El Ujier le grita: "¡Idiota! ¡Es usted un idiota! No puedo negarlo . . . (*Le pega.*) ¡Lo mataría por idiota!" (47) Ya que entendemos que El Ujier es parte del inconsciente del Joven, vemos que El Joven, en esta escena, está furioso consigo mismo por haber dejado robar el reloj de su padre; se pega a sí mismo psicológicamente. Tampoco la interpretación tradicional de esta parte tiene sentido. A un ajeno no le habría importado un bledo si El Joven se hubiera dejado robar el reloj, pero a sí mismo, sí. Por fin, cuando El Joven muestra un poco de personalidad fuerte, El Ujier está encantado.

JOVEN:           (*gritando*) . . . ¡Déjeme en paz! ¡Me aturde! ¡Me. . . !

UJIER:           (*festivo*) ¡Y se enojó! ¡Finalmente, se enojó! (58)

A veces El Funcionario y El Ujier dan indicios explícitos de su estado de parte integral del Joven. Cuando El Joven dice que había tomado la costumbre de medir los pasos de su cuarto "inconscientemente," El Ujier contesta: "Ah, inconscientemente. Yo conozco esta habitación. . . ." (30) Claro aquí que hay un doble significado en el significante "habitación." Es el cuarto soñado donde están los dos, y es también el lugar donde vive El Ujier, o sea el "inconsciente" del Joven. En un momento dado El Ujier dice: "¡Usted es como yo!" (22) En otro momento, cuando El Joven le pregunta: "¿Sabe lo que significa para mí?" El Ujier responde "Como para mí." (45) A veces consiguen este efecto, sólo por hablar con El Joven en la primera persona del plural: EL FUNCIONARIO: "¡Ah, los padres, cuánto debemos agradecerlos!" (20)

Para nosotros, la parte que da más apoyo a nuestra interpretación del Ujier como parte integral del Joven está en el Cuadro IV, cuando aprendemos que es El Ujier quien quiere vivir en el campo, pero que no puede hacerlo a menos que convenza al Joven que lo haga también.

UJIER:           No fui al campo hoy. ¿Se acuerda? Soñaba con respirar tréboles y margaritas . . . ¡Pero *no pude marcharme!* Me dolían en *carne propia* cada uno de los golpes que le di, me sacudía de remordimiento.

- JOVEN: (*con un gran esfuerzo*) No quiero . . . saber nada con usted. [léase: No quiero conocerme a mí mismo.]
- UJIER: ¡Compréndame! Mi gran anhelo de volver al campo, a la vida sana y bucólica, suele impulsarme a gestos reñidos con el buen gusto, hasta un poco despreciables, lo admito. ¿Pero es *mía* la culpa?
- JOVEN: Lo ignoro. Usted sabrá.
- UJIER: ¡No sé nada! ¡Muy cómoda su actitud! . . . ¿no merezco tolerancia? ¿Llevamos la misma vida? Y entonces, ¿porqué el mismo final? ¿Es justo? ¿Cómo no perder la paciencia?
- JOVEN: No me interesa. Salgo mañana. Ya no nos veremos más. Se lo digo ahora: ¡me alegro!
- UJIER: ¡Ay, no! *No puede desaparecer dejándome* con el remordimiento. (52)

Aquí vemos la fuerza motriz de la crisis psíquica del Joven. Parte de él, la parte representada por el fantasma del Ujier, quiere dejar la pensión, romper el noviazgo con la "muñeca," renunciar a su trabajo en la ciudad y mudarse al campo. Pero esta parte reprimida de su ser sabe que el "Yo" del Joven es flaco y débil. Así tiene sentido el esfuerzo enorme que hace El Ujier para abanicar las pocas chispas de ira que ve con la esperanza de que, por fin, El Joven sea capaz de rebelarse, y también tiene sentido la ira del "Id" cuando el "Yo" se muestra un flaco servil, incapaz de rebelión cualquiera. La pesadilla misma brotó de una situación cuádruple: 1) la fatiga física del Joven, 2) el asco que sentía por todo lo de la ciudad, su pensión y su trabajo, 3) el terror que le inspiró el tener que casarse con la "muñeca" y 4) el súbito deseo de escaparse permanentemente al campo, este deseo habiendo sido suscitado por su día libre en el campo. En su estado despierto El Joven siempre logra callar a las fuerzas rebeldes dentro de sí mismo, pero, en esta pieza, somos testigos de una lucha interior pesadillesca que sólo puede pasar en el estado dormido, cuando El Joven ya no puede controlar y reprimir el funcionamiento de su propia mente. Pero, como todos los demás personajes de la obra temprana de Griselda Gambaro, El Joven fracasa porque es débil, ciego y pasivo.

En una entrevista, Griselda Gambaro nos dice:

Yo creo que en mi teatro hay coordenadas racionales muy poderosas, así como también hay su cuota de inconsciente, y de todo lo imaginativo que puede haber en una pieza de teatro. Pero toda

esa fantasía se maneja dentro de coordenadas racionales muy fuertes. (Gambaro, "La ética de la confrontación" 15)

Creemos que nuestra nueva y distinta interpretación de *Las paredes* logra revelar lo "inconsciente" y lo "imaginativo" de la obra, poniéndolos en relieve con las "coordenadas racionales muy poderosas" sobre las cuales la obra fue construida. Es verdad que uno de los temas centrales de toda la obra de Gambaro ha sido la relación víctima-victimario en todos los planos: personal, familiar, institucional, social y mundial; pero lo que tenemos aquí, en esta pieza, es más que nada una exposición de la personalidad de la Víctima Universal, un examen teatral de la interioridad psicológica del que se deja ser víctima, del que reprime sus instintos rebeldes y que, por consiguiente es incapaz de salir de la cárcel, aunque esté abierta la puerta.

*Universidad de Carleton*  
*Ottawa, Canada*

## Notas

1. En adelante todas las bastardillas dentro de las citas son nuestras a menos que se indique lo contrario.

## Obras citadas

- Cypess, Sandra Messinger. "Physical Imagery in the Works of Griselda Gambaro." *Modern Drama* 18:4 (1975): 357-64.
- Gambaro, Griselda. "La ética de la confrontación." Entrevista con Miguel Angel Giella, Peter Roster y Leandro Urbina. Griselda Gambaro. *Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa*. Ottawa: GIROL; Colección Telón, 1983: 7-20.
- \_\_\_\_\_. *Teatro: Las paredes. El desatino. Los siameses*. Buenos Aires: Argonauta, 1979.
- González, Eduardo G. "Hacia Cortázar, a partir de Borges." *Revista Iberoamericana* 84-85 (1973): 503-20.