

## **PALABRAS QUE CAEN CONTRA LA INDIFERENCIA: LOS “FUEGOS DE ARTIFICIO” DE GRISELDA GAMBARO**

*Ana Sánchez Acevedo*  
(Universidad de Sevilla)

### **RESUMEN:**

Este trabajo propone un análisis del entramado referencial, especular y metateatral sobre el que se articula la obra *Información para extranjeros* (1973), de la dramaturga argentina Griselda Gambaro. Con el subtítulo “crónica en 20 escenas”, esta pieza teatral da cuenta de la represión en la Argentina de principios de los setenta, denunciando algunos de los primeros casos públicos de secuestros, detenciones ilegales, torturas, asesinatos y “desapariciones” que precedieron al terrorismo de estado generalizado de la Guerra Sucia. Mediante toda una complicada trama de recursos escénicos, revelaciones y ocultaciones, y deslizamientos entre niveles y subniveles de realidad y de ficción, de ilusión y de denegación, Gambaro apela a una toma de conciencia –y de responsabilidad– sobre los mecanismos de manipulación ejercidos desde el poder y sobre nuestro propio concepto impreciso y deformado de la información, de los hechos que suceden nuestro alrededor y del modo en que accedemos a su conocimiento y los recibimos e interpretamos intelectual y emocionalmente.

**Palabras clave:** Griselda Gambaro; *Información para extranjeros*; teatro argentino; desapariciones; responsabilidad.

### **ABSTRACT:**

This essay proposes an analysis of the specular and metatheatrical structure of references that articulates *Information for foreigners* (1973), by the Argentine playwright Griselda Gambaro. With the subtitle “chronicle in 20 scenes”, this play reports on the repression in Argentina in the early

seventies, denouncing some of the first public cases of kidnappings, illegal detentions, tortures, killings and "disappearances" that preceded the widespread state terror of the Dirty War. By means of a complicated stage apparatus, with revelations and concealments, slides between levels and sublevels of reality and fiction, illusion and denial, Gambaro appeals to our awareness -and responsibility- on the manipulations exerted by power holders and on our own inaccurate and distorted concept of information, of the events happening around us and the way we receive them and interpret them intellectually and emotionally.

**Keywords:** Griselda Gambaro; *Information for foreigners*; Argentine theatre; disappearance; responsibility.

Texto a la vez emblemático y excepcional dentro de la producción dramática de Griselda Gambaro, *Información para extranjeros* (1973) se articula en torno a un complejo y riquísimo entramado referencial, especular y metateatral en el que la autora supo volcar su vocación más experimental y pródiga en recursos técnicos. En ninguna de sus piezas se golpea tan directamente al espectador, de entrada despojado de la invisibilidad virtual asociada a su tradicional posición en el teatro, para ser colocado en el interior mismo del espacio de la violencia<sup>1</sup>. Según se indica en la acotación inicial, "el ambiente teatral puede ser una casa amplia, preferentemente de

---

<sup>1</sup> La abolición de la separación entre escenario y sala relaciona *Información para extranjeros* (1973) con su contemporáneo *environmental theatre*, tal como han apuntado varios de los críticos que se han acercado a la obra, entre ellos Dick Gerdes (1978), Rosaela Postma (1980) y Diana Taylor (1990). El término *environmental theatre* ("teatro del entorno" o "teatro ambiental") fue difundido en los años setenta por el director estadounidense Richard Schechner para referirse a una práctica teatral "preocupada por establecer nuevas relaciones escénicas, por pensar al público en términos de distancia o proximidad, por reducir la distinción entre escenario y sala" y multiplicar los puntos de focalización y de tensión en el espectáculo (Pavis, 1998: 445). Para una descripción detallada de los postulados de esta práctica escénica, ver Richard Schechner (1973).

dos pisos con corredores y habitaciones vacías, algunas de las cuales se comunican entre sí”, y “el público será dividido en grupos” (Gambaro, 2003: 69) conducidos por guías que irán marcando distintos itinerarios a través de cuartos y pasillos, y con ello diferentes desarrollos posibles de la acción<sup>2</sup>.

Lo que estos grupos van a visitar es una suerte de museo de los horrores; un escaparate de atrocidades, humillaciones, vejaciones y abusos, enmarcados muy explícitamente –y esto es otra excepción en la dramaturgia gambariana– en un contexto de referencia directamente señalado desde el comienzo: “La pieza” –según comunica el Guía– “responde a nuestro estilo de vida: argentino, occidental y cristiano. Estamos en 1971” (70).

El subtítulo de la obra, “Crónica en 20 escenas”, incide sobre la demarcación histórico-política de los acontecimientos representados –una “crónica” de la represión en la Argentina de principios de los setenta–, a la vez que conecta por sus connotaciones periodísticas con la procedencia real de los textos enunciados por el Guía como “explicaciones para extranjeros”: informaciones extraídas de la prensa del momento, que remiten a algunos de los primeros casos públicos de secuestros, detenciones ilegales, torturas, asesinatos y “desapariciones”. Hechos que preludian lo que cobrará dimensiones hiperbólicas y genocidas pocos años después de la escritura de la pieza, con el Proceso de Reorganización Nacional y el terrorismo estatal sistematizado de la Guerra Sucia. Son esas “explicaciones” de las que se deriva, claro, el título *Información para extranjeros*, cargado de una amarga

---

<sup>2</sup> No obstante, la ordenación de los itinerarios no es tan libremente móvil en el entramado dramático como pudiera desprenderse de la acotación inicial. Bastantes escenas están conectadas por un desarrollo cronológico necesariamente lineal: la segunda tiene que preceder a la quinta; las escenas 3, 7, 8, 10 y 14 deben ir en ese orden por exigencias de la historia; y lo mismo sucede con los grupos de escenas 11-12-13 y 15-16-17. La escena 20 debe ser siempre la última del recorrido. En los principios y finales de escena hay con frecuencia frases del Guía que remiten a la escena anterior o a la siguiente, y que por tanto habrían de ser modificadas en la representación en caso de que se vulnera la disposición original. Por otro lado, en la organización base que Gambaro plantea hay además, incluso con independencia de la causalidad de los acontecimientos, una cierta progresión en el ritmo y en la construcción y alternancia de las acciones, que hacen de ese itinerario concreto, a nuestro juicio, el más rico, efectivo e interesante.

ironía que advertía sobre cómo los argentinos –de cuyo “estilo de vida” dice hablar la pieza, y a quienes en primera instancia está dirigida– se habían convertido o eran susceptibles de convertirse en “extranjeros” con respecto a su propia situación, si se mantenían ajenos a los sucesos que azotaban ya al país, anunciando la historia más tremenda y dolorosa que estaba por llegar.

En relación con ello es interesante recuperar algunas palabras de Gambaro:

Pasa algo muy curioso con el teatro, y creo que con cualquier experiencia artística. La gente ha perdido sensibilidad para ver los datos de la realidad. Es decir, los muertos suelen ser números, cifras. Pero si esos mismos muertos los ves en el escenario, o ves las mismas crueldades que uno lee en un periódico... Es decir, nosotros leemos ahora la guerra que hay en el Líbano, y no nos pasa nada por la cabeza. Pero si eso lo vemos en un teatro, y somos capaces de “ver” lo que significa la muerte, la guerra, los chicos, los llantos, el dolor infinito, entonces eso nos moviliza de una manera muy distinta. El hecho estético nos tiene que despertar, nos tiene que desanestesiarse de todo eso que es la falsa información, la deformación de los sentimientos y las ideas que es base de nuestra sociedad (Gambaro en Giella, Roster y Urbina, 1983: 31).

Toda la complicada trama de estrategias que la dramaturga pone en acción en *Información para extranjeros* está destinada a provocar esta toma de conciencia, de responsabilidad; este “desanestesiamiento” con el que ahora se confronta cara a cara al público, arrojado a una posición en la que su condición voyeurista queda al descubierto y se explicita para violentarlo; en la que no sólo ve sino que es visto, y es señalado y apelado, y está expuesto a la mirada de los otros. Una situación en la que pierde su

dominio del espacio escénico<sup>3</sup>, y es así presa fácil del juego de revelaciones y ocultaciones que la obra articula, y que remite tanto a los mecanismos de manipulación ejercidos desde el poder, como a nuestro propio concepto impreciso y deformado de la información, de los hechos que suceden nuestro alrededor, del modo en que accedemos a su conocimiento y los recibimos e interpretamos intelectual y emocionalmente.

El texto oscila en un permanente vaivén de la mostración al enmascaramiento, preñado de dispositivos autorreflexivos y metateatrales que funcionan en estrecha relación –y en búsqueda confusión– con todo un aparato de deslizamientos entre niveles y subniveles desdibujados y enmarañados de realidad y de ficción, de ilusión y de denegación, de empatía y de distanciamiento. Hay una tensión constante entre todo lo que en la obra se dice a sí mismo como artificio, como mentira, como representación; y todo lo que, ya desde esa estructura autoproclamada simulacro –fuego artificial–, o bien se sabe relator de una verdad externa, o bien, de otra parte, crea sub-estructuras o sub-instancias heterogéneamente “ilusionistas” (entendido este “ilusionismo” interno o trabado, no al modo tradicional mimético –pues estamos ante una obra totalmente ajena a los moldes realistas–, sino meramente como aquello que en el seno de ese marco autoconscientemente irreal, erige cierto grado de ilusión).

En ese movimiento tensional ocupa un lugar fundamental la figura del Guía, una suerte de narrador insolente que comenta con frivolidad las escenas a la vez que toma parte en la violencia; que controla el recorrido y que finge no controlarlo; que elige qué explicar y qué no, a qué víctimas dotar de una historia y a quienes sumir en el olvido del anonimato; que decide qué puertas abrir y cuáles dejar solamente entreabiertas. A este personaje grosero, embaucador, agresivo y por completo desconfiable, es a

---

<sup>3</sup> “In this play [Gambaro] radicalizes the traditional organization of the space and attempts to involve the spectator in a dramatic experience that will also radicalize his perception”, “the perplexed spectator, confused by repeated comings and goings in darkened and illuminated rooms and corridors, feels threatened [...] by the fact that he cannot see or comprehend the total space that encloses him [...]”, “is deprived of the overview that the traditionally located audience can enjoy from its safe distance” (Postma, 1980: 36-38).

quien se otorga desde el principio toda la potestad sobre el entorno desconocido, laberíntico y pretendidamente amenazante. En pos de esta ilusión de inseguridad o desconcierto, muchos de los recintos y de los corredores por los que se hace transitar los espectadores están a oscuras, de modo que éstos dependen para orientarse de la linterna que lleva el Guía, convertida en instrumento de autoridad y en herramienta de sus trampas y manejos<sup>4</sup>. Si por una parte censura lo que la audiencia puede mirar o no mirar, por otra comete convenientes errores, aparentes equívocos; supuestos malos funcionamientos de la organización que al mismo tiempo sabemos, porque –y esto se nos señala insistentemente– estamos ante una representación, que no son tales. Si de un lado nos persuade de que asistimos a un espectáculo ficcional –por el que hemos pagado y que tenemos por tanto que “disfrutar”<sup>5</sup>–, de otro lado sus “explicaciones para extranjeros” nos advierten explícitamente del referente verídico de lo que vemos.

A merced de la ruta deliberadamente confusa y accidentada que marca el Guía, el espectador va quedando aturdido por la profusión de indicaciones anfibológicas, mientras cruza ante sus ojos el terrible desfile de la bestialidad, encarnado en un elenco no menos perturbador. Un gran número de personajes de la pieza están metateatralmente caracterizados a modo de marionetas, maquillados como muñecos y sujetos, según indican las acotaciones, a una actuación tosca, deshumanizada y burdamente melodramática<sup>6</sup>. Este recurso anti-catártico y “desilusionante” es

---

<sup>4</sup> “ La lanterne figure le pouvoir du Guide qui met en lumière certaines scènes selon une logique arbitraire et en censure d’autres susceptibles de révéler des vérités trop historiques ” (Urdician, 2009 :127).

<sup>5</sup> Recordemos las primeras palabras con las que, casi como una amenaza, el Guía recibe a los espectadores: “Señoras y señores: la entrada es de mil pesos, para adultos. Si ya pagaron, nadie puede arrepentirse. El gasto ya está hecho. Mejor gozar” (70).

<sup>6</sup> Entre otras muchas, podemos citar al respecto las escenas siguientes. Escena 5: *“Sentada sobre una silla, una mujer con un vestido blanco, largo hasta los pies, maquillada como una muñeca, y con un bebé en brazos. El bebé está envuelto en tules y puntillas, y es, obviamente, un muñeco. Sentado en el suelo, a los pies de la mujer, un hombre joven los contempla con expresión arrobada. El grupo está envuelto en un haz de luz rosa. La*

particularmente recurrente y ostensible precisamente en las escenas encuadradas por los datos reales de las “explicaciones para extranjeros”, sucesos auténticos recreados grotescamente con el objeto de producir un efecto de extrañamiento: un distanciamiento crítico superpuesto a la identificación compasiva –a la “pasividad compadeciente”– del receptor.

No obstante, junto a estos personajes denegados, hay otros que a lo largo de la obra parecen permanecer al margen de todo el aparato anti-ilusionista circundante. Uno de los casos más destacados es el de la Muchacha torturada que aparece en las escenas 3, 7, 8, 10 y 14, y que es además uno de esos seres indocumentados que pueblan el universo asfixiante de la pieza, abandonados sin una “explicación para extranjeros”, bajo la misma sepultura de innominación y silencio que sentenció a tantos desaparecidos. En la escena 3 la encontramos sentada en una silla con las ropas empapadas, en alusión a un método de tortura por asfixia que se hará tristemente popular durante la Guerra Sucia: el denominado “submarino”<sup>7</sup>. El Hombre que la interroga y que trata de empujarla al suicidio hace varias alusiones a la presencia de los espectadores, y hasta los utiliza como pretexto para supuestamente tranquilizar a la muchacha: “No te pasará nada. Hay mucha gente” (72). Ese mismo tipo de apelaciones se repite en las escenas 7 y 10, donde el propio Guía es quien ha tomado ahora el rol de verdugo. La Muchacha, sin embargo, se mantiene en todo

---

*actuación es francamente burda” (84). Escena 9: “Cuatro sillas. Hay un grupo formado por un hombre, una mujer y dos adultos más, estos últimos disfrazados de niño y niña. Están maquillados exageradamente y visten trajes cursis. [...] Los personajes actúan sobre esquemas muy primarios, con algo de títeres. El tono está burdamente exagerado” (92). Escena 14: “El Guía conduce a su grupo a la habitación señalada. En el cuarto, un grupo de vecinos amontonados, las cabezas de unos espiando sobre las cabezas de los otros. En el extremo opuesto, dos policías agazapados, la expresión muy atenta. En el centro, el Hombre y la Mujer, ambos muy maquillados. La vestimenta es cursi, la mujer lleva tacos muy altos. Todos actúan burdamente, de modo infantil y exagerado” (110).*

<sup>7</sup> “En el llamado ‘submarino mojado’ se sumergía la cabeza de la víctima hasta que se encontraba próxima a la asfixia. A veces los torturadores golpeaban los laterales del cubo, causándole hemorragias internas y perforación de tímpanos. Otra modalidad era el ‘submarino seco’, que consistía en asfixiar casi por completo a la víctima cubriendo su cabeza con una bolsa de plástico, que se cerraba con fuerza hasta que se agotaba el oxígeno” (Robben, 2008: 258).

momento sumergida en su papel, ajena al público, como si un pedazo de realidad hubiera quedado atrapado en medio del espectáculo farsesco.

Completando el panorama desconcertante, conforme avanzan las acciones varios actores colocados ocultamente entre el auditorio son repentinamente golpeados o se convierten en ejecutantes activos de la violencia, virtualizando la ilusión de la potencialidad victimizable o victimizadora de los espectadores. En esta última idea ahonda una de las escenas más interesantes en cuanto al entramado autorreferencial y ético del texto: la que recrea el polémico “Experimento Milgram”, una serie de ensayos científicos desarrollados en la Universidad de Yale a principios de los años sesenta, a cargo del psicólogo social norteamericano Stanley Milgram (1933-1984)<sup>8</sup>. Su objetivo era averiguar cuánto dolor infligiría un ciudadano común a otro simplemente porque se lo pedía un investigador, comprobando hasta qué punto una persona normal es capaz de plegarse a las indicaciones de una figura de autoridad, aun cuando éstas entran en conflicto con sus principios éticos básicos.

Los participantes acudieron engañados en respuesta a un anuncio publicado en los periódicos solicitando voluntarios para un experimento sobre la memoria. Cada participante real era emparejado con uno ficticio – un actor cómplice–, y se simulaba un reparto al azar de los dos roles definidos para el experimento, el de “maestro” y el de “alumno”, amañado de tal modo que al verdadero voluntario siempre le tocara actuar como “maestro”. El director de la experiencia les explicaba que el estudio versaba sobre los efectos del castigo en el aprendizaje. El supuesto “alumno” era conducido a una habitación donde se le sentaba y ataba en una especie de silla eléctrica. El “maestro”, siguiendo las órdenes del investigador encargado, comenzaba por leer al “alumno” una lista de palabras relacionadas por pares. Luego repetía una por una las primeras palabras de cada par, junto con otras cuatro entre las que estaba la que se correspondía en la lista inicial, de modo que el “alumno” tratase de recordar y escoger la correcta.

---

<sup>8</sup> Para un relato detallado de sus investigaciones, ver Milgram (1979), de donde están tomadas las explicaciones que siguen.

En caso de error, el "maestro" tenía que aplicar una descarga eléctrica al "alumno", la primera de 15 voltios, y después en intensidad creciente conforme se sucedieran los fallos. El actor que hacía de "alumno" había sido previamente aleccionado para fingir los efectos de las graduales descargas, y a medida que éstas aumentaban, debía comenzar a quejarse de dolor, cada vez con mayor vehemencia. A los 150 voltios pediría que cesara la prueba. A los 285 voltios lanzaría un grito de agonía, y poco después, si continuaban las descargas, dejaría de emitir cualquier sonido. El "maestro", según dejó señalado Milgram, llegaba enseguida a una tensión crispante. El manifiesto sufrimiento del "alumno" lo empujaba a abandonar la prueba, pero cada vez que dudaba en administrar una descarga, el experimentador le ordenaba seguir. Para librarse de su compromiso, el sujeto debía romper decididamente con la autoridad y asumir su propia responsabilidad sobre los acontecimientos.

Antes de iniciar los experimentos, Milgram predijo los posibles resultados, y pidió también a varios tipos de personas que hicieran lo mismo, entre ellas psiquiatras, estudiantes, profesores universitarios y trabajadores comunes. Todos coincidieron en creer que la inmensa mayoría de los sujetos se negaría a obedecer al experimentador. Los psiquiatras, en concreto, pronosticaron que muy pocos participantes pasarían de los 150 voltios, cuando la víctima pidiera explícitamente que la dejaran irse; que sólo un 4% llegaría a los 300 voltios; y que únicamente un margen patológico de uno entre mil administraría la descarga máxima de 450 voltios. Los resultados reales desmintieron terroríficamente estas suposiciones. Más del 65% de los sujetos obedeció hasta el final las órdenes del experimentador, castigando a la víctima con la máxima descarga posible del generador. Diez años después, en una de las repeticiones del ensayo, en el Max Planck Institute de Munich, esta cifra se incrementó hasta un escalofriante 85%.

En la cuarta escena de *Información para extranjeros*, Gambaro reproduce el "Experimento Milgram" prácticamente punto por punto, si bien reelaborado de acuerdo con el juego anti-ilusionista de la pieza, y convertido, de un lado, en espejo reflexivo de la misma –otra suerte de "experimento" en el que el espectador ha sido tomado como voluntario y

sujeto observado–; de otro, en un nuevo relato de un hecho verídico, que en este caso plasma la virtualidad criminal de un ciudadano medio –de cualquiera de nosotros– como producto de un abandono de responsabilidad.

Ya cerca del final de la obra, esta apelación al compromiso se articula bajo la forma de un poema dirigido directamente al público, en boca de un personaje con referente también real: Marina, una muchacha griega, presa y torturada, a la que Gambaro atribuye la autoría de estos versos:

El tiempo está alterado, los años por venir están alterados

Tú sabes dónde me encontrarás

Yo, el miedo, yo, la muerte

yo, la memoria inasible

yo, el recuerdo de la ternura de tus manos

yo, la tristeza de nuestra vida fracasada

Yo asediaré el “eso no me concierne” con mi angustia

y quebraré el sueño ajeno con fuegos de artificio

horribles, indecentes

con fusilamientos incontables caeré sobre la indiferencia

de los que pasan

hasta que empiecen a preguntar, a preguntarse (121-122).

Gambaro deja caer, en efecto, estas palabras, su obra, sobre la indiferencia de los que pasamos, deconstruyendo con sus “fuegos de artificio” cualquier relación estable a la que pueda agarrarse el receptor; quebrando no sólo el horizonte de expectativas inicial, sino también todos los que van surgiendo a medida que el texto avanza. Nunca terminamos de saber a qué atenernos, cómo reaccionar, qué sentir, qué pensar, porque se nos ha situado en un punto siempre móvil, absolutamente incómodo. La sobreabundancia de estímulos antagónicos, de informaciones contradictorias, deja al espectador en un permanente estado de

desubicación que nunca llega a reordenarse, pues la pieza, como tantas de Gambaro, carece de conclusiones prefijadas, se sitúa dentro del conflicto y desde él nos habla. Y es que su objetivo pasa precisamente por esa necesaria desubicación que conduce al “desanestesiamento”, al cuestionamiento, a la reflexión, a la toma de conciencia.

En esa dirección apunta todo el aparato autorreferencial de la obra; las distancias que se acortan de un lado y crecen de otro; las constantes alusiones metateatrales y anti-ilusionistas; la alternancia entre personajes cercanos al esperpento que actúan burdamente dejando al descubierto su carácter ficticio, y aquellos que permanecen pese a todo en un plano ilusionista, víctimas impotentes sumidas en la desgracia de su ficción real.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Cortés, J. (2001). La teatralización de la violencia y la complicidad del espectáculo en *Información para extranjeros* de Griselda Gambaro. *Latin American Theatre Review*, 35 (1), 47-61.

Feitlowitz, M. (1992). The Theater of Griselda Gambaro. En G. Gambaro. *Information for Foreigners* (pp. 1-11). Evanston: Northwestern University Press.

Gambaro, G. Información para extranjeros. En *Teatro 2* (pp. 67-128). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

Gerdes, D. (1978). Recent Argentine Vanguard Theatre: Gambaro's *Información para extranjeros*. *Latin American Theatre Review*, 11 (2), 11-16.

Giella, M. A., Roster, P. y Urbina, L. (1983). Entrevista. Griselda Gambaro: La difícil perfección. En G. Gambaro, *Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa* (pp. 21-37). Ottawa: Girol Books.

Larson, C. (2004). Games and the Historical-Political Realities of Spanish America in Dramas by Griselda Gambaro, Jesusa Rodríguez, and Sabina Berman. En *Games and Play in the Theatre of Spanish American Women* (pp. 133-157). Lewisburg: Bucknell University Press.

Milgram, S. (1979). *Obediencia a la autoridad: un punto de vista experimental*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

- Mundani, L. (2002). *Las máscaras de lo siniestro. Escena política y escena teatral en Argentina: El caso Gambaro*. Córdoba, Argentina: Alción.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Postma, R. (1980). Space and Spectator in the Theatre of Griselda Gambaro: *Información para extranjeros. Latin American Theatre Review*, 14 (1), 35-45.
- Robben, A. C. G. M. (2008). *Pegar donde más duele. Violencia política y trauma social en Argentina*, Barcelona: Anthropos.
- Schechner, R. (1973). *Environmental Theatre*, New York: Hawthorn Books.
- Tarantuviez, S. (2007). *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor.
- Taylor, D. (1990). Theater and Terrorism: Griselda Gambaro's *Information for Foreigners. Theater Journal*, 42 (2), 65-182.
- Urdician, S. (2009). *Le théâtre de Griselda Gambaro*. París: Indigo & Côté-femmes éditions.