

METÁFORAS SOBRE EL EXILIO EN *DIOS NOS QUIERE CONTENTOS* DE GRISELDA GAMBARO

Metaphors on the exile in *Dios no nos quiere contentos* by Griselda Gambaro

Ariadna Castellarnau

(Becaria de la Universidad de Buenos Aires)

Resumen

El presente artículo analiza la novela *Dios no nos quiere contentos*, de la escritora argentina Griselda Gambaro, desde la perspectiva de la literatura de exilio. Esto significa trazar una lectura de la obra no tanto desde lo vivencial (como trasunto literario de la propia experiencia de la autora como desterrada durante el período de la última dictadura militar argentina) como desde lo universal: analizando la experiencia del exilio como un hecho en abstracto, aplicable a cualquier contexto nacional e histórico, a través de las metáforas sobre las que trabaja Gambaro.

Palabras clave: Griselda Gambaro - literatura - exilio - dictadura.

Abstract

The following article analyses, from the perspective of exile literature, the novel *Dios no nos quiere contentos*, by the Argentine writer Griselda Gambaro. It is meant to outline a reading of the work not from the perspective of life experience (that is, the author's experience as an exile during the last dictatorship) but from a universal point of view: analysing the experience of exile as an abstract that could be applied to any other national or historical context, through the metaphors which Gambaro employs.

Key words: Griselda Gambaro - literature - exile - dictatorship.

El presente artículo propone un análisis de la novela de Griselda Gambaro *Dios no nos quiere contentos*, escrita en Barcelona en 1979, desde el contexto de exilio en que fue creada. Recuérdese que en 1976 Gambaro publica *Ganarse la muerte* un texto que afronta sin eufemismos la violencia institucional ejercida por el gobierno de la junta militar y que es censurado inmediatamente, los ejemplares requisados y su autora obligada a exiliarse en Francia y luego en España.

La denominación “literatura de exilio” suele provocar incomodidades a la crítica. Esto puede atribuirse a que se trata de una denominación vacía que refiere a un hecho social y político concreto, pero que no llega a definir jamás el contenido de lo que engloba. Es decir, hay un hecho tangible, histórico, indiscutible: la Argentina del año 76, por ejemplo. Ahora bien, cuando se habla de “literatura de exilio” ¿nos referimos al contexto político en que ha sido producida o bien al psicológico? ¿a los sentidos que genera? ¿a la situación particular del escritor? Las preguntas que surgen son interminables, pero no es la intención de este ensayo abrir una discusión terminológica sobre el concepto de “literatura de exilio”. Conviene tener presente, sin embargo, que hay diversas perspectivas históricas, políticas, psicológicas y teóricas que atraviesan el problema de la literatura de exilio y que este mismo sintagma es ambiguo en tanto al significado de lo que alude.

En el sentido inverso de muchos estudios sobre la literatura de exilio, que buscan resolver o definir el exilio desde un punto de vista teórico, estas páginas proponen un acercamiento al problema desde lo vivencial. Con esto se confía en superar (o por lo menos sortear) la dificultad que de entrada plantea el término “literatura de exilio” y la obcecación de los críticos por desenmarañar su sentido, que a menudo no deja avanzar un paso más allá, eso es, hablar propiamente de la literatura de exilio, sea o no sea esta denominación la correcta. La apuesta de análisis es, por lo tanto, la siguiente: en primer lugar, vincular *Dios no nos quiere contentos* con un hecho de vida (de la autora) buscando reflejos del hecho real en lo literario y, en segundo lugar, establecer relaciones con temáticas de índole más general y que tienen que ver con la experiencia de exilio. La motivación es doble: de un lado, estudiar la obra de Gambaro desde un enfoque en especial y del otro, hablar sobre el exilio no como un problema para la crítica literaria, sino para el individuo. Para los fines de este artículo se han elegido tres temáticas que aparecen en la obra de Gambaro *Dios no nos quiere contentos* y que se relacionan íntimamente con la vivencia del exilio: el olvido y la memoria, la patria y el retorno. Estos

tres puntos no agotan la experiencia del exilio, sino que son acercamientos incompletos (o mejor, susceptibles a ser completados en un futuro) al problema que ocupa estas páginas.

De forma paralela, mediante este análisis se busca enriquecer los tradicionales horizontes de lectura trazados sobre la obra de Gambaro. Se sabe que la escritora fue una de las voces más firmes contra la dictadura, que defendió, tanto desde su obra narrativa como dramática, el derecho a la libertad de pensamiento y también los derechos de la mujer (sujetos doblemente afectados por la represión militar puesto que ésta se cierne sobre su derecho ciudadano, por un lado, y sobre sus derechos en cuanto género, por el otro). Poco se habla, sin embargo, de su exilio (no por lo menos más allá de su dimensión política e histórica). La pregunta a la que se tratará de dar respuestas en las próximas secciones es cómo aflora la experiencia de exilio de la autora en sus páginas. A través de qué imágenes, que recursos, que alusiones o juegos literarios se percibe la huella del destierro.

Olvido y memoria

La vida en el exilio se desarrolla en una tambaleante precariedad entre la amenaza del olvido y la necesidad de hacer memoria. No es el olvido, sin embargo, algo que pueda evitarse rememorando uno por uno los rasgos de un rostro o anotando en listas infinitas los nombres de las calles de una ciudad, para que no se escape ninguno. Decía María Zambrano, que “el exiliado ha dejado de existir ya, vuelva o no vuelva”¹ pues trae a la memoria de los que se quedaron el recuerdo de una fatalidad y supone un escollo para la continuidad de la historia.

En el caso particular de la Argentina, durante los primeros años de la dictadura militar, se desarrolló una triste contienda entre los intelectuales que decidieron permanecer en el país y los que se fueron. Cómplices unos, traidores otros, propiciaron una fractura del campo intelectual argentino cuestionando las decisiones de cada cual, discutiendo sobre si el intelectual que se marchaba podía seguir sosteniendo su compromiso político o si el que se quedaba podía conseguir realmente eludir la censura y ejercer de opositor al régimen². Una vez restaurada la democracia, se retomó esta antigua polémica con afán conciliador y cierto retraimiento debido al reconocimiento de que las luchas intestinas entre la resistencia intelectual habían servido, al fin y al cabo, a los

¹ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, p.68.

² Véase GREGORICH, “La literatura dividida”, en *Clarín* 21/1/1981.

intereses de los militares³. Efectivamente, la controversia que se generó dentro del campo intelectual argentino sobre cómo los exiliados o no exiliados vivían sus respectivos lugares favorecía la manipulación discursiva del régimen. No debe olvidarse cómo fueron los modos de interpretación del exilio articulados por los militares, que propiciaron una suerte de desfiguración de los desterrados bajo una mirada evaluativa que evadía obstinadamente cualquier relación entre represión/exilio. Para la dictadura, los exiliados eran “subversivos en fuga” o bien “fugas de talentos” o “migraciones económicas”. Subrepticamente, el exilio se convirtió en manos de los victimarios en un asunto de elección voluntaria, como quien pone la cabeza sobre el cadalso por pura voluntad.

A causa de esta adulteración de la realidad del destierro, los exiliados se enfrentaban a un desafío notable: lograr la visibilidad pública en un país donde se imponía el olvido de sus nombres a través de la invalidación, de la calumnia⁴. El adentro/afuera que propiciaron los militares, y que secundaron inconscientemente algunas discusiones entre intelectuales como la que mantuvieron Liliana Heker y Cortázar en las páginas de la revista el *Ornitorrinco*, situaba a los exiliados al margen de la coyuntura política y no sólo eso, ponía en entredicho su “argentinidad”. Al asociar el alejamiento con la pérdida de la “argentinidad”, los militares pretendían mucho más que poner en tela de juicio la fidelidad patriótica de los sujetos en el destierro, pretendían sumar sus nombres a la lista de bajas, borrarlos de la memoria de la gente, enterrarlos en el olvido de una vez por todas.

Esta triste realidad del exilio es recogida por Griselda Gambaro en *Dios no nos quiere contentos* a través de la figura de Tristán, personaje que la autora retomará en *Después del día de fiesta* (1994) y *Promesas y desvaríos* (2004), aunque los hechos narrados son distintos y autónomos. Tristán es un niño huérfano adoptado por un matrimonio abrumado por el cansancio y la imposibilidad de tener hijos. El chico no sabe hablar y, aparentemente, tampoco conoce las mínimas normas del protocolo doméstico, familiar o social y por eso es obligado a comer a la intemperie, para evitarles a sus padres adoptivos un espectáculo repulsivo. Pero Tristán no es un salvaje, sino un ser al margen

³ Véase SOSNOWSY, Saúl (editor) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, 1988.

⁴ Respecto a la tirante relación entre los que se fueron y los que se quedaron, escribe Michel Ugarte: “Incluso si el expatriado decide marcharse, el abandono de la patria se desencadena porque ha levantado la ira de los que le acusan de transgresor. Como consecuencia surge un tipo de discurso, como atestigua la mayor parte de literatura del exilio, cuya retórica adquiere resonancias morales, con total independencia del contexto histórico temporal en que se haya producido. Se trata de un discurso que adopta un tono moralmente defensivo en medio de la lucha que libran la voz oficial de la madre patria y la voz de un crítico lejano cuyos argumentos defensivos se transforman en una lección de buena conducta”. Ugarte, Michael, *Literatura española en el exilio: un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p.28.

que no entiende los códigos sociales ni tan siquiera por desconocimiento, ignorancia o porque nadie se los haya explicado antes, sino porque dichos códigos quedan más allá de él, dentro de un mundo que transcurre paralelamente a su vida, infranqueable y extraño para él. A la muerte de sus padres, luego del derrumbe de la casa donde viven, desgracia a la que Tristán ha sobrevivido gracias al castigo diario que lo obliga a comer en la calle, los vecinos se lo pasan de mano en mano como un objeto inanimado, molesto y prescindible del que sólo llegaron a acordarse por el vago comentario pronunciado por uno de ellos “¿No había un chico?”⁵.

Tristán es un huérfano de padres y de tierra y, sobre todo, de recuerdos. Aparece sobre la superficie del relato despojado de bagaje, con la misma gratuidad con que las setas crecen en el campo, sin ayer y sin porvenir, desterrado de un lugar que desconoce, del que no logra invocar ni tan siquiera su nombre: “la memoria le traía un país áspero y duro. La madre que decapita a sus hijos...la magnitud del paisaje se traducía en la inmensidad de crueldades no gastadas, en infinidad de muertes”⁶. Sin embargo, la memoria de Tristán es frágil y huidiza y, en el último momento, no es capaz de resucitar el nombre del lugar de donde procede el personaje: “-Nos vamos- repitió Tristán Y ella reprodujo, sin brutalidad ni burla, pero con la misma indiferencia, la actitud de la mujer de servicio. Aceptó en seguida, levantó el tubo de teléfono, discó el número y dijo-¿Adónde? Y Tristán no consiguió recordar el lugar.-Terra....terra...-balbuceó - ¿En Italia?-dijo la mujer, apacible, bastante interesada ahora, porque cortó la cutícula y la masticó absorta. - No..no...-¿En qué lugar era? ¿De qué lugar venían? ¿Cuál era la tierra que les pertenecía por nacimiento? La madre que a veces decapitaba a sus hijos. No la recordaba y en la ausencia de memoria se le presentaba amable y tierna, preferible a ese lugar de extrañamiento”⁷.

Tristán vive sumido en el olvido: en el de los ajenos (de sus padres biológicos, de los adoptivos, de los vecinos) y pero también el olvido de si mismo, fomentado por la ausencia de recuerdos propios. Ambos olvidos se retroalimentan, pues uno conduce al otro y viceversa. Gambaro construye un personaje sin rostro, sin ayer ni porvenir, sin destino o providencia que lo acompañe. La diáspora sin fin del personaje Tristán metaforiza la diáspora del exiliado. La amenaza del olvido se cierne sobre el desterrado con la misma fiereza que lo hace sobre Tristán. En la frase de Gambaro “la madre que a

⁵ GAMBARO, Griselda, *Dios no nos quiere contentos*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003 , p.12.

⁶ IBÍDEM, p.59.

⁷ IBÍDEM, p.66.

veces decapitaba a sus hijos” está trasplantado el dolor por el país que expulsa y olvida a través de prácticas despiadadas. El olvido es un ejercicio de crueldad, una estrategia de estigmatización para borrar a aquellos que son molestos a través de la difamación y de la censura.

La memoria, el opuesto dialéctico del olvido, es la única herramienta para resistir al olvido. La memoria instauro el espacio de supervivencia de la identidad y acá no se está hablando de la memoria como algo puramente sentimental, sino como una operación intelectual de reconstrucción, semejante a los palacios de la memoria ideados por Simónides, que eran una forma de estimular el trabajo nemotécnico respaldándolo sobre una constelación de lugares bien conocidos (la casa, el foro) en cada cual, y en ordenada sucesión, se iban disponiendo los contenidos de la memoria. La memoria del exiliado es una memoria voluntaria, contrapuesta a la memoria involuntaria de Proust. La imagen del pasado sólo surgirá en la medida en que se controle y se manipule a la memoria de forma racional y útil. No hay tiempo para esperar a que la memoria involuntaria haga aflorar un recuerdo, al contrario, si es necesario, éste debe ser cincelado en la superficie rala de la mente.

Bajo el manto de silencio que cubría a los exiliados, el valor del testimonio se tornó imprescindible no sólo para los fines de lucha contra la dictadura, sino también para fines de carácter menos material y que apuntaban a contrarrestar la amenaza del olvido. La “Asociación Catalana de Amigos de las Madres de Plaza de Mayo” (SOLMA) fruto institucional del exilio argentino en Cataluña, se creó con el objetivo de hacer conocer y apoyar la actividad de las “Madres de Plaza de Mayo” fuera de la Argentina. La función de dicha asociación, sin embargo, era doble: por un lado sustentar a la causa política desde el exterior, pero por el otro, recordar la existencia de los desterrados a través de acciones que los vinculaban con los hechos actuales de la realidad del país. Otro instrumento de acción clave para los intelectuales exiliados en Barcelona fue la publicación *Testimonio Latinoamericano*, fundada en 1979 y que fue un espacio de opinión para los desterrados sobre todo lo que ocurría dentro de las fronteras de la Argentina. Estas alternativas surgían como modos de reintegrar el relato de los exiliados a la historia del país, reincorporar sus experiencias de vida en el proyecto colectivo, legitimar los márgenes de la literatura argentina (entendiendo por los márgenes lo que durante los años de la dictadura se fabricaba en el exterior).

Con relación a *Dios no nos quiere contentos*, Gambaro reconoce que deja aflorar ahí su propia voz buscando respuestas para su situación personal en el exilio: “El

problema es que yo misma tengo que darme una buena respuesta. En este momento, que es un momento muy asfixiante, yo necesito tener una respuesta buena, que no significa una respuesta positiva en un sentido convencional. Significa una respuesta para que el hombre permanezca entero en su interior, para que el hombre no se destruya, para que el hombre siga vivo. Son todas las respuestas que me doy a mi misma, porque tal vez, por razones personales y sociales, se está muy desgarrado”⁸.

Esta voluntad de preservación de uno mismo a través de la palabra (de la palabra que interroga y que otorga respuestas satisfactorias o sanadoras) se refleja, en el plano de la novela, a través de un *leit motiv* que acompaña al personaje de Tristán. Ante cada fatalidad Tristán responde: “tengo que aprender a cantar”. Esta es una necesidad visceral, irracional, que no pasa por el camino de la vocación artística. Por el contrario, es una respuesta impulsiva y urgente ante algo que no se comprende, ante la dimensión de lo absurdo, de lo inverosímil, doloroso o paradójico. El canto que anhela Tristán es una estrategia para rehuir la destrucción de si mismo, para permanecer “entero en su interior”. Es un canto de recogimiento, pero al mismo tiempo de autoafirmación del individuo. El canto al que el personaje aspira es, en definitiva, semejante al canto de Orfeo: un canto que nace de la angustia y el anhelo más íntimo, pero que a la vez encandila a las bestias, detiene el tiempo, hace palpar a las rocas y eleva a su interprete por encima de las contingencias humanas. El canto brinda la posibilidad de la singularización, de imprimir el nombre propio en el registro del renombre, de la notoriedad, la gloria o el recuerdo haciéndolo sobrevivir al olvido.

Dios no nos quiere contentos posee uno de los personajes más complejos de la narrativa de Griselda Gambaro: la Ecuere (Rosa) hermana del segundo padre adoptivo de Tristán y contorsionista en un circo. El desarrollo de este personaje va desde un momento de extrema vanidad, cuando llega casada con un supuesto millonario italiano de Rosario, hasta la caída en desgracia cuando el patrón del circo para el que termina trabajando la obliga a limpiar la jaula del león. La Ecuere, como Tristán, es otro ser desposeído: vagabunda, abandonada por todos sus amantes, recorre el país de circo en circo arrastrada por una deambulación sin fin. Ante esta precariedad existencial, la Ecuere toma una decisión contundente: “no perderé la memoria. Viviré en su esclavitud que me quitará la alegría, pero no querré salir porque no hay paraíso posible, es decir, inocente, fuera de la memoria y no seré nada si la pierdo”⁹. La Ecuere levanta su propio

⁸ GIELLA et al, *Teatro: Nada que ver; sucede lo que pasa*, Ottawa, Girol Books, 1983, p.17

⁹ GAMBARO, Griselda, *op. cit.*, p. 198

palacio de la memoria en el cual deposita, en casa sala y recoveco, el recuerdo de si misma. La memoria es el espacio de legitimación del individuo, el lugar en el interior del cual “mantenerse entero”. Para un desposeído, como lo es la Ecuycere, como lo es el desterrado, la memoria es el último bien que permanece, el último espacio de representación del sujeto a través del cual constatar y asegurar la autonomía. La conservación de la memoria por parte de un individuo, sobreponiéndose al control que las tiranías pretenden ejercer sobre ella a fin de apropiarse del contenido del relato histórico, cercenándolo y manipulándolo a su antojo, equivale a preservar un lugar de autogobierno y libertad¹⁰. Para la Ecuycere la memoria es el arma para la luchar contra la humillación, no con la finalidad de librarse de ella (pues los personajes de Gambaro siempre aceptan la fatalidad con cierta mansedumbre) sino para vivir soportándola con dignidad.

La patria

El exiliado mantiene con la patria una relación difícil. La partida le suscitó una sensación viva de fracaso, pero no un fracaso del que pueda sobreponerse con la perspectiva de un nuevo comienzo, sino un fracaso irrevocable y trágico: el fracaso colectivo de un grupo, de una acción política, de un ideal. Sobre esto habla Julio C. Raffo en un libro imprescindible para entender el exilio desde lo vivencial, *Meditación del exilio*: “en el exilio él será el símbolo vivo del fracaso de un proyecto y de una acción política; el partir fue asumir, en los hechos, esta derrota”¹¹. A este fracaso, que tiene que ver con los sueños de una colectividad, con la ideología de un grupo, se le suma otro tipo de fracaso que nace de la experiencia intransferible del desterrado. Esta experiencia que motiva la sensación de fracaso es el saber que con el destierro se ha destruido la identidad anterior. Es el sujeto quien fracasa en este sentido, no el grupo. El sujeto en el destierro pierde sus “señas de identidad” porque jamás volverá intacto al lugar de origen, ni jamás se desembarazará en el exilio de quien era antes; y no lo hará no sólo por los cambios sustanciales que le provoca la vivencia del desarraigo, sino porque también el lugar del que se fue cambiará su apariencia, tornando imposible un nuevo acoplamiento, una nueva comunión entre individuo y patria.

Por encima de la frustración política y de los enconos entre los que se quedaron y los que se fueron, sellando con una película imborrable el puente invisible entre el afuera y el adentro, hay algo que podría definirse como resentimiento, dolor o decepción (pero

¹⁰ TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.

¹¹ RAFFO, Julio. *Meditación del exilio*, Buenos Aires, Editorial Nueva América, 1985, p.61.

que, en cualquier caso, no es ninguna de estas tres cosas) y que tiene que ver con esta pérdida de la identidad, o de ciertas señas de la identidad, que suscitan la sensación de fracaso. Decía María Zambrano que es la patria la que crea el exilio¹² (“la madre que a veces decapita a sus hijos”, así es como resuena este mismo pensamiento en la voz de Gambaro) y en esta declaración está contenida no sólo la esencia de la patria (que necesariamente genera los incluidos y los excluidos porque es así como sostiene su existencia) sino el dolor del excluido. La patria de la que habla Zambrano no es España, sino la patria idealizada, teorizada y sistematizada como un mecanismo de legitimación y censura, fundamentada sobre cuerpos oficiales y apócrifos. En esta maquinaria que es la patria, el desterrado es el excedente que debe ser puesto al margen. Esta misma idea sobre el desterrado aparece en la obra de Gambaro.

Los personajes de *Dios no nos quiere contentos* viven en un mundo de absoluto desamparo. No sólo están acechados por el olvido, sino que además deben luchar por permanecer en una tierra hostil que los repele y los lastima. El personaje de la Ecuere, en sus monólogos apocalípticos, es quien mejor se hace capaz de la magnitud de la desgracia de todos ellos, de la que no pueden deshacerse porque es prácticamente congénita o quizás es un destino fatal que les ha sido impuesto no porque deben purgar un pecado, sino a modo de burla, de decisión arbitraria sólo porque Dios “no nos quiere contentos”¹³. La tierra que pisan todos los personajes, la tierra de la novela cruel y poco hospitalaria, halla su paralelismo simbólico en el circo para el cual trabaja la Ecuere y que ella persigue de pueblo en pueblo. “Bien sabía que el circo, desdoblado en muchos era uno solo, y que siempre le estaría huyendo, como tierra que desaparece bajo los pies, abandonándola, sin agotar su propia persistencia. Y cuando se hiciera presente, sería un circo de burla, tan distinto y enemigo de lo que uno sueña que es un circo. Se corporizaría con una realidad envilecedora, que le permitiría el trabajo y el goce del trapecio, sólo para obtener su entera sumisión y para explotar sus dones. Ya no había lugares para vivir, sino los escasos concedidos por el nacimiento o la elección”¹⁴.

¹² Dice María Zambrano: “tiene la patria por virtud creas el exilio. Es su signo inequívoco. Y así, en cuanto aurea en la historia, en cuanto se da a ver mínimamente, en verdad basta con que se anuncie, crea el exilio de aquellos que por haberla visto y servido aun mínimamente han de irse de ella”. ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004, p.43.

¹³ “Qué lástima-dijo muy alto, como si alguien aferrado a una rueda la escuchara y pudiera consolarla contestándole que todo se lo lleva el viento. Qué lástima ese estrangulamiento continuo, ese encuentro que termina en la muerte y devora todo: sonrisas de niñez y amores. Y pensó en un mundo donde la desgracia es suficiente para ser agrandada. Ya no entendía a los seres humanos, y como no podía soportarlo, porque los quería, pensó: Dios no nos quiere contentos. Y hubo un gran silencio en ella, o quizás era la noche solitaria, y comenzó a llorar”. GAMBARO, Griselda, *op. cit.*, p.285.

¹⁴ IBÍDEM, pp.288-289.

El espacio del circo es el lugar donde se cristalizan las esperanzas de la Ecuere, pero éste, en vez de corresponder a dichas esperanzas, se las devuelve torcidas e inservibles. El circo de *Dios no nos quiere contentos* es muy distinto a lo que “uno sueña que es un circo”, es un circo de pesadilla, en vez de ser un lugar de diversión o de fantasía, lo es de humillación y crueldad. Este circo que huye desvaneciéndose bajo los pies de los personajes para materializarse más lejos bajo la forma de un espejismo monstruoso es una parábola de la patria. No debe, sin embargo, forzarse un paralelismo entre la representación y lo representado, eso es, entre el circo y la Argentina o el Buenos Aires de la dictadura militar, por ejemplo. Gambaro pocas veces especifica los espacios de su obra, aunque siempre existen alusiones vagas a una realidad que no puede ser determinada de forma demasiado precisa. En *Ganarse la muerte*, la autora describe una ciudad regida por la ley del absurdo y la violencia. En la primera página, cuando Cledy, la protagonista, es llevada al orfanato por una vecina, aparece un guardia apostado en la puerta del edificio que duda por un segundo entre si dispararles o no a las dos mujeres. Al final desiste más por tedio que por la compasión o el sentido de justicia. A lo largo de la novela, se suceden una serie de situaciones que proceden a desmoronar el orden de todas las instituciones sociales, desde el gobierno a la familia, y que se desarrollan en un marco de total impunidad. La novela despertó la indignación de los militares que la interpretaron como un ejercicio de subversión, obligando a la autora a exiliarse. *Ganarse la muerte* puede leerse al margen de las coordenadas de la historia argentina y del intertexto histórico-político porque habla de situaciones que son aplicables a cualquier lugar y a cualquier momento de la historia. La violencia y los atropellos a la libertad son un triste patrimonio que compartimos todos los sujetos y ciudadanos por igual.

El circo no es la Argentina del 76 o, por lo menos, no agota su sentido en este referente. El circo es más bien el resultado de una operación de transfusión del espacio real (entendido como la coyuntura política, social o histórica de un momento dado) al espacio de lo simbólico. En virtud de esta transferencia, el circo figura a la patria entendida como una conceptualización o una alegoría. La patria es la tierra que decapita a sus hijos matándolos o llevándolos al exilio; la patria es un sueño que se esfuma hacia atrás, en el pasado, en un recuerdo; la patria es la depositaria de los anhelos del individuo, pero también, la hacedora de frustraciones; la patria un fingido paraíso prometido. El burdel que Tristán y María contemplan desde afuera mitificándolo, creyendo que ahí reina la felicidad, puesto que desconocen lo que sucede en su interior, es un paradigma de la tierra promisoría que defrauda cuando se la ve de cerca. Los dos

personajes creen que el lupanar es una casa hermosa llena de gente alegre, hasta que penetran en él; esto sucede varias veces en la novela: cuando son niños, experiencia que termina con los dos niños zafando de ser abusados por los del burdel; cuando Tristán es adulto, y regresa al lugar de la infancia después de años de ausencia, entra en el la casa y encuentra a María trabajando como prostituta; y, por último, cuando Tristán y la Ecuere se encuentran luego de años de separación en el antiguo burdel ahora vacío. Todos estos momentos marcan tres decepciones profundas en la vida de los personajes: la pérdida de la inocencia, la pérdida del ideal del amor y la pérdida de fe. Cada entrada en el prostíbulo significa una pérdida irreparable de la entereza del individuo, una constatación de que no hay paraísos prometidos.

La patria deja de corresponder a una realidad geográfica para convertirse en una entelequia. Dice el crítico Michel Ugarte: “En el lenguaje del exilio, el tiempo en la tierra se ha parado; todo es como fue. La patria es ahora una metáfora, una fuerza eterna que empuja y que tira, pero que nunca cambia”¹⁵.

El relato de Gambaro sobre su tierra (materializado a través de la figura simbólica del circo) no pretende dar cuenta de la exactitud del conflicto, ni ofrecer una lectura clarividente sobre las problemáticas políticas del momento. Gambaro hace una lectura introspectiva sobre su propia experiencia, pero que, en el fondo, puede ser transferida a cualquier otro desterrado por recoger, en ella misma, un sentido universal sobre el desarraigo.

El retorno

¿Cómo vuelve el exiliado? ¿Es posible el retorno? Claudio Guillen en su estudio *El sol de los desterrados: literatura y exilio* toma prestado de otro ensayista polaco, Jozef Wittlin, un término clave para entender la experiencia del exilio: el destiempo. Tanto para Wittlin como para Guillén, el destiempo significa la expulsión no sólo del presente, sino también del futuro (político, histórico y lingüístico) del país de origen¹⁶. El desajuste entre el exiliado y su patria es monumental y la exclusión, un hecho inexorable. El escritor español Max Aub, tras treinta años de exilio, califica esta expulsión del presente y del futuro como “el tiempo multiplicado por la ausencia” y lo resume en una frase “He venido

¹⁵ IBÍDEM, p. 189.

¹⁶ Véase WITTLIN, Jozef. “Sorrow and Grandeur of Exile”, en *Four decades of Polish Essays* (edición de Jan Kott), Evaston, Northwestern UP, 1990

pero no he vuelto”¹⁷. La inadecuación producida por el exilio viene a resultar de un desfase no sólo entre lo que era el lugar de origen antes de la partida y lo que es en el presente del retorno tras años de ausencia y de cambios, sino también entre la idealización que en la distancia elabora el exiliado sobre su patria y la cruda realidad. El exiliado magnifica el país de origen como una estrategia de defensa ante el desarraigo y piensa el lugar del destierro como algo provisorio, una parada temporal antes del retorno. Tanto el retorno como su imposibilidad están representados en *Dios no nos quiere contentos* a través de ciertas acciones y de los personajes.

María, el amor de juventud de Tristán e hija de los segundos padres adoptivos del personaje, se hace presente en la novela al modo de los personajes femeninos de la novela romántica-costumbrista hispanoamericana y recuerda bastante a las protagonistas femeninas de obras como *María*, de Jorge Isaacs o *La Vorágine*, de José Eustaquio Rivera. La poetización e idealización del personaje femenino que es propio de la novela romántica es reproducida en *Dios no nos quiere contentos* bajo la forma de la seria, fiel y lánguida María, depositaria de los anhelos e ideales de Tristán, objeto de deseo pero también emblema de la inocencia. María otorga visibilidad a Tristán a través de la amistad que ambos se profesan: “Seguía a María como su sombra, bebiendo las palabras que ella le dirigía (...) Lo que decía Tristán no tenía forma acabada de respuesta, María lo miraba entonces, insistía para que aclarara su pensamiento y concluía por conformarse y sonreír”¹⁸. Tristán –el huérfano, el que no posee padres, ni pasado- es enarbolado al estatuto de sujeto con identidad debido al amor de María.

Siguiendo el juego que Gambaro establece con la novela romántica, María puede interpretarse como una alegoría de la tierra. Para Doris Sommer¹⁹, la relación entre patriotismo y erotismo en la novela romántica hispanoamericana es un hecho evidente. Dichas novelas, a través de personajes alegóricos que entablan relaciones igualmente alegóricas, funcionan como verdaderos mitos fundacionales para promover el patriotismo. Sommer se apoya en la idea gramsciana de la necesidad de interesar al adversario no por la coerción, sino por la búsqueda del interés propio. Durante los primeros años de la independencia, el romance fue una buena estrategia para hablar de la república a fundar,

¹⁷ AUB, Max, *La gallina ciega. Diario español*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial, 1995, p.542

¹⁸ GAMBARO, Griselda, *op. cit.*, 23

¹⁹ SOMMER, Doris, *Foundational fictions: the national romances of Latin American*, Berkeley, University of California Press Los Angeles, 1993.

puesto que la historia de amor expresaba, mejor que ninguna otra cosa, las obligaciones del ciudadano respecto a su patria.

María es mucho más que el objeto de amor de Tristán. En la novela María adquiere un rol simbólico, como sucede en los romances nacionales, y referencia algo que escapa a la anécdota amorosa. María es la materialización de un lugar, no sólo de la infancia de Tristán, sino de la infancia asociada a un lugar que puede ser inscripto en el cuerpo de la muchacha. Por eso María permanece en el mismo sitio después de la partida de Tristán, por eso no se va con él: porque María es la tierra, es el referente espacial.

Dice la Ecuere en un momento de la novela “-Todo se lo lleva el viento! ¡En este país, todo se lo lleva el viento!”²⁰. Como el circo, María también se evapora trasfigurada en formas desconocidas o grotescas. Tristán regresa dos veces al lugar de su infancia luego de abandonarlo para ir tras los pasos de la Ecuere. En el primer retorno, halla a María trabajando para el burdel del pueblo. Durante la visita, obligan a Tristán a tener relaciones con María. La segunda vez, María tiene un almacén, ha engordado hasta convertirse en una matrona sórdida y no reconoce a Tristán: “Soy Tristán, hubiera querido decirle, pero dudaba, quizás el nombre los acercaría como un encuentro o lo sería extraño y despertaría una hostilidad que ya percibía”²¹. Inmediatamente después del encuentro entre María y Tristán en el almacén, éste encuentra en la plaza una niña que se parece a la María de la infancia. Tristán la invita a su casa, con un gesto que no puede ser malinterpretado por el lector pero si por la niña que actúa de forma cruel desabrochándose la blusa y estallando en gritos para ponerlo en evidencia, llevada por una rabia irracional poco propia de una niña, hasta que intercede una vecina que reta a Tristán. El retorno no sólo lleva al protagonista al desengaño, al descubrir que la inocencia y la belleza se han perdido, sino también a la humillación. Como en el burdel, escenario de su primer regreso, Tristán es nuevamente humillado por la vecina; es humillado porque es un elemento extraño en el paisaje, un extranjero, algo fuera de contexto y, por lo tanto, algo susceptible de ser denigrado y proscrito.

Los personajes de Gambaro tienen una lucha en común: escapar del olvido, reconocer el pasado y reconocerse en la historia y, por último, apropiarse del espacio. Al final, estas tres cosas resultan ser lo mismo: un anclaje a contra corriente de la identidad, tanto individual como colectiva. El retorno para el personaje de Tristán no es tanto un retorno material, aunque éste es un hecho en la novela, como un último esfuerzo de

²⁰ GAMBARO, Griselda, *op. cit.*, p.147

²¹ IBÍDEM, p.258

construcción de la identidad a través de un recorrido de los territorios de su infancia. Sin embargo, esta reconstrucción resulta un hecho imposible porque nada está como lo había dejado, todo le es ajeno. Tristán no reconoce la realidad y en ese no reconocimiento del contexto está implícito un no reconocimiento de si mismo. Todos los personajes de Gambaro se deslizan por el espacio sin llegar a formar parte de él: Cledy, la protagonista de *Ganarse la muerte*, va de lugar en lugar sin conseguir si quiera ser ama de su propia casa; Agostino, personaje de su última novela *El mar que nos trajo*, inmigrante genovés en Argentina que jamás logra establecer vínculos estables y transforma el viaje perenne en una forma de vida y, por último, los personajes de *Dios no nos quiere contentos*, la Ecuycere, que corre tras de un circo que se le esfuma bajo sus pies, y que Tristán transita a lo largo de la novela como un desposeído que nunca logra levantar una casa ni forjar otra familia más que la precaria estructura emocional que supone su relación con la Ecuycere, trapequista y hábil contorsionista que también es capaz de evadirse con una rapidez asombrosa dejándolo sólo si cabe.

El retorno constituye, por lo tanto, la confirmación de esta falta de espacio propio, firme y sólido en el que anclar la identidad: “A veces, cuando faltamos, nos parece que el paisaje va a cambiar con rapidez, que echarán casas abajo y se construirán otras, que la gente se irá muriendo de prisa, aprovechando la ausencia. Se plantarán árboles y nacerán otros seres que irán creciendo y nosotros, ciegos en el hueco de la distancia, no seremos capaces de reconocer. Pero apenas Tristán puso los pies en el suelo firme después del traqueteo del ómnibus, aceptó que nada había cambiado, equivocándose. El cambio tiene trampas y juega combinando con el tiempo y los ojos para desconcertarnos, nunca el que pensamos o tememos sino otro, más profundo, más sutil, y quizás, más escarnecedor”²².

El regreso desde el exilio a la condición de origen y la reanudación de la vida tal como se dejó es imposible, incluso cuando se ha tenido contacto con la patria desde el destierro. Como señala Griselda Gambaro: “lo que determina la cualidad dolorosa e incluso degradante es la expulsión de un sentimiento colectivo”²³. Hay algo que no puede ser restituido en este retorno que es la fragmentación del sujeto, la expulsión del presente pero también del futuro cultural de lugar de origen. El dolor por la pérdida, por la fatalidad de la que no puede huirse, por lo inexorable de los acontecimientos que reproduce cada

²² IBÍDEM, p.255

²³ GAMBARO, Griselda, “Los rostros del exilio”, en *Alba de América: Revista literaria*, Vol VII, Nº 12 y 13 (1989), p.31

párrafo de *Dios nos quiere contentos* cumple el epígrafe de la novela que Gambaro toma de Alejandra Pizarnik: “Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enñazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida”. Vida que se arrastra, la del exiliado, la del Tristán, vida inútil pero salvada al fin por la aceptación fatalista del dolor.