

## Una dulce bondad que atempera las crueldades: *El campo* de Griselda Gambaro

EVELYN PICÓN GARFIELD

"The opposite of cruelty is freedom."

El teatro de Griselda Gambaro (Argentina, 1928) ha sido calificado de absurdo y cruel<sup>1</sup> por críticos que se han servido de los ensayos de Martin Esslin<sup>2</sup> y la obra de Antonin Artaud.<sup>3</sup> En efecto, Gambaro participa de estas dos tendencias dramáticas principalmente mediante dos procedimientos fundamentales: el teatro como imagen poética, eje mismo de *múltiples* significados y asociaciones; y el lenguaje devaluado que desmiente acciones, deviene balbuceo o gemido, e impide la función comunicativa.<sup>4</sup> No creo que el drama de Gambaro comparta con el teatro del absurdo la angustia metafísica de una condición existencial del ser humano.<sup>5</sup> Al contrario, en su obra el hombre no padece un malestar cósmico indefinible sino una brutalidad inherente y reconocible en las relaciones humanas a dos niveles, el individual y el colectivo.<sup>6</sup> Al discutir el teatro del absurdo en Sudamérica, George Woodyard hace hincapié en esa diferencia:

Lo absurdo de la vida [se nota] no tanto en términos del hombre idealista en conflicto con un mundo caótico, sino más bien en las convenciones sociales que violan la dignidad humana. . . Sin embargo, en su mayor parte, la falta de sentido y el caos de la vida están relacionados con la inhumanidad del hombre hacia su semejante y con las fuerzas de lo establecido, que lo despojan de sus valores y derechos.<sup>7</sup>

Como lo notaron Holzapfel y Cypess,<sup>8</sup> unas técnicas propuestas por Antonin Artaud funcionan eficazmente en el teatro de Gambaro: sonidos, gestos, movimientos, luces, gritos, onomatopeya, objetos vitales, subrayan una propiedad dramática, no literaria de su teatro. A pesar de la importancia de la riqueza de estos sistemas dramáticos, no se disminuye el valor de la palabra hasta el punto que recomienda Artaud.<sup>9</sup> Para Gambaro, las relaciones imperantes entre palabra/gesto, palabra/acción, la palabra misma en sus varias acepciones, y la

palabra como aspecto del personaje informa la esencia de una duplicidad en que se arraiga la crueldad de *El campo* y otros dramas suyos.<sup>10</sup> Gambaro se fascina más por las sutilezas de la crueldad en tono menor que por la violencia abiertamente ensangrentada. Estas son las sutilezas que esperamos delucidar en este estudio con el ejemplo de un drama específico, *El campo*,<sup>11</sup> obra que expone los sistemas de la brutalidad en las relaciones humanas, con su piedra angular de la duplicidad.

#### UN DECÁLOGO DE LA PERFECTA CRUELDAD

En *The Paradox of Cruelty*, Philip Hallie parte del arte, de la literatura y de la historia para proporcionarnos una definición de la crueldad, la cual sintetiza en forma de un "Decálogo de la perfecta crueldad."<sup>12</sup>

- I. La crueldad es la mutilación de un modo de vivir (p. 26).
- II. Hay una relación de poder e impotencia, de agresividad y de pasividad.
- III. La diferencia entre el poderoso y el impotente no es simplemente parte de sus personalidades, sino de la situación misma en que se hallan (p. 34).
- IV. La situación es de dominio: el victimario persiste en limitar la libertad de movimiento de la víctima.
- V. El verdugo tiene que secuestrar, aislar a la víctima y disponer del tiempo para el proceso de la victimización (p. 22).
- VI. Le es importante al verdugo no sólo el dolor que causa, sino también la autoridad o dominio que ejerce sobre la vida de su víctima (p. 26).
- VII. Un proceso que termina con el horror, muchas veces empieza con bondadosas intenciones (p. 24).
- VIII. La cara de la víctima es el foco central (p. 31). La crueldad institucional cubre la cara de la víctima (p. 103).
- IX. La crueldad tiene tres participantes: uno fuerte, uno débil y uno desconocido (p. 26).
- X. La antítesis de la crueldad no es la bondad. "The opposite of cruelty is freedom" (p. 159).<sup>13</sup>

En *El campo*, Martín es contratado por Franco para poner en orden las cuentas del campo. El mismo Franco se empeña en impedir la labor de Martín y su libertad de movimiento. Aún más, el escenario de un campo de concentración y el uniforme de la Gestapo de Franco encarnan el ambiente amenazador y el aislamiento de los tres personajes principales—el verdugo Franco, la víctima Emma, y el desconocido Martín, también futura víctima. A la supuesta pianista, Emma, se le impide tocar el piano cuando el instrumento no suena en un concierto dirigido y saboteado personalmente por Franco y colectivamente por el público de presos y guardias. A través del drama, la crueldad psicológica de Franco hacia Emma y los desafíos agresivos de los cuales es víctima Martín, se disfrazan de una cortesía y bondad en que palabras, acciones y gestos se contradicen. La ansiedad de Emma se manifiesta físicamente en una incontrolable picazón en la piel. Al final del drama, cuando Franco deja que partan Martín y Emma para la casa de aquél, la espuria libertad se trueca en el acoso de ellos,

“tiernamente” llevado a cabo por un funcionario sonriente, y los enfermeros de Franco que vacunan a Martín. Lo marcan a hierro, mientras Emma solloza en el rincón, presintiendo la vuelta al campo de dos víctimas, ella y Martín.

#### LOS SISTEMAS PARADIGMÁTICOS DE LA DUPLICIDAD

El decálogo anterior y el resumen del drama esquematizan el predominio de la crueldad en *El campo*. Ahora nos hace falta explicar la estructuración de los matices de la crueldad y su evolución. Una indagación del orden paradigmático de los sistemas dramáticos descubre una base común a la crueldad: la duplicidad en su doble acepción de “falsedad” y de “calidad de doble.” Los sistemas dramáticos son los siguientes: el aspecto del personaje (maquillajes, vestuario, peinado), los fenómenos sensoriales fuera del escenario (ruido, canto, olor), las palabras en relación con los otros sistemas de gestos, las acciones, el aspecto del personaje, y los objetos.<sup>14</sup> Cada uno de esos elementos, a menudo uno en relación con los otros, ocasiona significados truncados, equívocos o bisémicos, los cuales crean el ambiente de la crueldad.

#### EL ASPECTO DEL PERSONAJE

El aspecto de Franco y Emma no concuerda en absoluto con sus gestos, acciones o palabras. Esta aparente contradicción ataca cruelmente la sensibilidad de Martín y del público. El resultado es un malestar causado por una percepción resbaladiza de la realidad sensorial.

El hombre que visita el campo, Martín, viste sobretodo, guantes y bufanda, atuendo de inocua connotación que significa nada más que sus objetos. Al contrario, Franco “viste uniforme reluciente de la SS y lleva un látigo sujeto a la muñeca” (p. 8). Su vestido no significa simplemente el objeto “uniforme,” sino que es signo de otros signos—poder, autoridad, crueldad, brutalidad—y aún más, es símbolo de estos signos dentro de un contexto histórico específico, el nazismo, un contexto necesario para la duplicidad interpretativa de otros fenómenos del drama.<sup>15</sup> Franco mismo nos lo explica cuando le contesta a Martín, disgustado con el uniforme: “¿Otro? ¿Por qué? Son todos iguales. Pero éste tiene un pasado” (p. 21). El rostro de Franco desmiente su vestuario simbólico: “Su aspecto no es para nada amenazador, es un hombre joven, de rostro bondadoso” (p. 8). Varias veces durante el primer cuadro, las mismas palabras de Franco pretenden negar el significado del uniforme: “Me gusta. Los gustos hay que dárselos en vida. No hago mal a nadie. Estoy desarmado” (p. 10). En este momento del diálogo, por si acaso la duplicidad de traje/cara o de traje/palabras empezara a resolverse a favor de un Franco inofensivo, éste “bruscamente” cambia de parecer y actúa agresivamente, como un SS, preguntándole a Martín si es judío o comunista.

#### FENÓMENOS FUERA DEL ESCENARIO

Los fenómenos sensoriales fuera del escenario se dividen en cuatro clases: grito, canto, olor y ruidos de animales o de maquinaria. El hecho de que ocurren fuera de escena promueve el deseo en Martín y en el espectador de asegurar su

procedencia y significado. La curiosidad de Martín se manifiesta en su movimiento hacia la ventana (puerta), o en su interrogación de Franco o de Emma. Se le interponen obstáculos a Martín cuando Franco, y en cierta ocasión Emma, le prohíben acercarse a la ventana (puerta). Aun cuando consigue mirar afuera, no ve nada, no obstante la persistencia del canto en una ocasión, y en otras la afirmación que hace Franco de la presencia de los campesinos que Martín no puede ver. Las respuestas de Franco y Emma a sus preguntas son igualmente insatisfactorias, puesto que le proveen una interpretación de lo que ha ocurrido fuera de la escena, que Martín y el propio público encuentran difícilmente verídica. Cada nudo dramático de fenómenos externos al escenario desemboca en un vacío para Martín y el espectador: desmiente los sentidos u ofrece una explicación inverosímil de doble significado.<sup>16</sup> Los resultados son la desconfianza, la confusión, el suspenso, el miedo y aun el terror.

#### LA PALABRA

Tal vez el sistema en que la duplicidad se arraiga más descaradamente es el del enunciado en relación con gestos, acciones, hechos y objetos aparentes, fenómenos fuera del escenario y el proceso mismo de enunciación. Las contraposiciones de estos niveles desnuda el lenguaje de su máscara social y lo reduce a la hipocresía, a las mentiras, a las conversaciones exentas de comunicación sincera. Esta duplicidad de la palabra proferida funciona al máximo dentro de dos órbitas, la de Emma y la de Franco.

Emma acepta pasivamente su situación de víctima y hasta la niega, encubriendo la cruel mutilación de su vida. De vez en cuando deja escapar un comentario que transparenta su conciencia con una realidad que ella misma falsifica con mentiras y razonamientos. Estos tristes atisbos de conciencia de su victimización indican que no está totalmente subyugada ni deshumanizada, y por lo tanto, es capaz de ser rescatada de su condición nefasta.<sup>17\*</sup> Sus movimientos refutan sus palabras. Cuando el escozor la acosa sin misericordia y le hace rascarse incontrolable y violentamente, transcurre este breve diálogo: "MARTÍN: No se rasque. EMMA: No me rasco. (se rasca. . .)" (p. 32). Ella razona que la picazón es debida a los bichos en la hierba donde estaba tendida o al perro, y sin embargo, se intensifica la picazón a la par con su agitación frente a Franco, a quien grita "¡Perro sarnoso!" (p. 43).

Como último ejemplo, durante su explicación de los ruidos de la supuesta "caza de zorros," las palabras de Emma caracterizan su fervor, aunque a las preguntas insistentes de Martín ella suelta unas palabras que describen mejor una caza de personas: "Y el zorro corre, no hace más que correr. Apenas una se mueve en la fila, los perros atacan, y el zorro acarrea piedras y no puede más. Pero si cae, será el fin. Apasionante, ¡le digo que es apasionante!"\* (p. 74). Y sin embargo, cuando Franco le fuerza a Emma a salir a ver los cadáveres de la "caza menor," como lo califica él, Emma retrocede: "Las pobres bestias sangrando y . . . blancas, se ponen blancas en seguida. . . No lo soporto"\* (p. 76).

Emma confía en su verdugo Franco, pero desconfía del posible consuelo que le ofrece Martín. A veces, aun culpa a Martín como si él fuera el verdadero

victimario. Es decir, también distorsiona y niega lo bondadoso. Por ejemplo, durante el concierto, mientras los presos se burlan de ella, Martín acude en su auxilio, "(se libera de la SS, da unos pasos, grita). ¡Déjenla tranquila! EMMA: ¿Por qué hace escándalo ese señor? ¡Que se vaya! ¡Cuentero!" (p. 66). ¿Cómo se explica el rechazo de esta protesta solitaria de Martín en medio de la agresión de los SS hacia él y el de los otros presos clamando mecánicamente contra Emma? Esta negación del auxilio de un desconocido aparece también en otros dramas de Gambaro, *Los siameses* y *El desatino*. Es un fenómeno que se trata de explicar en *The Paradox of Cruelty*.

Allí, Philip Hallie cita a Rudolf Vrba y Alan Bestic quienes relatan un suceso de Auschwitz en julio de 1942. Los presos están de pie detrás de los SS, esperando la visita de Himmler, cuando de repente el jefe del grupo descubre que a la chaqueta de Yankel Meisel le faltan unos botones. Le arrastra ayudado por otros a las barracas donde le pega entre los gritos de protesta de la víctima:

Creo que en ese momento todos odiábamos a Yankel Meisel, el viejito judío que lo estaba echando a perder todo, que nos estaba buscando problemas a todos con larga y solitaria protesta inútil. . . [lo que Yanquel hizo fue] lanzar su pequeño grano de arena personal en la maquinaria que tan bien funcionaba.<sup>18</sup>

La vinculación verdugo/víctima es aún más complicada. A veces, la víctima se culpa a sí misma o es culpada por el victimario por una crueldad llevada a cabo por el verdugo mismo. Le pide perdón al verdugo por haber padecido un dolor o una brutalidad que éste le había causado. Esta dislocación de culpabilidad surge en otros dramas de Gambaro. Veamos un ejemplo en *El campo*. Emma ha sido dirigida por Franco para que coquette con Martín, para seducirlo, pero Martín quiere "trabajar y nada más" (p. 43). Por las acotaciones del dramaturgo—"en un paroxismo de miedo"—y los ruegos de Emma, es obvio que el bienestar de ella y tal vez su vida dependen de esa farsa. A pesar de este poder que ejerce Franco sobre Emma, y del asalto a la voluntad de Martín, Franco hipócritamente cuestiona la negación de Martín a participar en la seducción, es decir, en su propia victimización, y le pregunta, "(dulcemente) ¿Dónde se crió? Ofende. EMMA: (triste) Es cierto. MARTÍN: Discúlpeme" (p. 44). La víctima Martín pide perdón del agresor Franco. Se reitera el mismo patrón en otras ocasiones del drama.

Dentro de la segunda órbita, la agresividad de Franco y sus copartícipes, hay un modelo principal: la acción o enunciado provocador es mitigado por las palabras bondadosas o la actitud tierna y protectora del agresor frente a la víctima. Emma define la sutileza de esa crueldad cuando la nombra "(como si soñara) Una dulce bondad que atempera las crueldades. . ." (p. 71). Asegura que Franco la cuida "como a la niña de sus ojos" (p. 70). "Es mi guardián" (p. 37).

De los resultados del "dulce daño" que ejerce Franco, la limitación de la libertad de movimientos de Martín asegura mejor su poder de victimario. Aunque hay violencia física fuera de escena—la caza con ruidos de ametralladoras, el olor a carne quemada—en menor grado la hay en escena y, por lo general, Franco no es el agente de esa violencia. La SS sujeta a Martín, le araña la

cara y le tapa la boca. Aún en el último cuadro, cuando los enfermeros lo sujetan, lo inyectan y preparan a marcar a hierro a Martín, el elemento mitigador predomina: "lo sostienen con una especie de bondad, uno de ellos saca un pañuelo del bolsillo y le seca el sudor de la cara. . ." (p. 101).

Emma no se defiende contra los abusos, sino que sucumbe miedosa y dolorosamente. En cambio, Martín protesta—aunque inútilmente—contra la crueldad de Franco hacia Emma. En cuanto a sí mismo, a veces Martín no hace caso de los mandatos inocuos de Franco: que se quite el sobretodo; otras veces resiste sus desafíos a que largue el chicle que mastica. Pero, curiosamente, casi siempre Martín limita su ira a la defensa de Emma y no a los atentados numerosos contra la limitación de su propia libertad. Cuando los enfermeros y el funcionario lo acometen al final, reacciona con cierta pasividad, como hizo Emma en otra escena ante el sonido del látigo: pega un grito tardío y se queda inmóvil, casi hipnotizado, vencido.

Con algunas notables diferencias, al caer el telón las víctimas de otros dramas de Griselda Gambaro revelan parecidos gestos y destinos finales: el joven de *Las paredes*, Alfonso de *El desatino*, e Ignacio de *Los siameses*. Apelemos de nuevo a *The Paradox of Cruelty*, donde Hallie nos sugiere que el dolor es la reacción más pasiva ante la brutalidad. Es el caso de Emma. Luego de mayor protesta es la "ira," el caso de Martín en ciertos momentos. Y por fin, la rebeldía activa se concretiza en "venganza."<sup>19</sup> Las víctimas de *El campo* y de otros dramas de Gambaro nunca se vengan de sus verdugos. Padecen una crueldad arraigada en la duplicidad de una bondad dañina, una crueldad lenta, insinuante y persistente a todo nivel dramático. Es la mutilación del individuo secuestrado y desprovisto de libertad de movimiento y de voluntad de venganza activa.

#### LA CRUELDAD COLECTIVA O LA METÁFORA MÍTICA

A diferencia de la crueldad en otras obras de Gambaro, *El campo* reviste un significado tanto colectivo y (a)histórico, es decir mítico, como individual. Hallie sugiere que en parte, la crueldad colectiva esconde la destrucción de la libertad de sus víctimas mediante el empleo del lenguaje. En *El campo*, Gambaro parece estar consciente de los dos métodos a que alude Hallie: la ocultación y la abstracción.<sup>20</sup> Los nazis empleaban los términos "La solución final" y "La cuestión judía" para ocultar el genocidio. En *El campo* se emplea "la caza de zorros" y la quema de un vaciadero de basuras. Si se refiere a la víctima como criatura de otra especie, sin calidades individuales ni personalidad diferenciadora, es posible destruirla casi como una abstracción sin cara, un "Jude," un "Nigger," y en *El campo* "un judío," "un comunista." La crueldad colectiva e institucional le cubre la cara a la víctima.<sup>21</sup>

A primera vista, como lo ha notado Cypess,<sup>22</sup> el título mismo de *El campo* puede sugerir un "lugar bucólico" o una "guarnición militar," duplicidad que se aclara con el uniforme de Franco y el aspecto de Emma. El título es otra ocultación, un signo multifacético, pero sobre todo, el símbolo de una locura, de una crueldad histórica de proporciones terriblemente míticas. Antonin Artaud insistía en que el crimen, el amor, la guerra y la locura no tenían valor en cuanto

al teatro, sino en relación al terrible lirismo de los grandes mitos a que asintieron las masas.<sup>23</sup> El maestro del teatro de la crueldad proponía acercarse a la inexplicable fuerza de la crueldad individual por medio de la crueldad colectiva mítica. Gambaro no pretende sugerir que la crueldad está limitada a un campo de concentración, ni explicar el proceder desalmado razonablemente, sino exponerla y evocarla repleta de sus complejas contradicciones, sus nefastas sutilezas y sus gradaciones de dulce daño.

Wayne State University

## Notas

1. Tamara Holzapfel, "Griselda Gambaro's Theatre of the Absurd," *Latin American Theatre Review* (Fall 1970), 5-11; y Sandra Messinger Cypess, "The Plays of Griselda Gambaro," en *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*, redactado por Leon F. Lyday y George Woodyard (Austin: University of Texas Press, 1976), pp. 95-109; y de la misma autora, "Physical Imagery in the Works of Griselda Gambaro," *Modern Drama*, Vol. XVIII, No. 4 (Dec 1975), 357-64.

2. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Garden City: Anchor Books, 1961) y *Brief Chronicles; Essays on Modern Theatre* (London: Temple Smith, 1970). En este estudio las referencias a Esslin corresponden a *Brief Chronicles*.

3. Antonin Artaud, *Le Théâtre et Son Double*, en *Oeuvres Complètes*, Tomo IV (Paris: Gallimard, 1964), pp. 11-171.

4. Esslin, pp. 220-24.

5. Holzapfel, p. 6.

6. Otra argentina, Elvira Orphée también trata la brutalidad en su obra *La última conquisista de El Angel* (Caracas: Monte Avila, 1977), pero en su caso de una manera poco sutil en cuanto a la tortura política.

7. George W. Woodyard, "The Theatre of the Absurd in Spanish America," *Comparative Drama*, III, No. 3 (Fall 1969), 184-85.

8. Holzapfel, pp. 5-6, y Cypess, "The Plays of G.G.," p. 95.

9. Aquí difiero de la opinión de Cypess quien considera el diálogo de importancia secundaria y, a mi juicio, no le da suficiente importancia a las relaciones entre los gestos, aspectos, movimientos y palabras (pp. 95 y 107).

10. *Las paredes* (1963), Premio de la Asociación Santafecina de Teatros Independientes; *El desatino* (Buenos Aires: Editorial del Instituto Torcuato Di Tella, 1965); *Viejo matrimonio* (1965); *Los siameses* (Buenos Aires: Ediciones Insurrexit, 1967).

11. *El campo* (Buenos Aires: Ediciones Insurrexit, 1967). Se indicarán las citas de *El campo* con el número de la página entre paréntesis dentro del texto.

12. Philip Hallie, *The Paradox of Cruelty* (Conn.: Wesleyan University Press, 1969). Los números entre paréntesis se refieren a las páginas específicas del libro de Hallie.

13. Dentro de Hallie, cita a la autobiografía de Frederick Douglass, *Life and Times of Frederick Douglass: Written by Himself* (New York: Collier Books, 1962).

14. Umberto Eco en "Semiotics of Performance," *The Drama Review*, Vol. 21, No. 1 (March 1977), 108, enumera los sistemas del drama según Tadeusz Kowzan: "Words, voice inflections, facial mimicry, gesture, body movement, makeup, headdress, costume, accessory, stage design, lighting, music, noise." He alterado esta enumeración de sistemas para adaptarla a una discusión de *El campo*.

15. Para los "signos" del objeto, del signo y del símbolo, véase Raúl Castagnino, *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1974), p. 49.

16. Es importante notar que algunos de estos fenómenos sensorios llevan en sí su propia duplicidad amenazante: la algarabía de chicos/órdenes/gemidos suscita connotaciones del juego inocente/disciplina o castigo/dolor; el canto no tradicional de los campesinos contradice la alusión de Franco que es "al viejo estilo."

17. Se notan estos "lapsus" de conciencia clara con asterisco dentro de la siguiente explicación.

18. Hallie, p. 85.

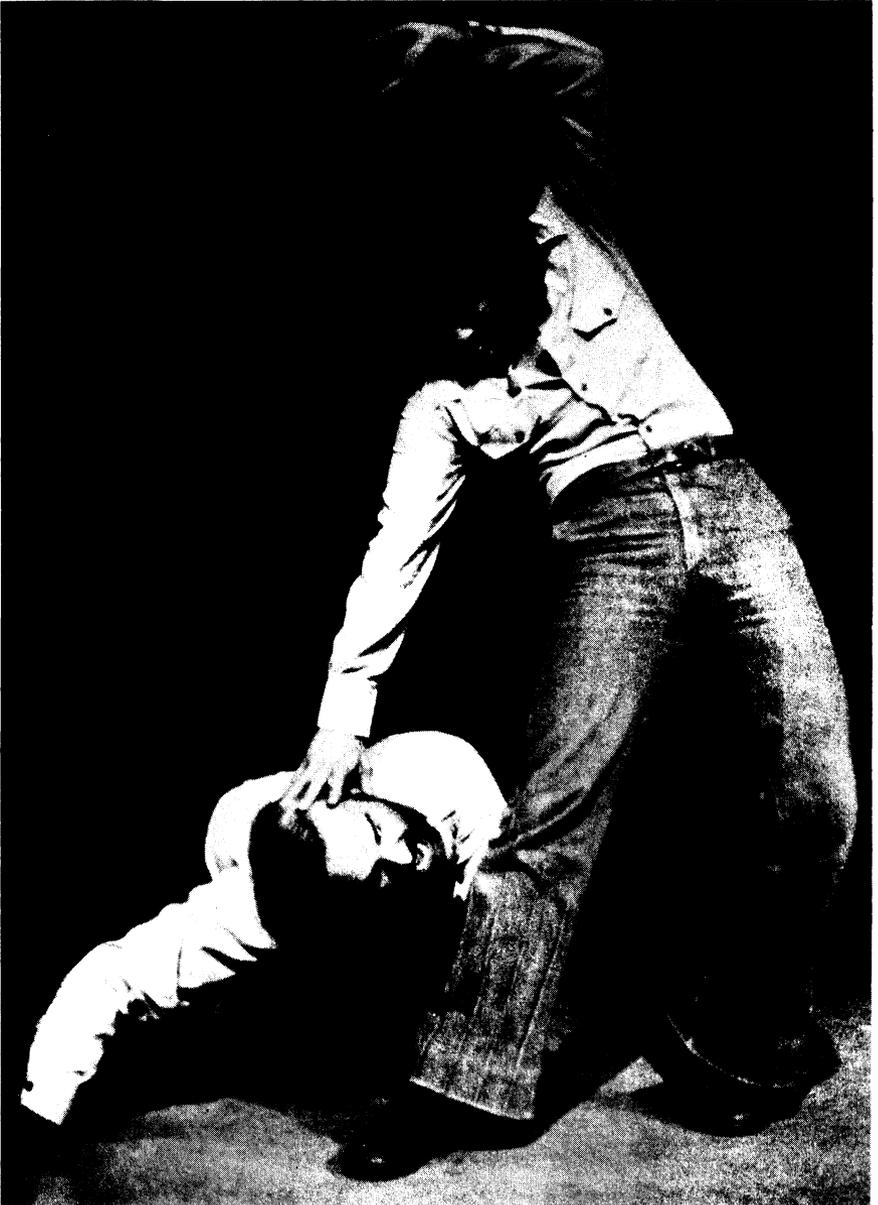
19. Hallie, pp. 148-149.

20. Hallie, pp. 101-102.

21. Hallie, p. 103.

22. Cypess, "The Plays of G.G.," p. 103.

23. Artaud, p. 102.



José de León Treviño and Luis Muñoz in *Historias para ser contadas*. El Teatro Bilingue of Texas A & I University, Kingsville, Joe Rosenberg, Director