

CUATRO SIETES UN TRES: Marcas y Figuras de la Complicidad Civil.

Análisis de “El Campo” de Griselda Gambaro.

No resulta novedoso llamar paradigmática a una obra de Griselda Gambaro. Sin embargo resulta imposible eludir tal calificativo a su obra *El Campo*.

El Campo, obra escrita en el año 1967, “se adelanta” de alguna manera a lo que el país (y Latinoamérica toda) sufriría en sus múltiples Golpes de Estado y principalmente con la lógica dictatorial y represiva de la década del 70, representada en la Argentina por el autoproclamado Proceso de Reorganización Nacional.

El Campo suena a una anticipación a lo que ocurriría en Argentina nueve años después de escrita. Miles de voces se alzaron maravilladas ante tal suceso imposible de creer desde la racionalidad. Hay, a su vez, quienes han dicho que Gambaro no se refería a otra cosa que al Holocausto alemán, y que eran los ojos localistas los que lo asimilaban a una predicción. Sin embargo, ¿no es dable preguntarse si -lejos de poseer Gambaro facultades adivinatorias, y aún reconociendo que a la luz de los hechos y al calor del análisis de lo sucedido se es más proclive a forzar similitudes y analogías- no estarían presentes en la sociedad argentina de los años sesenta los elementos que podrían anticipar el horror que se avecinaba? Ciertamente es que las licencias poéticas habilitan el “arte adivinatorio” -véase sin ir más lejos el ejemplo del “1984” de George Orwell- sin embargo es posible pensar que existían elementos en esa realidad, que podían acercar, a un ojo atento y comprometido, una lectura más acertada de la realidad sociopolítica y sus consecuencias. Esta lectura, evidentemente, no ha sido la más frecuente. Y ahí lo tenemos a Martín.

I

El terror propagado por los totalitarismos, obligó a los teatristas comprometidos a utilizar la metáfora como herramienta política y como instrumento para eludir la censura.

Gambaro es un claro exponente de ello, sin embargo no necesitó de las dictaduras ni de la censura explícita para crear un estilo propio basado en este tipo de metáforas. En todas sus obras puede hallarse, mediada por componentes simbólicos profundamente metafóricos, una apelación constante a los lugares de poder y dominación. Desde todas sus obras Griselda Gambaro realiza un llamamiento a la reflexión del lector-espectador. Un llamamiento a la rebelión de la sociedad frente al poder que la oprime.

II

Franco

Gambaro suele trabajar presentando sus personajes como parte de una dicotomía víctima-victimario. En los numerosos estudios sobre el sistema de personajes gambariano existe una gran coincidencia sobre esta estrategia dicotómica. En esta constante -de la que no queda exento "El Campo"- aparecen los personajes-víctima y los personajes-victimarios con una importante nitidez.

Franco se nos presenta claramente constituido en nuestro personaje-victimario, carente de matices y estancado en su presente, sin posibilidades de evolución. Porta un reluciente uniforme de las SS, lleva un látigo en la mano y ejerce claramente su poder y dominación tanto sobre Emma como sobre los demás personajes en el transcurso de toda la obra. Como suele suceder con los personajes de Gambaro, no se trata de un personaje que construya su poder mediante gritos e improperios, sino que lo lleva al extremo recurriendo a la crueldad y la humillación, siendo éstos los elementos más contundentes de la reducción de una persona a la alienación más profunda. Se desprende del texto la existencia previa y seguramente posterior de torturas físicas. Sin embargo la tortura se hace explícita en todo el texto no tanto desde lo físico sino en focalizada en procedimientos de tortura psíquica y moral. Franco construye su

poder desde la sugestión intimidatoria. Hay de ésto sobrados ejemplos como las referencias al olor a carne quemada (que Franco atribuye a algún perro muerto confundido entre la basura que queman “los chicos”), el sonido del látigo o los momentos en los que, ante la picazón de Emma, le pregunta si quiere que le de más “agua” (lo que le generaría mayor picazón), aquellos en los que le ordena que no se rasque “por su bien” o los gestos de repulsión ante su mano lastimada a la que él llama “mano podrida” y la obliga a ocultarla, por citar solo algunos. El mecanismo perverso de prohibir las consecuencias de aquel mal que él mismo le ha infringido es la constante en la obra, trabajando particularmente la culpa, la vergüenza de si misma y horadando, en consecuencia, su individualidad.

No hay preso que sea más manso que aquel que ha quedado reducido a un despojo humano, no tanto (o no solo) por los golpes, sino por el miedo, por la humillación, por la pérdida total de su identidad. Apartándonos de Emma por un momento, podemos ver este fenómeno con claridad en el grupo de presos. Estos nos aparecen casi como un ejército de ánimas sin ninguna voluntad que responden a las indicaciones de sus captores, convertidos en amos, al menor de sus gestos. Quiero detenerme en un caso específico.

En la escena dos, Martín viene de un “día de trabajo”. Es el final de ese día y Franco le tiene reservada la presentación de Emma. Antes de que esto ocurra, mantienen un brevísimo intercambio sobre el día de trabajo. En relación a esto, dice Martín:

MARTIN.- Los empleados no saben nada. Absolutamente. Uno no sabía escribir. Temblaba y hacía cruces, ¡no sabía hacer más que cruces!

Sobre esta réplica podrían escribirse páginas enteras. El “empleado” temblaba. ¿Por qué habría de temblar un mero empleado ante la presencia de un nuevo administrador que sólo pretende organizar la contabilidad de la empresa? Claro que no se trata ni de empleados ni de empresas. Bien podemos suponer las vejaciones a las que ha sido sometido ese hombre, producto de las cuales siente

temor ante cualquier situación desconocida que podría reproducir las torturas vividas. No lo sabemos. No sabemos quién es ese empleado, no sabemos quién cree que es Martín, no sabemos específicamente qué piensa y siente, pero aún nos queda la posibilidad de suponer y deducir. El “empleado” no sabía escribir. Tampoco sabemos si realmente no sabía escribir, o si ha sido privado de la voluntad de escribir, o si teme escribir. Pero sorprenden las cruces. El empleado no sabía hacer más que cruces. Es uso y costumbre que los analfabetos firmen con una cruz. La firma está asociada a la identidad. A una certificación de la propia identidad. En el campo, en este campo y en todos los campos de concentración, lo primero que se anula es la identidad. Esta anulación se repite también en Emma, que nunca pronuncia su nombre y que jamás recordará (sino hasta el último grito) el nombre de Martín, olvidándose inmediatamente después de escucharlo. Anulando la identidad del detenido es cuando realmente se lo tiene en su poder y a su merced. Es la pérdida de la identidad el máximo exponente de la alienación humana.

En la obra de Gambaro se erige el peligro en escena, pero no en tanto riesgo específico y determinado. Coincidimos con Stella Maris Martini, en que “Lo peligroso es, según la propuesta de Gambaro, condenarse a la esclavitud y perder la propia dignidad.”¹ Es de la mano de estos personajes victimarios que se construye ese peligro.

III

Emma

Por supuesto que, tanto en la obra de Gambaro como en toda realidad, resulta imposible la construcción de ese peligro sin la participación de la víctima. Tan claramente como la construcción del personaje-victimario de Franco, Gambaro nos presenta a Emma como el personaje-víctima. La humillación se manifiesta de manera constante en la relación de Franco y Emma. Según el texto se trata de “amigos de la infancia”. Hay quienes han interpretado esta especificación como un signo más del quiebre de la voluntad y

¹ Martín, Stella Maris “La “comedia humana” según Gambaro” en Nora Mazziotti Comp. *Poder, deseo y marginación*, Buenos Aires, Punto Sur Editores, 1989, pág. 25.

sometimiento de Emma a Franco: así como en otras obras se trata del padre, de la madre, de un funcionario, etc., el lugar del “amigo de la infancia” supone a priori un lugar de protección. Son incontables los momentos en los que Emma ubica a Franco en ese lugar, niega cualquier situación de sujeción y detención, niega cualquier vejación, bajo la justificación de la protección. A los ojos de Martín se cuida muy bien de no quejarse de Franco, es él quien la cuida, quien la protege de mayores tormentos, siempre y cuando, claro, ella le responda.

Emma es condenada a hacer el ridículo. Se muestra como una gran pianista, una artista reconocida aclamada por su público, como una marquesa, una bella mujer a los que los hombres desean, en perfecta contradicción con su aspecto, que por supuesto niega. Esta bella y exitosa mujer ha sido rapada, lastimada, marcada a fuego con un número de serie y en lugar de vestidos lleva un camisón hecho harapos. Es constantemente humillada por Franco, tanto a los ojos de Martín como a los del resto de los presos y captores.² Frente a estas humillaciones, Emma es obligada a mostrarse agradecida. No se queja ni permite que Martín se queje ante ella de Franco ni acepta, aún en soledad, su lugar de presa, su falta de libertad ni ninguna de las humillaciones que sufre a diario. Emma oculta sus dolores, sus lastimaduras, su picazón, ya que entiende que debe ser útil. Esa es su única manera de mantenerse con vida. Para ello debe serle de alguna utilidad a sus captores y en ese sentido ofrece varias opciones, pero el ocultamiento de los propios padecimientos y la búsqueda de la utilidad que puede representarle al enemigo, constituyen factores de recrudescimiento de su propia situación de sujeción. Como suele suceder en las obras de Gambaro, el discurso se opone siempre al acontecimiento. Emma niega, discursivamente, su situación material, construyendo una realidad paralela que es la que le sirve para sobrevivir al horror (nótese hasta qué punto tiene internalizada esta realidad, que sobre el final de la obra mantiene su ficción aún cuando se encuentran –supuestamente– fuera de peligro).

² Cfr. Escena tres.

IV

Martín

Martín se nos aparece como un inocente empleado o un empleado inocente. Es contratado para administrar y llevar la contabilidad del lugar. Claro que no sabemos qué lugar, no sabemos qué supone Martín que es ese lugar cuando acepta el trabajo. Un trabajo por demás ridículo, en donde la misma persona que lo contrata es quien le impide trabajar, en donde no existen papeles contables sino tareas escolares y dibujos de niños conviviendo en un caos perfecto. Caos para resolver el cual supuestamente lo han contratado, pagándole por ello una fortuna.

Si estuviéramos hablando de un personaje construido netamente con procedimientos del absurdo, no podríamos hablar de contradicción, sino quizás de una coherencia interna del propio texto, del propio género. Sin embargo, al poder establecer una continuidad y evolución de este personaje, nos topamos necesariamente con la contradicción. Es llamativa la pasividad con la que Martín se presenta a su “nuevo trabajo”. Hay un sinfín de situaciones que, ya no sólo a nosotros en nuestro lugar de lectores, sino a él mismo en su condición de personaje, le resultan incoherentes, pero acepta un sinsentido tras otro sin oponer mayores resistencias. Tarda una eternidad en tener algún tipo de reacción, si es que llegamos a la conclusión de que alguna vez reacciona concretamente.

A Martín lo contratan para realizar un trabajo imposible. Imposible porque su propio empleador le impide realizarlo e imposible porque no hay tales papeles contables a organizar. Martín escucha cantos, Franco le explica que son los campesinos que pasan debajo de su ventana, él se asoma a mirarlos y comprueba que no hay nadie allí. Sin embargo, no discute la versión de Franco. Observa a Franco con su uniforme de SS, manifiesta tibiamente su extrañeza, pero finalmente acepta la explicación de Franco (lo usa sólo por darse un gusto, y con eso no hace mal a nadie). Huele carne quemada, pero también acepta la versión de Franco, versión inocente en la que se trataría de algún perro muerto que ha quedado en medio de la basura que los chicos

quemar por picardía. (La imagen de los perros es también polisémica y utilizada como elemento de amedrentamiento). En el mismo día en el que se conocen, Franco pisotea adrede y en reiteradas oportunidades el sobretodo de Martín, sin generar en él algún tipo de rebelión, sino tan solo una tímida muestra de molestia ante tal hecho. Sobran este tipo de ejemplos en el transcurso de la obra. Todos estos son claros síntomas y símbolos de la situación que se vive y del lugar del que se trata, pero Martín parece no darse cuenta de ello, parece no importarle, considera que nada tiene que ver con lo que sea que suceda: el sólo fue a trabajar. Martín representa la inutilidad del querer vivir complacientemente. Finalmente terminará dándose cuenta y aceptando el lugar en el que se encuentra, pero será ya demasiado tarde.

V

Dijimos ya que Gambaro trabaja planteando una dicotomía entre personaje víctima y personaje victimario. Podríamos ahondar este análisis ubicándonos en las opciones que les brinda a sus personajes víctima: este tipo de personajes puede rebelarse a sus opresores, o someterse a ellos sin oponer resistencia, manteniendo y reproduciendo la situación de sujeción.

Para este último caso, Gambaro no concede piedad. No deja lugar a la pena y es despiadada al momento de juzgarlos. Se trata de personajes como Emma, aquellos que han perdido su identidad, que se confunden en la que les otorga su victimario y que para sobrevivir repiten su adhesión al amo. Para estos personajes el final es cerrado, terrible, pero el texto no lo lamenta; si existe un mensaje alentador, éste no radica en el texto sino sólo fuera de él, sólo al alcance de la reflexión del espectador.

En el caso de aquellos personajes que se rebelan, aquellos que “dicen que no”, aún cuando se igualan a los primeros en sujeción y sometimiento, se separan de aquellos en tanto intentan cambiar su situación (lo logren o no). Este intentarlo, este decir no, es lo que los diferencia. Solamente estos personajes serán los que alcancen su redención en el propio texto, aún en los casos en los que el texto mismo les tenga reservada la muerte escénica.

VI

Preguntas

Dicho esto, ¿dónde ubicaríamos a Emma y a Martín? ¿Hay algún momento en el que Emma se rebela? Emma niega su situación, niega su padecimiento, niega que esté en ese lugar obligada, si se siente acorralada no duda en acusar a Martín. No tiene en toda la obra ni un solo intento de rebelión, aunque sea en un acto cotidiano, minúsculo, privado.

Martín, quien como ya dijimos tarda horrores en aceptar la situación en la que se encuentra, nunca llega a hacerlo por completo. Si bien llega determinado momento en el que, por más intentos que haga, la situación es innegable, ni siquiera allí Martín dimensiona la situación que vive. Comienza negándola, comienza rechazando todos los indicios, continúa sin hacerse cargo y termina, ante la evidencia de los hechos, convencido de que igualmente no tiene nada que ver. Sirva de ejemplo, además de los citados, la escena en la cual, si bien Martín ya entiende el contexto de reclusión y torturas en el que se encuentra, ante la pregunta de Franco y la acusación de Emma, dice que no quiere irse, que sólo fue a trabajar y sólo quiere trabajar. Pide a gritos que lo dejen trabajar.³ Esta actitud omisora es aún más nefasta que la imposibilidad de rebelión de Emma. Martín necesita conservar su tranquilidad. Ha ido a trabajar, no tiene nada que ver con nada, ni con política ni con nada, no es judío, no es comunista y nada opina sobre Vietnam⁴. El es contador, y solo ha ido a trabajar a un lugar en el que le pagan muy bien. No quiere saber nada de lo que allí sucede. Si por él fuera, trabajaría solo, sin ver el uniforme de Franco, ni la picazón de Emma.

Finalmente, tanto Emma como Martín se van. ¿Representa esto algún tipo de liberación? ¿Se liberan con este acto de su prisión y se alejan de sus opresores? Gambaro no tiene piedad con ellos. No se liberaron, no se escaparon, no se rebelaron. Les abrieron la puerta y ellos, incrédulos, salieron por ella. No han llegado a ninguna instancia de reconocimiento de su situación ni de la del opresor, no realizaron una medición de fuerzas ni alcanzaron una convicción

³ Cfr. Pág. 180

⁴ Cfr. Pág. 164

que los libere. No. Les abren la puerta, y luego de preguntar si pueden, se van tímidamente.

En ese irse, en ese irse sin decisión previa ni acción conciente y dirigida para lograr ese objetivo, nunca logran romper con esa sujeción. En la última escena vemos a Emma ubicando a Martín en el lugar de Franco. Vemos una cierta necesidad de la autoridad puesta en la autoridad de lo masculino, en lo masculino que la protegerá. Martín vuelve a negar la situación: como al principio, encuentra un justificativo, una explicación de la situación al llegar a su hogar según le conviene a su tranquilidad y evitando la tragedia.

Finalmente, vemos al Funcionario ocupando el mismo rol de Franco. Y, si se quiere, a Martín ocupando el lugar de Emma. La circularidad que presenta el texto en este sentido es espeluznante. Franco es un personaje en sí mismo. Pero es sobre todo la representación del poder, de la autoridad dictatorial. Emma es la víctima, es la víctima individual pero sobre todo la representación de los oprimidos. En tanto los oprimidos no se rebelen clara, conciente e inteligentemente de sus opresores, Emma seremos todos y Franco será Franco, o será cualquier otro, pero sobre todo, será el Funcionario, en donde ya no necesita siquiera un nombre propio para ser identificado: es la clara representación del poder. Al no haber habido un acto propio de liberación, no sólo no ha habido aprendizaje alguno, sino que no hay capacidad de resistencia y oposición. Ya lo dice el funcionario:

FUNCIONARIO.- Perdón. La puerta estaba abierta...

MARTIN.- (*más alto*) ¿Qué desea?

FUNCIONARIO.- (*Disculpándose*) Nada.

MARTIN.- Si no quiere nada, váyase.

FUNCIONARIO.- **¿Por qué dejó la puerta abierta? Cerrada no hubiera entrado.**

Todo era cuestión de no abrir la puerta. De no dejar paso a la dominación.

En términos simbólicos podemos asociar a Emma con la víctima, a Franco con el victimario y a Martín, necesariamente como cómplice. Todas las dictaduras, pero particularmente la Dictadura Militar argentina que comenzó formalmente en 1976, necesitan de manera indispensable la complicidad civil para establecer su poder y autoridad y llevar adelante su proyecto. Martín es

claro representante de esta gran masa de ciudadanos omisores, convencidos de que “nada tenían que ver”, productores del “algo habrán hecho”, concentrados en su trabajo y encerrados en sus anteojeras. Probablemente si realizáramos un esquema actancial en el que Emma fuera el sujeto, podríamos establecer que Franco es su oponente y Martín su ayudante. Sin embargo, si salimos del esquema y tomamos a Martín más como símbolo que como personaje literal, como representación de lo que dio en llamarse la complicidad civil para con la dictadura militar, no sólo no sería su ayudante, sino el reflejo de todos aquellos que desde la omisión, desde la complicidad disfrazada de inocencia, hicieron posible el genocidio.

Marcas. Quizás sean la idea de marcas la bajada que complementa la dicotomía de personajes víctima que dicen si y personajes víctima que dicen no. A Emma se le hace insoportable la picazón. Pero celebra la aparición de una costra, de una marca, de algo que indique realidad:

EMMA.- Acá sí, tengo una costrita (*La arranca*). Por lo menos hay algún signo. Pero cuando uno mira la piel y nada, tersa, blanca, ¿de dónde viene la picazón? ¿De adentro?

Emma esta marcada. La marcaron en el campo, le asignaron un número que le grabaron en la piel. Pero no es menor ni despreciable la explicación de esos números que Emma le brinda a Martín cuando él los descubre:

MARTIN.- Está marcada.

EMMA.- Mi padre. Tenía miedo de que me perdiera. Me gustaba irme detrás de los paraguas. Veía pasar a alguien con un paraguas e iba detrás. Los días de lluvia eran terribles, me buscaban a gritos por la calle, sentían miedo por mí, una criatura, algo que debía crecer, una mano que crece, una comprensión que se agranda. Había que esperar todo esto, ¿cómo no iban a tener miedo?

MARTIN.- (*Le acaricia el brazo, con tristeza*) Está marcada.

EMMA.- ¡Le digo que no! ¡Para la buena suerte!: cuatro sietes un tres. Tóqueme, si quiere (*Le ofrece el brazo, que Martín no recoge. Asombrada*) ¿No quiere?

MARTIN.- No.

EMMA.- Fue mi padre. Un excéntrico. Realmente, no había **tanta** necesidad.

El padre. Fue el padre, con el rol rector que posee en nuestra sociedad la figura del padre. Símbolo de poder, de autoridad, de protección. El rol que Emma le

adjudica a Franco. El rol que esta sociedad le adjudicó al “Proceso de Reorganización Nacional”.

EMMA.- *(Sin mirar la escena, absorta en la tarea de doblar y acomodar el camión dentro de la valija) Me perdía...Me iba detrás de los paraguas...y entonces...Tenía que tener alguna marca...no podía pasar por el mundo, escaparme con una sonrisa que se borra de una boca...no podía estar sin marca...(Ríe) Saber quiénes somos, una pequeña marca... (En un alarido desesperado) ¡Martín!*

Este es el único momento en toda la obra que Emma le da nombre a Martín, lo llama, lo identifica, lo nombra, lo hace par, lo humaniza.

Tarea nuestra será “saber quienes somos”, identificarnos, humanizarnos, correr el velo, descubrir las marcas, curar las cicatrices y por fin, liberarnos de la opresión.

BIBLIOGRAFIA

Fuente

GAMBARO, Griselda, “El campo” en *Teatro 4*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1997.

Bibliografía consultada de Griselda Gambaro

GAMBARO, Griselda, *Teatro 1*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2001.

GAMBARO, Griselda, *Teatro 2*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2008.

GAMBARO, Griselda, *Teatro 3*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003.

GAMBARO, Griselda, *Teatro 4*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1997.

GAMBARO, Griselda, *Teatro 7*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2004.

Bibliografía general consultada

CASTELLVI DE MOOR, Magda, “Espacios femeninos en la dramaturgia argentina” en Osvaldo Pellettieri Editor, *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1997.

CASTELLVI DE MOOR, Magda, “Dramaturgas argentinas: perspectivas sobre género y representación” en Osvaldo Pellettieri Editor, *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro latinoamericano y argentino*, Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1997.

GEIROLA, Gustavo, “La “teatralidad” en el teatro de Griselda Gambaro” en Meter Roster y Mario Rojas Editores, *De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Editorial Galerna/IITCTL, Buenos Aires, 1992.

LAURENCE, Araceli, “El quiebre del pacto mimético en Beckett y Gambaro” en www.dramateatro.com

MARTINI, Stella Maris, “El ambiguo protagonismo de las palabras en el teatro de Gambaro” en Nora Mazziotti Comp. *Poder, deseo y marginación*, Puntosur Editores, Buenos Aires, 1989.

MARTINI, Stella Maris, “La “comedia humana” según Gambaro” en Nora Mazziotti Comp. *Poder, deseo y marginación*, Puntosur Editores, Buenos Aires, 1989.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Buenos Aires, 2007.

PELLETTIERI, Osvaldo, “Nociones teóricas relativas al análisis de la obra dramática y la puesta en escena”, mimeo.

URE, Alberto, “Dejar hablar al texto sus propias voces” en Nora Mazziotti Comp. *Poder, deseo y marginación*, Puntosur Editores, Buenos Aires, 1989.