

El campo de Griselda Gambaro: ¿un drama para ser leído?

Sandra Escames

Consejo de Formación en Educación
Consejo de Enseñanza Secundaria

Resumen

En el presente trabajo se pretende reflexionar sobre algunas particularidades de *El campo* de la argentina Griselda Gambaro, perteneciente a la primera etapa de su obra dramática, marcada por el *absurdismo* latinoamericano. Observamos en esta pieza un alto grado de literaturización de las acotaciones escénicas, a través de las cuales se nos dan a los lectores las claves fundamentales para descifrar su diseño metafórico. La ambigüedad y la gran carga ideológica del texto, concentrada fundamentalmente en este tipo discursivo, generan una dificultosa traducción al código escénico, resultando, en ocasiones, acotaciones complejas para que puedan ser “mostradas” a un espectador.

Palabras clave: Griselda Gambaro - *El campo* - absurdismo latinoamericano - acotaciones escénicas - literaturización

El Campo by Griselda Gambaro: ¿a play to be read?

Abstract

The aim of this work is to reflect on some features of *El campo*, a play belonging to the first period of production by Argentinian playwright Griselda Gambaro, clearly marked by Latin American *absurdism*. This play attests to a high degree of literaturization of stage directions, through which readers are given the basic keys to decode their metaphorical content. The ambiguity and ideological load of the text make its *mise-en-scene* a difficult task, at times resulting in complex stage directions to be ‘shown’ to the audience.

Keywords: Griselda Gambaro - *El campo* - Latin American absurdism - stage directions - literaturization

El teatro absurdista de Griselda Gambaro

Aunque la autora se empeña en negar su filiación con el teatro del absurdo, varios críticos han catalogado a sus primeras obras dramáticas de absurdistas. Osvaldo Pellettieri (1997) ubica al momento de mayor intensidad creativa de la segunda modernidad teatral argentina alrededor de un debate que se manifiesta, no solamente en el plano teatral, sino también en el cultural y político: la polémica entre realistas reflexivos y neovanguardistas (1965-1969). Entre estos últimos se encontraba Griselda Gambaro, si bien, tanto ella como varios de sus protagonistas, han negado, una y otra vez, la existencia de dicha polémica en el campo intelectual argentino de los sesenta.

Es importante observar una característica particular en su obra dramática y es que, a pesar de tratarse de una forma teatral absurdista y encarnar por ello el movimiento moderno por excelencia del teatro argentino, mantuvo una “marca” realista; siendo, según Pellettieri (1997), un absurdo menos “opaco” que el europeo, en el sentido que mientras el absurdo europeo “abominaba del simbolismo, negándose a la interpretación, el absurdo argentino se ancló, precisamente, en lo connotativo” (165). De ahí que en la obra de Gambaro aparezcan procedimientos y artificios que mantienen la conexión con el pasado o la tradición teatral, por ejemplo, el realismo de Sánchez, el expresionismo de Arlt, el grotesco de Discépolo, y otros que justifican, tímidamente aún, el mundo absurdo con elementos referenciales. Su posterior evolución hacia el realismo hará más claros estos elementos embrionarios, justificando la negación de la propia autora de su pertenencia al absurdismo. En realidad, como lo han dicho ya varios críticos, entre ellos Jorge Dubatti (1995), el teatro del absurdo en Latinoamérica, lejos de ser testimonio de “europeización” es un instrumento netamente latinoamericanista y de clara inserción local, es decir, puesto al servicio de la comprensión de la realidad del continente y de sus problemas sociales, históricos, políticos y culturales. Es, tal vez, una de las razones más convincentes por las cuales se puede establecer una distinción entre el teatro del absurdo europeo y el llamado absurdismo latinoamericano.

La carrera dramática de Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928) se inició con *El desatino*, la segunda de las piezas teatrales que escribió, pero la primera en ser puesta en escena, en 1965, en el Instituto Di Tella. Esta escritora, que es tan novelista como dramaturga, durante la dictadura militar argentina estuvo exiliada en Barcelona debido a un decreto del general Videla mediante el cual se prohibió su novela *Ganarse la muerte*, por encontrarla contraria a la institución familiar y al orden social. *El campo* se estrenó en 1968, y los alcances de su sentido fueron para la crítica muy limitados: la obra se vio reducida a la problemática de los campos de concentración nazis, lo que acrecentó la fama de Gambaro como escritora extranjerizante. Sin embargo, la recepción tuvo un vuelco significativo en el reestreno de la obra, en 1984. Ese cambio de horizonte, gracias al que la obra devela finalmente un significado virtual que había permanecido hasta entonces oculto (Jauss, 1976: 193), hace que la temática europeizante pase a ser de un lamentable realismo, y que la obra se convierta en una profecía de los abusos y la violencia vivida por la sociedad argentina durante la dictadura militar. En este aspecto, ese giro en la recepción se deba, tal vez con más claridad, no tanto a la evolución literaria como observa este teórico, sino más bien a la realidad política sufrida largos años por los argentinos.

Ya en 1963, la autora preanunciaba, en su obra *Las paredes*, la tortura y la desaparición de personas por parte del Estado. Hoy se la llama visionaria, aunque la misma escritora considere en una entrevista: “Visionaria es una palabra que me queda grande, cuando escribí *El campo*, en el gobierno de Onganía, ya había una amenaza latente en la sociedad que no hice más que registrar” (Frieria, 2003).

Luego de *Los siameses* (1967) y *El campo* se impuso como la autora teatral argentina más original y vigorosa de toda su generación. Hoy en día nos encontramos con continuos reestrenos de sus obras, muchas de ellas en el Teatro San Martín, y es considerada una de las dramaturgas de mayor trascendencia internacional, siendo traducida a varios idiomas.

En el presente trabajo nos dedicaremos al estudio de una de las obras de la autora, perteneciente a la primera etapa que algunos críticos, por ejemplo, Daniel Zalacaín (1985), catalogan de absurdista: *El campo* (1985: 141). De esta pieza privilegiaremos el análisis de las acotaciones escénicas.

Algunas consideraciones sobre el texto acotacional

En una obra dramática conviven dos estratos textuales diferentes: un discurso producido por los interlocutores (personajes), al que conocemos como diálogo, sin el cual difícilmente una obra podría considerarse dramática, y otro discurso, llamado por Anne Ubersfeld (1993), productor o relator, que tiene al autor como remitente. Acotaciones escénicas o didascalías han sido las etiquetas más usadas por los teóricos al referirse a las notas que el autor dirige al lector para una cabal comprensión de la obra. Esta forma de expresión tiene, como uno de sus cometidos principales, formular las condiciones de ejercicio del habla de los personajes, y se constituye como un monólogo del autor, que informa u ordena cómo se debe interpretar la escena que él proyectó o imaginó.

Recordemos que estos textos didascálicos, carentes de dramatismo, son identificados por el lector mediante una convención tipográfica, ya que aparecen escritos en cursiva, y entre paréntesis, cuando están entre los diálogos, para diferenciarse del texto pronunciado por los actores. Decimos que carecen de dramatismo, porque no es por ellos que avanza la acción, sino que vienen a constituirse en informaciones útiles a la hora de poner en funcionamiento una obra dramática, es decir que son pensados en función de lo que llamamos *teatralidad*¹ teniendo en cuenta como parte fundamental el *espacio escénico*.

Patrice Pavis (2002: 19) afirma que todo análisis profundo debe imaginar su función dramática, “su manera de soldar literariedad y teatralidad”, pudiendo ser imaginadas por el lector o presenciadas por el público. Cuando sucede esto último, la propuesta verbal del dramaturgo se escenifica, se teatraliza. Los diversos elementos paratextuales como el título de la pieza o de los cuadros, la lista de los personajes, los prefacios o advertencias, las notas o consejos para la puesta en escena que inician cada acto o cuadro de la obra, pertenecen también a este tipo de expresión teatral llamada didascalía.

Desde los inicios de la teoría del discurso dramático, esta capa textual ha sido considerada marginal. En principio, se vio en estas anotaciones algo externo a la obra dramática, simples instrucciones y comentarios del autor que desaparecían en la representación. A partir de Roman Ingarden, se comenzó a distinguir una dialéctica entre estos dos tipos de textos: el texto primario, dialogado, y el secundario, las acotaciones, y a considerarlas, por tanto, como parte constitutiva de la estructura literaria del drama, aunque aún en un plano secundario, evidenciado por ese matiz jerárquico en su nomenclatura. De este modo, el drama, con su pluralidad de contextos y su sujeto múltiple, encuentra su unidad mediante ese sujeto particular, que subyace dividido pero único detrás de sus personajes y que muestra al objeto sin relacionarse –aparentemente– con él. Ese autor o dramaturgo, como un dios creador que se esconde detrás de sus criaturas, mantiene paradójicamente una posición subordinada con respecto a su universo.

También se ha cuestionado el haber identificado al autor de la obra, como lo ha hecho Ubersfeld, con lo que Monique Martínez Thomas (1997: 68-69) prefiere llamar *enunciador didascálico*, que es quien impone una acción real y concreta en el escenario. Usando una terminología acorde con la historia del teatro, se refiere al *didascalos*, quien en el teatro griego daba instrucciones para la representación, y no necesariamente debía coincidir con el autor.

José Luis García Barrientos (2015: 40-43) se pregunta, cuestionando algunas apreciaciones de Ubersfeld y de otros: ¿quién habla en el texto de teatro?, y responde que lo hace directamente cada personaje en el diálogo y nadie en las acotaciones. Si el autor es quien habla en las acotaciones, ¿por qué nunca puede decir yo? Ese discurso tiene un carácter objetivo, “impersonal” de la enunciación, que excluye el uso de la primera (y segunda) persona gramatical, sin voz alguna real o imaginaria que lo profiera. Es un tipo de texto que no existe en otros géneros, pues tanto en el género narrativo como en el lírico, argumenta García Barrientos, la descripción siempre es producto de una voz (narrador, yo lírico). Incluso la impermeabilidad entre los dos tipos de texto es visible en la diferenciación tipográfica, cosa que tampoco ocurre en otros géneros.

1 “La teatralidad es en la palabra teatral. La teatralidad confiere al texto dramático la cualidad discursiva de ser enunciación y enunciado. Las situaciones textuales y las condiciones escénicas de enunciación son procesos discursivos de teatralidad, no la palabra sola porque las acotaciones y las didascalías no solo describen las situaciones de comunicación, sino que son comunicación, son enunciados” (Azparren Jiménez, 2005: 24).

Aunque J. Veltrusky (1990: 66) considere al texto didascálico útil para la unificación semántica del diálogo dramático y lo crea parte constitutiva de la estructura de la obra literaria, no deja de percibir, como tantos otros teóricos, su posición subordinada o auxiliar respecto del diálogo. Este último ha sido estudiado con profundidad por María del Carmen Bobes (1987: 147) y, aun considerándolo parte de un conjunto de elementos que interactúan intensamente, llega a decir, distinguiéndolo de las acotaciones que los diálogos “son el lenguaje directo de los personajes y tienen función literaria”, por lo cual habría que deducir que las didascalías no la tienen.

García Barrientos (2015), sin embargo, se detiene a reflexionar sobre el peso que ha tenido este tipo de discurso acotacional en las diferentes épocas, culturas, autores y obras, desde la casi ausencia de este en la tragedia griega y en el clasicismo francés hasta la hipertrofia de las acotaciones en los textos dramáticos de algunos autores del siglo XIX y el XX. Si bien las acotaciones son un no discurso o pura escritura indecible, y tienen por ello incompatibilidad con la función poética, en el sentido de Jakobson, podemos encontrar en algunos textos –aunque sea esta una rareza– una hipertrofia funcional, es decir, una acotación autónoma, ilegible, cargada de valores poéticos que le son impropios. ¿Se dirigen solo a la lectura?, se pregunta este crítico, pues parecen resultar intraducibles en términos de escenificación. Son una forma de transgresión, sin posibilidad alguna de traducción escénica (41-45).

Estos dos últimos aspectos serán estudiados en este trabajo; primero, en cuanto a cuestionar en qué medida el discurso didascálico puede considerarse marginal o subordinado, cuando en algunos autores nos encontramos con un texto verdaderamente cuidadoso que no solo unifica los diálogos, sino que muchas veces aporta la verdadera intención que subyace a las palabras de los personajes y nos permite acceder a la carga ideológica de la obra; y, segundo, en considerar que también, en ocasiones, podemos encontrarnos con un enunciado didascálico literario, polisémico y opaco, entendiendo que hay acotaciones más referenciales, que no dejan de ser simples advertencias, y hay otras más connotativas, centradas en el significante, es decir, *literaturizadas*. Por tanto, privilegiar el concepto de didascalía como *mensaje autónomo* (Ubersfeld, 1993: 178) y no únicamente como un elemento de matiz o modificación del diálogo (que ya es decir bastante).

Es importante hacer una precisión con respecto al presente trabajo, y es que no se tomarán en cuenta a los elementos didascálicos del diálogo, sino que solamente se atenderá a las acotaciones propiamente dichas.

El espacio y la atmósfera de *El campo*

Desde el título ya se anuncia la importancia que adquiere el espacio en esta obra. Aunque deberíamos distinguir el espacio dramático del espacio escénico, siendo el primero el que se capta por la lectura, y el segundo el que se percibe en escena (y que incluye también la extraescena imaginada por el espectador).

En *El campo* la primera descripción del lugar contrasta con la idea de *campo*, como espacio privilegiado, natural, idílico, etc. Se trata de una oficina: “Interior de paredes blancas, deslumbrantes”; luego se hará referencia a la “superficie limpia del escritorio”. Adjetivos de connotación positiva, en apariencia, que luego de conocida la pieza, nos suscitan recuerdos de aquella oficina “rectangular, blanquísima” de *La isla desierta* de Roberto Arlt, tal vez porque en esa excesiva pulcritud se escondía una necesidad violenta de ordenar el mundo, de homogeneizarlo. Aquí también las paredes encierran, limitan (como en *Las paredes* de la misma autora).

Esta pieza se organiza en dos actos y cinco cuadros; el título y la especificación paratextual de la estructura de la obra forman parte de lo que se denomina *acotaciones extradiológicas*, es decir, informaciones que se nos ofrecen fuera de los diálogos de los personajes, y entre las que se encuentran también las descripciones escenográficas al comienzo de cada cuadro. Es interesante observar cómo el espacio dialoga con los objetos; en este lugar aparece un cesto para papeles, y luego nos enteraremos de que aquí llegará Martín, el protagonista de la obra, como un nuevo administrador de esta empresa. La desesperación creciente del protagonista, que será la del público, tiene que ver con esa misión que viene a cumplir: ¿qué papeles tiene que ordenar, cuando lo único que se ve son deberes y dibujos de chicos? Papeles arrugados, tirados en el piso, sin foliar, incomprensibles. Se vale aquí la autora de un procedimiento proveniente del absurdo: la acumulación hiperbólica de objetos en un

espacio cerrado; elemento que va de la mano de esa constatación del sinsentido de su permanencia en ese lugar: Martín necesita ver y conocer esos papeles, trabajar sobre ellos para darle un sentido a su estadía. La papelera que aparece al comienzo de la obra se transforma en un objeto simbólico: todos los papeles irán a parar allí porque no existen papeles que ordenar.

En la oficina, casi al principio, se escuchan sonidos que provienen de afuera: “ladridos feroces, como de perros que se ensañaran contra alguien”, y luego “algarabía de chicos, de órdenes, de gemidos ahogados”. Martín actúa normalmente, como lo haría cualquiera, con curiosidad, con sorpresa; pero también con fastidio, con grosería; se siente incómodo en ese ambiente raro, disimuladamente hostil. Al principio también se informa: “Debajo de todo esto subsiste una especie de gemido, arras-trándose *tan subterráneamente* que por momentos parece una *ilusión* auditiva”. Véase la ambigüedad de tales expresiones –característica del teatro absurdisto, y también de la autora– tanto a nivel de los personajes y sus discursos como a nivel de las acotaciones. Lo que es y lo que parece, la ilusión y la realidad, lo que se escucha y se sospecha, pero no se ve, lo que nunca se llega a saber.

Pavis (2002: 29) se refiere a la atmósfera de la pieza, concepto –según él– algo pasado de moda y utilizado por Stanislavsky, que tiene que ver con el efecto o la impresión recibida por el lector o espectador o *lector*, como prefiere llamar al lector de la obra dramática “porque el lector de teatro es siempre *ya o todavía* un poco espectador y actor, desde que imagina una escena, una actuación, una gestualidad, algo teatral que excede el texto”. También Veltrusky (1990: 65) hace referencia a la atmósfera de las acotaciones iniciales, que matizará los diálogos futuros entre los personajes y que además sugerirá el estado anímico del autor.

En *El campo*, contrastando con su título, los espacios son siempre cerrados: la oficina, el lugar donde Emma da su concierto, la casa de Martín. El encierro, motivo del teatro del absurdo (claustrofobia) y el horror al mundo exterior, en una intertextualidad significativa con el teatro de Harold Pinter, crean una atmósfera de inseguridad del individuo y de falta de libertad que será propia también del teatro absurdisto latinoamericano.

La unificación semántica del diálogo a través de las acotaciones

Los personajes se nos van descubriendo gradualmente, a través de las acotaciones y de sus discursos. La capa textual didascálica tiene como una de sus funciones primarias la de indicar las condiciones contextuales de un nuevo personaje. En el primer cuadro los personajes son Martín y Franco. El primero es presentado mediante las didascalías como un hombre de “gestos pausados, tranquilos”, vistiendo sobretodo, guantes y bufanda, lo que nos sugiere el clima atmosférico exterior; como gesto jovial, saca un chicle del bolsillo y se lo pone en la boca, motivo de irritación para Franco, quien viste un “uniforme reluciente de las S.S. y lleva un látigo sujeto a la muñeca, es la larga y angosta correa de cuero trenzado que usaban las S.S.”. A pesar de esto, su aspecto no es para nada amenazador, es “un hombre joven, de rostro casi bondadoso”. El jefe del misterioso establecimiento es el antagonista, verdadero verdugo amable, como los victimarios ambiguos de Gambaro, y como los personajes absurdistas que se metamorfosean en escena; es el representante de la violencia solapada, de las sutilezas de la represión, ya anunciada desde su irónico nombre (irónico si pensamos en el adjetivo *franco* como leal, sincero, y no en el conocido personaje histórico, otro doblez semántico).

Ya comenzado el segundo cuadro, entra Emma “virtualmente arrojada sobre la escena”; una joven descalza y con la cabeza rapada, vistiendo un camisón de burda tela gris, con heridas en la cara y la palma de la mano derecha. Se percibe la falta de concordancia entre sus gestos altaneros y su voz amanerada, por un lado, y su aspecto descuidado y sufriente, por otro. Luce una “sonrisa social, fija, angustiada a fuerza de estereotipada”. Pero hay un gesto que, funcionando como una información iterativa, se repite una y otra vez; es como un tic, a modo de *close-up*, que resulta exasperante para todos: para los otros personajes, para ella misma, imaginamos que también para el espectador: se rasca desesperadamente las manos y todo el cuerpo. Esta reiteración intensifica un rasgo desagradable del personaje que contribuye a crear su imagen grotesca, provocando en Martín una mezcla de pena y desagrado.

Estos son los tres personajes principales de la pieza; luego aparecerán en el tercer cuadro los asistentes de Franco, una fila de S.S., vestidos como él, con “uniformes impecables” y “botas relucientes”, y detrás de ellos, el público que asistirá a un concierto de piano ejecutado por Emma: “un grupo de presos, astrosos, salidos *realmente* de un campo de concentración” (cursivas nuestras). Al final de la obra, irrumpen en la casa de Martín, cuando él y Emma se creen liberados, un funcionario (de Franco) y tres enfermeros, uno de los cuales inyecta a Martín, ya “aletargado, vencido”.

Siguiendo las observaciones de Veltrusky (1990: 55-66), podemos advertir que toda esta constelación de personajes, algunos muy individualizados, otros más grupales, producen una variedad de discursos que serían fragmentados, múltiples, dispersos, si no existiera un elemento unificador de todos ellos: las notas y comentarios del autor. Este, al decir de Ubersfeld, es un sujeto desprendido de su yo:

La misión del autor consiste en organizar las condiciones de emisión de una palabra de la que niega, al mismo tiempo, ser el responsable. Discurso sin sujeto que, no obstante, se apropia dos voces en diálogo, es la primera forma, alterada por el dialogismo en el interior del discurso teatral; dialogismo del cual es más fácil postular la existencia que descubrir sus huellas, con frecuencia irreconocibles (1993: 186).

Dice Bobes (1987: 162) al respecto: “El texto dramático da un primer plano verbal a los personajes, pero organiza sus intervenciones de la misma manera que los puntos de fuga organizan las líneas de un cuadro, desde afuera de su superficie”. Ese sujeto, que se esconde desde el principio y desde lo exterior, en los nombres de los hablantes que se anteponen a sus discursos, nos da una información fundamental que sirve para que el lector pueda seguir el hilo del diálogo.

Por otra parte, la situación se muestra, no solo a través de los discursos, sino también mediante las notas que se encuentran dentro los diálogos, llamadas *interdialogicas*. Entre ellas encontramos varios tipos de las que señalaremos dos: las acotaciones *proxémicas*, que son necesarias, porque marcan las entradas/salidas y los movimientos de personajes en la escena, y las *psicológicas*, que no son utilizadas por todos los dramaturgos, ya que describen el estado emocional de los personajes y la intención de sus diálogos, literal o irónica. A veces, incluso suelen ser más complejas, informando no el estado anímico, sino las señales que lo sugieren, como la expresión facial o el gesto. En este caso, y sobre todo en las obras de Gambaro, suelen ser ambiguas, generando desconcierto entre los mismos personajes, sobre todo, en el espectador, que ya no sabe qué esperar de ellos. Esto es clarísimo en el caso de Emma, quien en un mismo enunciado cambia de gestualidad varias veces; esto sucede, por ejemplo, en el Segundo Cuadro, dialogando con Martín, cuando ella le muestra sus piernas y él le dice que “parece escapada de...” y se corta:

Emma: (*con una sonrisa*) ¿Escapada? (*Agria*). ¿De dónde? No diga idioteces (*Ríe*) Escapada de un baile. Llevo puesto el vestido (*Lo acaricia*) Volví ayer, a la madrugada. Bailamos en... (*piensa*) en el pasto. Y acá tiene la prueba, el escozor, los bichos. Perdí la cartera. (*Se rasca*). ¡Oh, me hice sangre!

Toda su gestualidad delata nerviosismo y desconcierto, necesidad de ocultar y a la vez de fantasear, de mentir y mentirse a sí misma.

Veremos además que en el caso de Gambaro, la recurrencia abundante a las notas tiene que ver con una necesidad de unificar una construcción de discursos especialmente diversos, con quiebres en la continuidad de la comunicación, cambios de tono, etc. Franco, en el Primer Cuadro, pasa de la queja bonachona a la sequedad, y luego a la amabilidad; inmediatamente su voz se vuelve autoritaria y amenazadora, por momentos puede ser brusco y por momentos cortés, repugnante y humilde, ofendido y contento, acusador y tímido. El llamado “efecto de incertidumbre” que se cumple en este tipo de teatro y consiste en que a cada afirmación del antagonista le sigue una afirmación en contrario de este personaje, se da no solo a nivel del diálogo, intensificando la ambigüedad del texto y la situación patética del protagonista, sino también en las didascalias, en las que se hace evidente la contradicción entre el gesto y la palabra. El falseamiento entre el decir y el hacer es parte del juego cruel de una realidad que no deja de descubrirse más que en su contradicción.

La literaturización del lenguaje didascálico y su problematización genérica

Además de ser el teatro un género problemático en sí mismo, por ser un texto dramático a la vez que tener en sí el germen de un texto espectacular, donde intervienen otros códigos, amén del lingüístico, y otros seres además del autor, es doblemente conflictivo, sobre todo si tomamos en cuenta los dos géneros que conviven en un mismo texto: el dramático, propiamente dicho, a través de los discursos de los personajes, y el narrativo, por medio de las acotaciones.

Este “narrador”, al que llamamos hablante dramático básico justamente para no crear confusiones, usa generalmente la tercera persona del singular, valiéndose más del tiempo presente que del pasado. En realidad, las notas dependen más de la descripción que de la narración que, como sabemos, en la literatura narrativa tienen un papel secundario con respecto a aquella. De este elemento se vale fundamentalmente Veltrusky para argumentar la posición subordinada de las acotaciones con respecto al diálogo (1990: 70).

Es curioso que esta autora las use abundantemente, aunque no tanto si reparamos en su doble vida literaria (narradora y dramaturga), siendo una escritora tan prolífica en uno como en otro género, incluso considerando que algunas de sus obras dramáticas nacieron como novelas o cuentos. Podríamos pensar en otras razones para explicar las numerosas didascalias que emplea la escritora en sus piezas. Es verdad que ayuda suficientemente a crear la construcción imaginaria del lector o la puesta en escena de un director, al punto de no dejarle mucha libertad y condicionar la puesta en escena a *su* visión personal de la situación dramática.

Si bien se puede observar la eficacia de las acotaciones que utiliza esta autora, es decir, su funcionalidad, como un verdadero *didascalos*, que imparte órdenes muy precisas para la representación, es visible también —y tal vez sea esta una *huella* o una *marca* en su escritura— el uso frecuente de didascalias con un alto grado de literaturización. Claro que este hecho trasciende la obra de Gambaro, y tiene que ver con un proceso de disolución vertiginosa de los géneros que ha caracterizado la literatura (y el arte) del siglo XX y que ha venido corroyendo la clasificación canónica de las obras artísticas y la “pureza” de una determinada forma de lenguaje (De Campos, 1972: 279-300). En ese sentido, Gambaro como autora rupturista y modernizadora del teatro en su país, no deja de participar en este “atentado” a la normativa, en cuanto permite la entrada de la narración y la poesía a su teatro. El valor polisémico de algunas acotaciones y el predominio, en ocasiones, de su “función poética” utilizando un término de la lingüística jakobseana, hacen tambalear el concepto tradicional de la *funcionalidad* del lenguaje acotacional.

Su mirada poética incluso va más allá del lenguaje y concuerda con el diseño metafórico de sus piezas. Como herencia de la vanguardia, la metáfora se erige en el universo gambariano como dueña y señora, desplazando al referente y creando un teatro “difícil” para el que el espectador se debió educar. Este ya no esperaría *suspense*, como lo hacía frente a una obra realista tradicional, sino expectativa ante el significado de lo que estaba viendo: su *tensión* se dirigiría ahora a desentrañar el entramado simbólico de la obra. Como observa Martín Esslin, el teatro del absurdo no pretende contar una historia, sino comunicar un esquema de imágenes poéticas.²

Este universo metafórico abarca lo mismo a las situaciones como a las expresiones lingüísticas, y tanto al texto dialógico como al didascálico. Veamos un ejemplo de su uso en *El campo*, a través del simbolismo de la cacería del zorro. En el Segundo Acto, “se escuchan de pronto feroces ladridos, tableteos de ametralladora” y ante el desconcierto de Martín, Emma “con prisa” comunica que se trata de una cacería de zorro. La angustia y el horror de Martín van en aumento, cuando aparece Franco, que ha sustituido su uniforme por una chaqueta de cazador, y su látigo por una escopeta. El diálogo que mantienen a continuación no aclara las dudas del protagonista y la conversación se deriva hacia otros temas. Solo le comunica a Emma que “hay una montaña de animales delante de la puerta. Si alguno le gusta, puede llevárselo. Nosotros aprovechamos todo. Pelos, uñas, piel, cuero, todo. ¡Vaya!”. Sin embargo, a Martín no lo deja ver, porque según Emma “cada uno va solo”. Esta metafórica

2 “[...] el Teatro del Absurdo trata esencialmente de la evocación de imágenes poéticas concretas dirigidas a comunicar al auditorio el sentido de perplejidad que sus autores experimentan al enfrentarse con la condición humana” (Esslin, 1966: 318).

cacería devela su significado recién al final de la obra, cuando Martín se rinde, inmóvil frente al Enfermero, “como un animal a punto de ser cazado”. El simbolismo se descifra gracias a la acotación, ya que recién en ese momento tenemos la certeza de que la cacería era humana y no animal. Pero el espectador está en desventaja con respecto a los lectores privilegiados (actores y director) e incluso al lector: ¿es posible llevar a escena esta imagen? La cuestión es que no es una simple comparación, si pensamos que allí reside una de las claves simbólicas del texto.

El primer elemento a descifrar es el paratexto título, pero no hay ni una mención en el texto dialógico a los campos de concentración, hay solo digresiones y frases sin terminar. Las dos únicas referencias explícitas aparecen en las acotaciones, una en el Segundo Cuadro, cuadro Emma le muestra las piernas a Martín y la otra en el concierto de Emma (Tercer Cuadro):

Martín: ¿Qué hace? Quédese tranquila. Me muestra las piernas y parece escapada de... (*se detiene atónito, como si solo en ese momento se diera cuenta de que ella parece escapada de un campo de concentración*).

El hablante dramático básico completa la reticencia del personaje. Es interesante observar que, en este caso, se trata de una comparación (como si, parece); todavía la suposición no ha dado lugar a la afirmación. Durante el concierto de Emma, sin embargo, nuevamente encontramos una mención explícita, pero esta vez acompañada del adverbio realmente: “[...] Detrás un grupo de presos, astrosos, salidos realmente de un campo de concentración”.

Parece que los eufemismos solo los usan los personajes, como si estos fueran sembrando indicios que la voz que ordena y unifica tuviera la necesidad de revelar, pero casi en la intimidad de autor a lector, porque ¿cómo hace un director para comunicar al espectador estas dos acotaciones? Tal vez mediante el vestuario de los presos, pero ¿y el adverbio *realmente*? ¿Y qué actor es capaz de una gestualidad tal que nos trasmite esa aterradora suposición de Martín?

Lo mismo ocurre con algunas expresiones, en este caso con un simple verbo, cuando en el Tercer Cuadro durante el concierto, los presos comienzan a cantar cada vez más alto y Emma hace lo mismo, pero “el coro de presos termina por *sepultar* su voz” (cursivas nuestras). Este sugestivo verbo metafórico se pierde en una representación del texto, ya que lo que puede llegarle al espectador es, a lo sumo y con una buena interpretación actoral, la creciente angustia del personaje femenino que necesita expresarse mediante su canto y se frustra en el intento. Esa metáfora, aunque algo gastada por su uso es también un claro indicio del destino trágico del personaje, pero ese guiño autoral solo puede ser captado por el lector, los actores, el director; difícilmente por el espectador.

Al final de la obra, mientras Emma habla “[...] se ha abierto la puerta de entrada, silenciosamente, y un personaje *con cara de cerdo feliz, vagamente parecido a Mengele*, aparece en el umbral. Chista para llamar la atención y se frota las manos, con una sonrisa casi abyecta, de disculpa y satisfacción a la vez [...]” (cursivas nuestras). Un buen actor podría ensayar muchas veces una sonrisa semejante hasta llegar a transmitir esos dos sentimientos encontrados, y hasta se lo podría caracterizar de modo de sugerir ese parecido con el personaje siniestro, pero ¿cómo transmitir una “cara de cerdo feliz” junto a todo lo demás? Nuevamente, estamos ante un texto didascálico, que sobrepasa la mera funcionalidad y que se transforma, por momentos, en un texto para ser leído.

Una particularidad de esta pieza –observación que le pertenece a Zalacaín (1985)– es que los pequeños detalles como rascarse a causa de una picazón son los que atraen la atención y ayudan a estructurar la pieza, dejando los diálogos en un plano secundario, y privilegiando de este modo el lenguaje acotacional, hecho que según habíamos visto, resulta contrario a la consideración de este tipo de lenguaje tradicionalmente marginal. Observa este crítico, a propósito de esta consideración, que “la teoría estética de Gambaro en este caso se fundamenta en una forma de neoexpresionismo en lo que respecta a su poder de revelar por medio de objetos y movimientos experiencias internas del individuo” (149). No debemos olvidar, por otra parte, la deuda del teatro absurdisto de esta autora con el expresionismo arltiano, tanto en la concepción del espacio como en la caracterización de los personajes. Así es como lo gestual se impone sobre la palabra, dejando muchas veces relegado el discurso de los personajes. Porque no se trata solamente de que las acotaciones sean muy numerosas y se mezclen con el diálogo, sino que, en ocasiones, llegan a ser más significativas que este. Con respecto a Emma, recibimos más información en la enunciación inmediata que en la mediata: el hablante dramático básico nos brinda más información sobre el personaje que su propio discurso.

Creemos que en *El campo* se cumple perfectamente la función que le atribuye Ubersfeld al mensaje didascálico, el de “formular las condiciones de ejercicio del habla”, modificando el sentido de los mensajes-diálogos, pero, sobre todo, en lo que respecta al presente trabajo, ser capaces a su vez de “construir mensajes autónomos” (1993: 177-178).

El absurdismo de *El campo* y su carga ideológica a través de las acotaciones

Se ha dicho que los dramaturgos que crearon el absurdo hispanoamericano fueron favorecidos de las didascalias. Porque también su discurso obedece a una práctica contextual, Griselda Gambaro aparece en sus obras dramáticas absurdistas como un yo casi omnipotente en las acotaciones.

Un tipo de acotación que utiliza Gambaro con frecuencia es la *connotativa*, que es aquella que expresa la opinión o el punto de vista del dramaturgo acerca de su percepción del mundo y de la obra, porque decimos que el lenguaje de la acotación es denotativo en cuanto hace referencia a los movimientos actorales y a la descripción del cuadro, pero si sobrepasa la acotación escénica para adentrarse en un trabajo polisémico del lenguaje, como varias de las que hemos visto, perfilan la presencia del dramaturgo y su percepción del mundo. Es decir que la *marca* o la *huella* del discurso del autor queda impresa en varios niveles, uno de ellos es en la carga ideológica del texto que puede vislumbrarse, entre otros aspectos, en las didascalias (de Toro, 1985: 21-22). En la interacción del discurso de los personajes con el discurso del autor accedemos al sentido del texto dramático, que subyace en el *subtexto* o estructura profunda de la obra.

Siguiendo su evolución como dramaturga, la crítica ha coincidido en que uno de los principales motivos de sus dramas es la cuestión del poder. En las obras de su primera fase, menos referencial, la visión es más trágica, la actitud más desesperada; en estas piezas asistimos a la degradación de la víctima, que acepta el trato injusto que se le otorga, y sin rebelarse, se hace cómplice de su derrota. Y aunque de las cuatro obras de su primera fase, el protagonista de *El campo* es el único que intenta rebelarse, termina siendo, como se deja ver en las didascalias finales, derrotado y sin posibilidades de redención.

Aunque la autora y parte de la crítica niegan la filiación de su obra dramática con el absurdo y prefieren englobarla en la categoría del *grotesco*³ creemos que esta –siempre hablando de la primera etapa de su teatro– tiene rasgos suficientes para ser considerada *absurdista*. Es verdad que la influencia del *grotesco criollo* es bastante visible en las piezas de Gambaro, en esa mezcla de risa y horror que nos producen algunas escenas. Emma es un personaje risible y trágico y participa a su vez en situaciones lastimosamente caricaturescas, como la escena del concierto de piano, por ejemplo. Su aspecto resulta terrible, y lo que acrecienta esa impresión es su actitud, que no parece corresponder con su apariencia; el hablante dramático básico lo manifiesta explícitamente: “Sus gestos no concuerdan para nada con su aspecto. Son los gestos, actitudes de una mujer que luciera un vestido de fiesta”. Su gestualidad está en los límites de lo grotesco y lo absurdo: “se acaricia la cabeza rapada como si acariciara una gran cabellera”.

La escena del concierto se ubica en el Cuadro Tercero. Allí aparece Emma, con “una ridícula peluca sobre la cabeza rapada y arrastra una cola de raso cosida burdamente sobre el camisón gris. Se refriega las manos, exagera un poco la excitación de un ejecutante antes del concierto”. La valoración del hablante se aprecia claramente por medio del adjetivo y el adverbio (“ridícula” y “burdamente”). Y el último verbo (“exagera”) es fundamental para componer una escena que tiende a ser sobreactuada, ya que cuando va a comenzar el concierto “Emma hace una entrada ficticia”, como la aparición de Lily en *El desatino*: “Su entrada es teatral dentro del teatro”. El personaje femenino pierde la cola de su vestido, luego su peluca, todo ello sin dejar de rascarse. La atención del espectador se deriva hacia estos gestos o movimientos que acentúan la falta de lógica y la absurdidad de la situación, al igual que cuando Franco se quita las medias y agita los pies delante de las narices de Martín.

En esta escena del concierto, el absurdo llega a su clímax con la participación de los presos: “uno de ellos comienza a hacer pan francés” y “los otros presos se le unen poco a poco, con interva-

3 Forma conocida o aceptada como la norma (1988).

los cada vez más breves, a medida que aumenta la intensidad”. Luego se ríen a carcajadas e imitan a Emma: “Se rascan entre ellos. Uno de los presos le saca los zapatos a otro y le rasca la planta de los pies. El preso no intenta apartarlo, se toma del asiento con las manos y aguanta, riendo histéricamente”. Toda la escena parece un cuadro de circo. Dicen groserías, gritan, golpean el piso con los pies, hacen ruidos obscenos, cantan más fuerte que Emma hasta que “permanecen impasibles, como si hubieran concluido una parte asignada”, porque como antes se aclarara en la didascalia: “Todo tiene un aire ficticio, como de broma estudiantil”. Igual que la participación de los vecinos como invitados a la fiestita familiar que hace la Madre de Alfonso, también en *El desatino*, para celebrar el “embarazo” de Lily mientras su hijo agoniza. En ambas obras, estos personajes de la periferia son los entrometidos, los espectadores curiosos que –si bien no forman parte del centro dramático– se transforman en un elemento fundamental para la concreción del grotesco. Representan la mirada ajena, insensible y trivial que, sin buscarlo, contribuye con su ignorancia al sufrimiento de la víctima. Todo resulta chocante y finalmente son ellos los que concretan el ridículo. La tensión entre lo cómico y lo trágico se hace evidente, como en las obras de Discépolo y el grotesco criollo.

Pero, aunque esta categoría mantenga cierta afinidad con el absurdo argentino a nivel semántico, observa Pellettieri, este último es más radical en su nihilismo. El grotesco criollo reproduce miméticamente el caos, con cierto realismo, y no es indiferente al drama de sus personajes, mientras que en el absurdo prima el distanciamiento o la identificación irónica (1997: 198). Vemos en la obra de Gambaro escenas violentas, pero de una violencia sutil, contradictoria, que llega a producir una risa amarga en el espectador. Las situaciones discordantes se exageran al punto de desembocar en el absurdo y la tragedia. Los personajes de Gambaro son seres derrotados de antemano, su condena radica en la falta de iniciativa y en la incapacidad de actuar.

En el caso de *El campo*, la obra se inscribe perfectamente en la estética del teatro absurdista, ya que aborda un tema político y social como la opresión de la dictadura militar que, si bien literalmente parece aludir a los campos de concentración nazi, se transforma en una metáfora de la represión de las libertades individuales. El compromiso social del artista latinoamericano, vislumbrado desde el comienzo en la obra de Gambaro, es uno de los rasgos de identidad que distancian a este teatro del absurdo europeo. La huella ideológica de la autora queda impresa en el texto. En el desenlace de *El campo*, como lectores que imaginan ser espectadores, escuchamos muy pocas palabras de los personajes, pero nuestra vista es la que debe captar, a través de los pequeños y los grandes detalles, todo el dramatismo de la situación final. El que queda a cargo de esa tarea es el hablante dramático básico, a través de las didascalias: lo último que vemos es el gesto de Emma apretando su “pequeña valija”.



El campo, Espacio IFT (Abasto), Buenos Aires, junio 2019, Dirección: Rodrigo Rivero.

Referencias bibliográficas

- Azparren Jiménez, Leonardo (2005). "Esbozo de una teoría del análisis crítico del discurso teatral", *Gestos*, 20 número 39, abril, pp. 13-37.
- Bobes, María del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- De Campos, Haroldo (1972). "Superación de los lenguajes exclusivos". En: Fernández Moreno, César (Comp.), *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI editores.
- Dubatti, Jorge (1995). "Carlos Manuel Varela: intertexto absurdisto y sociedad uruguaya en Alfonso y Clotilde". En: Pellettieri, Osvaldo (Comp.), *Teatro latinoamericano de los 70*. Buenos Aires: Corregidor.
- Esslin, Martin (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Friera, Silvina (2003). "El éxito suele ser un malentendido", entrevista a Griselda Gambaro, *Página 12*, 15 de junio.
- Gambaro, Griselda (1967). *El campo*. Buenos Aires: Insurrexit.
- García Barrientos, José Luis (2015). *Cómo se comenta una obra de teatro*. La Habana: Alarcos.
- Jauss, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Martínez Thomas, Monique (1997). "El didascalos escenógrafo: El tragaluz de Antonio Buero Vallejo", *Gestos*, 12 número 23, abril, pp. 67-84.
- Pavis, Patrice (1988). *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2002). "Tesis para el análisis del texto dramático", *Gestos*, Año 17, N.º 33, abril.
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Toro de, Fernando (1985). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Ubersfeld, Anne (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Veltrusky, Jirí (1990). *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.
- Zalacaín, Daniel (1985). *Teatro absurdisto hispanoamericano*. Valencia: Albatros.