NOTAS

Griselda Gambaro o Modos de Hacernos Pensar en la Manzana

Ediciones Insurrexit publicó *Los siameses* en 1967 con una extensa solapa de Juan Carlos de Brasi, ejemplar como muestra de la manera en que *no* debe comentarse una obra: texto muy lírico y poco fácil de entender, predispone a observar este drama como algo críptico, soñoliento y tremendamente impreciso. En realidad, es el peligro que corre toda la literatura acerca de la literatura: viene a ser como descripción de platillos en un banquete: vaguedades y aproximaciones para evocar el gusto de tal o cual guiso, se estrellan cuando el lector no ha probado cosa parecida. A Griselda Gambaro hay que probarla. En el voluntario compromiso de hablar de ella caigo en la trampa usual de señalar rasgos, características, estratos en obras unitarias y vivas. Y la vivisección suele no dar la impresión de vida.

En sus tres obras que conozco, Griselda Gambaro persigue metas afines pero el enfoque parece ampliarse cada vez más y cada una cubre mayor panorama. Crecen también sabiduría y técnica. Son: *El desatino*, estrenada en 1965; *Los siameses*, escrita en 1965 y estrenada en 1967. Y *El campo*, publicada en 1967.

El desatino, en una atmósfera tenuamente kaftiana, da un cuadro de familia individualizado aunque abundante en rasgos psicológicos muy usuales, clasificables en el terreno freudiano. Un individuo tiene un pie atorado en un confuso objeto de fierro. Pasa la obra entera en este suplício sin hacer mayores esfuerzos por librarse de él. El objeto parece resumir cada vez más las relaciones edípicas del sujeto con una madre espectacularmente cómica y un amigo espectacularmente puerco. Y todo es una

mezcla de lobreguez, repelencia y comicidad que en nuestro idioma tiene escasos paralelos.

Es el tipo de drama que solemos llamar del absurdo, pues de algún modo hay que llamarlo, y tiene la suficiente personalidad para no evocarnos algún autor en concreto. La cercanía de Kafka y la de Freud nos amenazan con clichés y nos mantenemos casi alarmados, temiendo que los legítimos recursos caigan allí como en una trampa al menor descuido, igual que el pie del personaje. La obra acaba ilesa, con elegancia: olvidamos ya los peligros y aplaudimos a la que los sorteó.

El procedimiento general (será constante en la autora) consiste en establecer motivaciones disparatadas, especie de resortes oníricos, estímulos irracionales; hay una atmósfera tenue de pesadilla pero trazada con el pantógrafo de una vigilia muy aguda. Una fiel y menuda caracterización verbal y visual, al nivel de la realidad más inmediata, responde ricamente a los impulsos fantásticos: el todo resulta entonces amenazadoramente cotidiano y surge un humorismo muy violento, cuya fuerza mayor no está en el texto sino en la totalidad visual y sonora de la obra. Como ilustración de estos rasgos sería fácil y semiadecuado mencionar a Buster Keaton, pero cabría el nombre de cualquier otro cómico capaz de crear minuciosas y enloquecidas tareas escénicas. (Digámoslo de una vez: ya se revelan aquí una visión y un oído privilegiados para el teatro; ya se sabe lo que pesan chirridos, muecas, balbuceos. Ese manejo de efectos visuales y auditivos llegará a la perfección más virtuosa en el cuadro 3 —el concierto— de *El campo*).

Temáticamente, lo más interesante en *El desatino* es la manera como la víctima resulta partidaria de sus distraídos verdugos y es su mejor colaborador. Esto y la invalidez de la bondad cruda, que a su vez contiene elementos de corrupción y debilidad (el Muchacho). Hay aquí originalidad auténtica de visión, que ha captado rasgos y esencias no en el Arte sino en la vida de sus vecinos.

Producto oloroso a juventud, viene de mano hábil para el manejo escénico, une un instinto nato de dramaturgo con un muy considerable oficio literario. Leemos que obtuvo en Buenos Aires premio a la mejor obra nacional de 1965.

Los siameses es algo más completo. Ya se veía la capacidad de la autora para crear *buenos papeles*, personajes que no sólo están bien trazados, sino que resultan el gozo de cualquier actor, por la variedad y abundancia de recursos que le exigen. Escribir un papel brillante es rasgo de buen oficio. *Los siameses* recuerda esos conciertos de algunos músicos para ejecutantes privilegiados y egocéntricos. LORENZO pide un actor superla-

tivamente capaz. Es el centro de todo: más de la mitad total del texto está en sus labios (quizá las dos terceras partes). Todo el tiempo escénico es suyo, a veces en compañía, a menudo solo. No llegarán a tres los minutos que se ausenta. Sus acompañantes son de tal manera estímulos o paredes de rebote que la obra tiende a parecer un monólogo. Y el título pide un diálogo... Confieso, con todo lo fascinante que resulta, en plan de oficio puro, escribir un gran papel muy codiciable, me fastidia vagamente la idea de ver un actor plantado en escena haciendo TODO lo que sabe durante dos horas veinte minutos. Para el público, en cambio, resulta muy gratificante y entre más trucos y mañas le prodiguen, más golosamente los chupetea y absorbe. El texto casi nos muestra la deliberación del recurso, la voluntad formal de la autora... Quedamos en el CASI: el enfoque tomado la justifica sobradamente y su mano que empuja será imperceptible ya en el foro. Coartada perfecta, inobjetable. (*O casi*).

Los siameses han sido operados antes de alzarse el telón: ya no están pegados, ni siquiera se parecen. Pero algo salió mal: no pueden realmente separarse y no soportan seguir juntos. Uno de ellos es definitivamente malo (con muchos matices) mientras el otro es bueno en un estilo algo uniforme de bondad, aunque con matices suficientes. IGNACIO es humilde, generoso, protector, perdona fácilmente, es leal, cariñoso y comunicativo. LORENZO el aborrecible decide destruir mañosamente a su hermano y lo logra. Queda al final sentado sobre la tumba del otro, haciéndose creer que está muy complacido y que ha logrado cuanto se proponía. Pero no puede moverse ya de esa tumba: lo intuimos bien arraigado en ella. Es muy notable como dos policías (representantes de las Instituciones y copia casi realista de todas las policías de todo nuestro continente) ayudan a LORENZO en sus fines.

Hay un vago recuerdo del vizconde partido en dos, de Italo Calvino. Vago recuerdo que en eso queda, y en afinidad temática.

Algo curioso: el tratamiento es mucho más realista que en *El desatino*, pero la sensación de abstracción es mayor. La de hermetismo también. ¿Por qué? Ahora todo es más explícito y, anécdoticamente, tan claro como noticia de periódico. O como, digamos, la muerte de Abel por Caín. (Se apunta medianamente la intención cainita).

Y con esto va saliendo ya lo que ocurre: nos movemos en un terreno más amplio, no hay el pequeño margen del conflicto familiar, de lo edípico y la psicología de rutina. Lo cual es un gran progreso. Y hay ideas más importantes, temas evasivamente hondos se asoman y se van. No que nos los propongan: Griselda Gambaro trata su material como buena dramaturga: lo obedece, lo sigue con humildad y perspicacia, le da pero

recibe de él. Para decirlo en Artaud: "no se trata de traer ideas metafísicas directamente a la escena, sino lo que podría llamarse tentaciones, corrientes de aire en torno a estas ideas. Y el humor con su anarquía, la poesía con sus simbolismos y sus imágenes, proveen la noción básica de como canalizar la tentación de estas ideas".

La operación quirúrgica dividió a los siameses, ¿los dejó en ese margen de comunicación-incomunicación, atracción-rechazo que es toda convivencia? ¿Se descubre aquí un matiz nuevo importante en el sobado tema del aislamiento individual? ¿O los cirujanos separaron al Biel del Mal? ¿O es esta la Operación que nos separó a todos, a cada cual de los demás y del Todo? La dualidad, fuente del mal, el número dos enemigo del Uno, de la Unidad, la Culpa Original, la Manzana en fin con su ciencia del Bien y del Mal. ¿Es ésa la división de los siameses? No. Hay las corrientes de aire en torno a las ideas tenemos la tentación de pensarlas. Pero la autora nos habla de esta concreta operación de estos dos siameses. Y por eso le creemos todo, y por eso vale y pesa la farsa. Aceptamos la compleja sencillez con que transcurre, nos reimos de su comicidad, horripilante a veces, que puede no ser advertida por el simple lector del texto.

Pero hablemos de *El campo*. MARTÍN es contratado como contador de una curiosa institución. Le dijeron tal vez que era un colegio: aquello se parece mucho a un campo de concentración nazi. Nunca tenemos lo que se llaman pruebas legales de que lo sea. Ni sabemos en detalle lo esencial de este sitio. Nos pasa como al personaje: recibimos evidencias, ignoramos el modo de manejarlas. FRANCO, director de todo (llama la atención el nombre, por supuesto, rico en sentidos) es soberanamente disimulado de manera muy peculiar: crea mentiras transparentes para que las aceptemos por voluntad propia de cegarnos. Pero tampoco podemos ver con precisión la verdad (*y más nos vale*). MARTÍN sale del campo acompañado por EMMA, víctima-colaboradora de la institución. Y la realidad exterior ha cambiado: ALGO muy grave, semejante a lo que vimos en *El campo*, está empezando a ocurrir en gran escala...

Debemos situar los pies en el primer peldaño: la obra semipertenece (en forma superiorísima) a un género que requiere oficio máximo: el melodrama de terror. El *thriller*, en la esquemática precisión del inglés. En este nivel elemental, desafío a que superen los efectos pavorosos de la argentina. *El campo* es en verdad estremecedor, nos afecta con miedo en forma muy seria. Muy probablemente nos reiremos, pero sólo para romper el horroroso hechizo. Hay toda la primitiva, inevitable fascinación del cuento de espanto, se logra que el corazón nos lata a veces más aprisa

y se nos conduce con la impecable lógica de las pesadillas realistas. Al final, un falso alivio: hay una equivalencia del despertar en la salida del campo, pero la pesadilla *era expansiva*. Ahora empieza otra más grave.

Este final, aparentemente fácil, es más de elogiar si recontamos la frecuencia con que (tal vez por culpa de Sartre o de Priestley, o de ambos) nuestros autores tienden a cerrar ciclos volviendo a empezar inacabablemente sus situaciones. (A veces en forma tan previsible e inepta como en *Los invasores* de Egon Wolf, que además sin querer marca el enclaus-tramiento progresivo de su ciclo: termina reiniciando la acción a la manera de *Llega un inspector* pero como han cambiado la hora y el número de personajes, aquello es *menos* grave y por consecuencia lo será cada vez menos).

En *El campo* el asunto amenaza con crecer cada vez más. ¿Hasta dónde? No *queremos* imaginarlo. Pero aparte de casi un extraordinario melodrama de terror, la obra es muchísimo más. Creo que a alguno (a mí no) se le ocurrirá la pregunta: ¿una autora argentina puede tratar algo tan ajeno como es un campo de concentración nazi? No se trata de un campo de concentración nazi. Se nos advierte: los uniformes son disfraces. Eso sucede muy obviamente en Argentina si juzgamos por el lenguaje, o en alguno de nuestros países. Sucede hoy. El fino realismo del idioma, su tenue color local, dan peso de certidumbre a cuanto vemos. ¿Qué es entonces ese sitio?

Estamos en un mito encarnado. Un mito como pueden serlo el de los vampiros, el de las momias vivientes. . . Los mitos del Mal Puro. Es difícil dar vida verosímil a ciertas monstruosidades, como no sea tangencialmente, mitificándolas. Margueritte Duras, en su prólogo a *Hiroshima, mi amor*, nos la describe como la imposibilidad de decir Hiroshima; decir la imposibilidad fue el único camino remoto para formular lo inconcebiblemente atroz. Decir el Mito del Campo de Concentración es el camino para llegar a investigar las raíces del campo, sus posibilidades de renacer o de renacer entre nosotros. (*Nosotros*, los espectadores. De Latinoamérica especialmente, pero no está excluido el resto del mundo). Ese sitio, producto de la irracionalidad cruel y de la lobreguez humanas, es nuevamente el Mal, más puro aun que en la figura de LORENZO o en esa pobre familia que ahora nos parece casi inocente, la del "Desatino". Pero en la pobre familia están las raíces del Campo.

MARTÍN no es bueno. Es un hombre normal, como nosotros los del público. No es bueno ni malo. Y le han pagado un buen sueldo *por adelantado* . . . Es semidigno, semifuerte, semivaliente . . . Tal y como su educación y su situación se lo permiten. Y en cuanto a EMMA, regresa un

tema conocido: la complicidad de la víctima con su verdugo. Una complicidad *activa*, por pudrimiento de la voluntad, la razón y los sentidos, una complicidad que viene de más allá del miedo, una actitud tan anormal e inverosímil *y que absolutamente creemos*. Porque la intuimos verdad profunda. Porque sólo así se explica el Campo. Por eso, y por la forma pasiva y pobre del Bien en nuestra pequeña clase media y aun en nuestro pueblo. Ese tono de buena educación, de gente modestamente acomodada, tan convincentemente recreado por la autora al pintar víctimas, esa bondad semifalsa, pequeña y desvalida, resulta el germen para la corrupción de la familia, para el mal particular y para el gran mal social. La *gente decente* nuestra la "mayoría silente", si usamos una definición actual de Estados Unidos.

Obra importante, obra profunda, *El campo* resume las características ya conocidas de la autora y las supera. Nos completa la imagen de una artista con perspectiva muy amplia de Realidad y sobrada de dones para comunicar sus importantes observaciones de ese angustioso, lúgubre, cómico terreno donde se mueven seres arbitrarios, tontos, ridículos, monstruosos, inmensamente tristes y risibles: seres iguales a nosotros.

EMILIO CARBALLIDO

University of Pittsburgh