

ARTÍCULOS

[Ensayo]

Temporalidad, espectro y memoria en *El campo* (1967) y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro

PATRICIA SAPKUS

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
Universidad Nacional de las Artes (UNA)
Argentina



MIRIAM ALVARADO

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
Universidad Nacional de las Artes (UNA)
Argentina



Resumen: Traer a escena fragmentos y citas del pasado que conllevan las consecuencias de la violencia límite del estado sobre los cuerpos, nos enfrenta a una representación de la historia que opera a partir de dislocaciones y bifurcaciones de la temporalidad. En ese entrecruzamiento de tiempos se constituyen los fantasmas de la historia como memoria de lo injusto. A partir de esta perspectiva nos proponemos realizar un recorrido analítico de las obras dramáticas *El campo* (1967) y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, que trabajan sobre esta problemática a través representaciones que incorporan fragmentos de la historia que tematizan el nazismo y los centros clandestinos de detención de la última dictadura militar en nuestro país.

Palabras clave: Representación – Espectralidad – Historia – Teatro.

[Essay]

Temporality, Spectre and Memory in *El campo* (1967) and *Antígona Furiosa* (1986) by Griselda Gambaro

Summary: Bringing fragments and quotes from the past that bear the consequences of the extreme State violence on bodies, confronts us with a representation of history that operates from dislocations and bifurcations of temporality. In that interweaving of times, the ghosts of history are constituted as a memory of the unjust. From this perspective we propose an analytical tour of the dramatic plays *El campo* (1967) and *Antígona Furiosa* (1986) by Griselda Gambaro, which work on these problems through representations that incorporate fragments of history that portray Nazism and the clandestine detention centers of the last military dictatorship in our country.

Keywords: Representation – Spectrality – History – Theatre.

Introducción

La representación de fragmentos y citas del pasado que conllevan la experiencia de la violencia límite del Estado sobre los cuerpos nos enfrenta a una mirada de la historia que, a partir de dislocaciones temporales, hace tensionar nuestro presente en relación al pasado y al futuro. En esa lógica espectral donde la temporalidad se despliega se constituyen los fantasmas de la historia como marcas de una falla en la justicia, haciendo movilizar los relatos sobre la memoria en términos de aquello que debe ser retenido y meditado.

A partir de esta perspectiva nos proponemos realizar un recorrido analítico de las obras dramáticas *El campo* (1967) y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, que trabajan sobre esta problemática a través representaciones que incorporan fragmentos de la historia que tematizan el nazismo y los centros clandestinos de detención de la última dictadura militar en nuestro país.

Desde la perspectiva de la representación sostenemos que, los devenires espectrales y fantasmales se sustraen de posibilidades de continuidad a través de discontinuidades y dislocaciones temporales. En este sentido retomamos el planteo que realiza Jacques Derrida (1993) sobre la relación entre el espectro y el tiempo: *el espectro pertenece a otro tiempo, un tiempo dislocado*. «*The time is out of joint*», el tiempo está desarticulado, descoyuntado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y trastornado, desquiciado, a la vez desarreglado y loco» (Derrida 1993(1995):31). Siguiendo al autor, la frase de Hamlet señala ese desajuste temporal que se produce con la reaparición del espectro que mediante su asedio hace estallar el orden temporal instituido.

Por otro lado, tomamos la perspectiva de Walter Benjamin sobre el montaje como operación del conocimiento de la historia a través del desmontaje y remontaje de tiempos heterogéneos. Es:

(...) retomar para la historia el principio de montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar (Benjamin (2007):463 [N 2,6]).

Desde este modo, el montaje se convierte en un procedimiento formal heurístico que habilita relaciones hasta ese momento inadvertidas que

cuestionan la coherencia heredada. Por ello, al remontaje, siempre le antecede la disociación de los elementos de su lugar habitual.

Como señala Georges Didi-Huberman, dicho modelo de conocimiento permite escapar al modelo trivial del «pasado fijo», «(...) no hay una "línea de progreso" sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su "historia anterior" y su "historia ulterior"» (2000(2006):153-4). De este modo los hechos devienen cosas dialécticas, cosas en movimiento, a partir de las cuales se puede «pasar del punto de vista del *pasado como hecho* objetivo al del *pasado como hecho de memoria*, es decir como hecho en movimiento (...)» (Didi-Huberman 2000 (2006):154-5). En consecuencia, el pasado debe analizarse desde un presente dialéctico e interpretarse en sus efectos de supervivencia sobre nuestra época actual.

Las obras

El Campo opera dentro de su contexto de producción (1967) como índice que denuncia la violencia del poder sobre los cuerpos en relación al nazismo, pero leída desde hoy y teniendo en cuenta que el signo indicial guarda relación de contigüidad con el objeto, ese objeto al cual remite se bifurca: los campos de exterminio del nazismo, y los centros clandestinos de detención de la última dictadura en Argentina (1976-1983). En relación a este último anclaje de significación, la pieza se vuelve premonitoria.

Desde el inicio no se construye una referencia espacio-temporal específica, solo la contundencia del anclaje operado por el uniforme del SS utilizado por el personaje de Franco abre a la dimensión explícita del nazismo. Dicha incorporación funciona como cita del pasado, condensando el genocidio nazi (sus mecanismos, sus estrategias). Desde ese momento, comienzan a operar dos temporalidades superpuestas que van alterando al curso de la acción activando diversas significaciones. Por un lado, hacen perder la indeterminación del sentido del título de la obra, nos transporta y focaliza en los campos de exterminio del nazismo. El campo entonces particulariza y funciona como laboratorio que muestra la desarticulación de tiempos, donde los devenires en su indeterminación, no solamente aluden al pasado, sino a un presente expandido. De este modo la trama habilita a pensar en las posibles

reactivaciones de dichas prácticas, ya que lo que aparece como objeto a ser meditado, es el presente-futuro preñado de las huellas que han dejado esas experiencias.

En ese espacio-tiempo irrumpe el personaje de Emma, confirmando aquello que hasta ese momento solo era aludido desde el espacio virtual, su cuerpo lleva las marcas que son efectos de la tortura. Aparece suspendido, en deriva. Dicha irrupción, trastoca nuevamente la dimensión del tiempo que construye la trama, establece la entrada a un tiempo desequilibrado, universo donde las referencias al nazismo focalizan en lo que han hecho con los cuerpos. Es importante plantear que la entrada al espacio se realiza de modo obligado, no hay intención del personaje de estar allí:

Casi inmediatamente, se abre la puerta de la izquierda y empujada con violencia, virtualmente arrojada sobre la escena, entra Emma. Se queda inmóvil, con un aspecto entre asustado y defensivo, al lado de la puerta. Es una mujer joven, con la cabeza rapada. Viste un camisón de burda tela gris. Tiene una herida violácea en la palma de la mano derecha. Está descalza. Martín se vuelve y la mira.

Ella se endereza y sonríe. Hace un visible esfuerzo, como si empezara a actuar, y avanza con un ademán de bienvenida. Sus gestos no concuerdan para nada con su aspecto. Son los gestos, actitudes, de una mujer que luciera un vestido de fiesta. La voz es mundana hasta el amaneramiento, salvo oportunidades en la que la voz se desnuda y corresponde angustiada, desoladamente, a su aspecto (Gambaro 1990:173).

Esta descripción permite establecer la relación entre dos modalidades de la acción que en Emma conviven: por un lado la del teatro, hay un intento de actuar como si «luciera un vestido de fiesta» (un teatro dentro del teatro) y al mismo tiempo mostrando la imposibilidad, «sus gestos no concuerdan con su aspecto». De este modo el sufrimiento de Emma es representado como sustrayéndose de su visibilidad concreta, como si la actuación fuera la posibilidad de poner en escena a ese núcleo irrepresentable que genera el sufrimiento.

Esa imposibilidad de ordenamiento en el curso de la acción del personaje también se pone en evidencia a través de su falta de vínculo con la situación, el olvido del pasado, su desconexión con su cuerpo plagado de lastimaduras y de la imposibilidad de conformar un discurso lógico. Todos estos elementos son el

resultado de la violencia explícita que se genera en el afuera. Desde ese otro espacio, tan indeterminado espacial y temporalmente como el de adentro, llegan gritos, ruidos, olores que van impregnando la escena, hasta clausurarla.

De este modo la trama muestra, a través de indicios, los modos en que la violencia límite va generando cuerpos deshabitados, despojados de la experiencia comunicable, cuerpos imposibilitados de dar testimonio de aquello que es del orden de lo irrepresentable: la experiencia del sufrimiento.

En este sentido retomamos el planteo de Jacques Rancière sobre la representación de Auschwitz, «sólo el arte es posible, porque es siempre lo presente de una ausencia, porque su trabajo mismo es el de dar a ver algo invisible, a través de la potencia regulada por las palabras y de las imágenes, juntas o disjuntas, porque es, entonces, lo único capaz de volver sensible lo inhumano» (Rancière (2013):47).

De esta manera, a partir de alusiones, el personaje de Emma interpela encarnando los despojos del sufrimiento de los cuerpos que fueron objeto de la violencia límite. Por ello se constituye en una intervención fantasmática, que asedia el presente como memoria insistente de lo injusto, y al mismo tiempo, en ese devenir espectral, nos habla también del futuro «en el fondo, el espectro es el porvenir, está siempre por venir, se presenta como lo que podría venir o (re)aparecer» (Derrida 1993(1995):52). Desde esas discontinuidades y entrecruzamientos de temporalidades, Emma regresa y se incorpora a un presente «fuera de tiempo», desde el cual nos habilita a reflexionar sobre los modos de la violencia en nuestro tiempo. Por ello, desde el «umbral del presente» en palabras de Benjamin, la mirada sobre la historicidad tendría un valor asombroso «liberar el instante presente del ciclo destructor de la repetición y sacar de la discontinuidad de los tiempos las oportunidades de un cambio» (Didi-Huberman 2008:156). Es por eso que, no hay memoria sin la presencia constante de reconfiguraciones de la historia anterior.

Antígona furiosa (1986) retoma el núcleo central de la obra *Antígona* de Sófocles, el deseo y la realización de efectuar los ritos funerarios al cadáver insepulto de su hermano Polinices por parte de Antígona, manifestando el conflicto entre la ley del Estado y las leyes divinas. La obra está construida a partir de múltiples tiempos, espacios y personajes que, a la manera de un montaje, interrumpen la posibilidad de un anclaje referencial específico. Esa indeterminación permite así mismo que la acción que es re-descripta condense

la posibilidad de poder reiterarse. Es interesante en este sentido retomar la primera aparición del personaje en el espacio de la representación, se presenta regresando de la muerte, evidenciando la continuidad y la discontinuidad de la temporalidad que tensionan a la trama con respecto al texto de Sófocles.

Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se nueve canturreando (Gambaro 1990:197).

Ese volver constante, esa acción inagotable que toma forma desde el inicio hasta el final de la obra, a través de volver a la vida para querer enterrar siempre a su hermano Polinices, la configuran en una figura fantasmal que alude a los desaparecidos de nuestra historia reciente operando en una desarticulación de temporalidades. Retomamos aquí la lectura de Derrida con respecto al espectro:

(...) es una incorporación paradójica, el devenir cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. El espectro se convierte más bien en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad quienes dan al espíritu su aparición espectral (...) (1993 (1995): 20).

De ese modo, como cuerpo estallado, Antígona atraviesa los tiempos de la historia evocando lo ilegítimo de la violencia del poder, a través de hacer presente las ausencias.

Antígona: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician...me abrazan... Me piden... ¿Qué? (Gambaro 1990:200).

Desde la perspectiva de Eduardo Grüner, los fantasmas

(...) son siempre testimonio de una falla en la justicia, (...) lo espectral es la memoria insistente de lo injusto y de lo ilegítimo; es la herida abierta en el universo simbólico de la polis, por la cual se cuela lo real de una permanente amenaza del acontecimiento histórico al orden eterno y estático de las cosas (2007:20).

En la obra de Gambaro la violencia institucional, es releída como la ley corrupta,

el poder se expone constituido a partir de la burla, de la desmesura, universo de lo siniestro a partir del cual opera la violencia límite corroyendo los cuerpos hasta extinguirlos.

Antígona: ¿No terminará nunca la burla? Hermano no puedo aguantar esas paredes que no veo, este aire que oprime como una piedra. La sed (Palpa el cuenco, lo levanta y lo lleva a sus labios. Se inmoviliza) Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se transformará espesa en un animal mudo. No. Rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad. (Lentamente, lo vuelca) Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací para compartir el amor y no el odio. (Pausa larga) Pero el odio manda (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte con furia) (Gambaro 1990: 217).

Del mismo modo tanto la configuración del estatuto de personaje del hermano «*que es solo un sudario*» (Gambaro 1989:201), como la multiplicación de cuerpos que la rodean y la asedian en el espacio, se homologan a una imagen onírica que permite la emergencia de otras formas fantasmales que conllevan experiencias del pasado trágico.

En ese choque de temporalidades, el presente, cargado de entrecruzamientos, lleva en potencia la posibilidad de articular nuevas relaciones entre las cosas. De este modo, a través de anacronías, el relato activa la memoria como un proceso en constante movimiento de reflexión de la historia.

Conclusiones

Pensamos en este sentido que, en las obras estudiadas, lo fantasmal está asociado a un mecanismo de la representación que pone en escena un recorrido espectral, donde en el devenir y contingencia de temporalidades desarticuladas, hacen su anclaje las figuras fantasmales: por un lado, el personaje de Emma en *El Campo*, recuperando —de posibles olvidos— aquellos vestigios de ese tiempo padecido que pueden activarse en otros tiempos. Por otro lado, el personaje de Antígona como cuerpo estallado en permanente búsqueda de los vestigios de aquellos cuerpos violentados por la desmesura del poder en la historia.

De este modo las obras en tanto redescpciones de la acción, no pueden sustraerse del montaje y el anacronismo temporal, porque no hay posibilidad de restauración de la memoria, sin las huellas y los desajustes que generaron las muertes y las desapariciones en la historia política argentina.

Por ello el desafío que tienen las narraciones, ante la reducción a la nada que generan los exterminios, es la posibilidad de una representación que aluda a las ausencias, apelando a una convivencia con los fantasmas como registro de nuestra pertenencia a la historia. Siguiendo a Derrida «Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una *política* de la memoria, de la herencia y de las generaciones» (1993 (1995):12).

Pensamos que es en este sentido que las obras de Gambaro, al sustraerse de las posibilidades del olvido, se constituyen en parte de la red de narraciones que apelan a una política de la memoria. ■

REFERENCIAS

BENJAMIN Walter

(2007) *Libro de los pasajes*, [Rolf Tiederman (Ed.) Luis F. Castañeda, Isidro Herrera, Fernando Guerrero (trads.)], Madrid: Akal.

DERRIDA Jacques.

1993 *Spectres de Marx*, París: Gallimard; (tr. esp.: *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta, 1995).

DIDI-HUBERMAN Georges.

2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris: Minuit; (tr. esp.: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006).

(2008) *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Madrid: Machado Libros.

GAMBARO Griselda.

1989 *Antígona furiosa. Teatro 3*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor

1990 *El Campo. Teatro 4*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

GRUNER Eduardo

2007 *Las formas de la espada: miserias de la teoría política de la violencia*, Buenos Aires: Colihue.

RANCIÈRE Jacques

(2013) *Figuras de la Historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

SAPKUS Patricia

2015

"La representación del cuerpo, el poder y la violencia en Antígona furiosa de Griselda Gambaro", *AdVersus* [en línea] XII, 28:137-47. Citado 8 de noviembre de 2017, disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-28/articulos/XII2807.pdf>