Historia, memoria y testimonio: el cuerpo como objeto de violencia en la obra de Griselda Gambaro

SAPKUS, Patricia /UBA - UNA -p.sapkus@gmail.com

ALVARADO, Miriam / UBA - UNA -malvaradocosta@gmail.com

Eje: [El cuerpo como monumento y documento de la historia. Pacto social, derecho y estado de excepción. Biopoder: terrorismo de estado. Tortura, aniquilación, trauma. Los cuerpos otros y la exclusión.

* Palabras claves: cuerpo - violencia– historia – memoria - testimonio
* Resumen

La representación teatral de fragmentos, citas y huellas del pasado que conllevan las consecuencias de la violencia límite del estado sobre los cuerpos, provocan una desarticulación de la temporalidad que habilita a nuevos modos de cognoscibilidad de la historia. En este proceso, el ordenamiento heredado entre pasado /presente/ futuro se desarma y los anacronismos del tiempo irrumpen conformando a los fantasmas de la historia como memoria de lo injusto. Desde esta perspectiva trabajamos el problema la representación del cuerpo como objeto de la violencia institucional en relación a la memoria histórica a partir de la articulación de las nociones de historia, memoria, imagen dialéctica, temporalidad y testimonio en las obras dramáticas *Antígona furiosa* (1986) y *El campo* (1967) de Griselda Gambaro. De este modo, ante la imposibilidad de la representación de aquello que no es del orden de lo representable,-los campos de concentración, centros clandestinos de detención, la tortura, la desaparición y la muerte- las obras emergen desde su dominio estético, como modo de representar la violencia sobre los cuerpos, al mismo tiempo que ejecutan su denuncia. Para el trabajo se tomaron las nociones historia, memoria e imagen dialéctica (Benjamin, 1990, 2005; Didi-Huberman, 2008) y testimonio (Agamben, 1998).

* Historia, memoria y testimonio: el cuerpo como objeto de violencia en la obra de Griselda Gambaro

La re-presentación teatral de fragmentos, citas y huellas del pasado que conllevan las consecuencias de la violencia límite del estado sobre los cuerpos, provocan una desarticulación de la temporalidad que habilita a nuevos modos de entender y reflexionar sobre la historia. El presente trabajo abordará, a partir de los conceptos de historia, memoria y testimonio, un acercamiento a las obras dramáticas *El campo*(1967) y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro a los efectos de mostrar como dichas obras posibilitan, a través de la construcción de anacronismos, de desdoblamientos en la configuración de los estatutos de los personajes y la suspensión referencial, tensionar nuestro presente en relación a un pasado conflictivo.

*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 es bisémico: los campos de concentración 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.

Por otro lado, la obra *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 la ley de los dioses. El personaje de Antígona furiosa es presentado desde las primeras didascalias como regresando de la muerte, del final de la obra de Sófocles evidenciando la continuidad y la discontinuidad de la temporalidad que tensionan a la trama. De este modo, tanto el cuerpo de la escritura, como el cuerpo que pone en escena la escritura han sido despojados de la continuidad de la acción, en su lugar intermitencias, recurrencias, descontextualizaciones, múltiples focos, puesta en abismo de la representación. Cuerpo descentrado en permanente búsqueda de sentidos otros que interpelen sobre esos modos con los que el poder nos configura y al mismo tiempo nos destruye. *Antígona furiosa* entonces aparece allí, a través de una presencia que aglutina ausencias, presencia desmesurada que se difumina cuando intentamos absorberla. Por ello no puede sustraerse de la forma estallada, sin ubicación específica pero mirando fijamente al presente, se constituye en una materialidad de los fantasmas de la historia. Porque los fantasmas, siguiendo a Grüner, 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).

* Historia-memoria e imagen dialéctica

En la reconfiguración del tiempo histórico que hacen las obras analizadas, se produce una nueva cognoscibilidad de nuestro pasado. Siguiendo a Benjamin “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo actual, que es pleno” (2007: 73). Desde la mirada historicista que se centra en la causalidad o los efectos del pasado sobre el presente, Benjamin propone una temporalidad de doble faz, anacrónica, que desde la actualidad del acontecimiento se pare sobre lo no observado, sobre lo minúsculo que aparece como huella o supervivencia de un pasado latente. De este modo, subvierte la visión del evolucionismo histórico al desmitificar la idea de progreso, para dar lugar a una mirada sobre el pasado atravesada por el dolor que aquel ha generado. El modelo dialéctico para pensar la historia debe, según Didi-Huberman, “…hacernos renunciar a toda historia orientada: 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´” (2008: 154). El autor invierte así el punto de vista desde donde abordar la historia; “tomarla a contrapelo” no significa entenderla desde un pasado fijo y acabado, sino desde un presente reminiscente que se abre a nuevos modelos de temporalidad. Lo acontecido debe analizarse desde la actualidad del presente dialéctico e interpretarse en sus efectos de supervivencia sobre nuestra época actual. En términos de Benjamin, lo que surge de esa discontinuidad temporal es una imagen dialéctica. Esta imagen desmonta, desorienta y provoca una irrupción de tensiones que de manera paradojal movilizan e inmovilizan el pensamiento.

“No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con lo actual es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es en el lenguaje. Despertar. (Benjamin 2005: 464, N2a, 3).

La concepción dialéctica de la historia permite trasladar el punto de vista del pasado como hecho objetivo al pasado como hecho de memoria [las cursivas son de Didi-Huberman (2008)] ¿Cómo opera el trabajo de la memoria? En su lectura de Benjamin, Didi-Huberman formula la idea del pasado como debate del recuerdo antes que como hecho recordado. La memoria se produce, entonces, en la dialéctica entre la conciencia y el inconsciente; entre el dormir y el despertar. En este sentido, la memoria se da como proceso y no como resultado. En ese espacio de choque entre dos tiempos en contacto irrumpe la imagen como relámpago (no como imitación), como una fulguración que permite hacer visible la historicidad de las cosas. En la fragilidad de la imagen que relampaguea se da la experiencia de la memoria como momento de reconocimiento de la historia. La memoria juega tanto en la materialidad de los objetos a través de vestigios o huellas como en su dimensión más psicoanalítica mediante la actualización de los síntomas y los fantasmas de la historia.

En *El Campo* pasado y presente se encuentran fugazmente. 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 de los campos de exterminio. Esta incorporación del uniforme de los SS como cita que condensa el genocidio nazi (sus mecanismos, sus estrategias), puesto en relación con una temporalidad y espacialidad suspendidas construye, en el momento de su primera aparición, una imagen que puede emparentarse con una imagen dialéctica:

(…) la puerta de la derecha se abre y entra Franco. Viste uniforme reluciente de la SS y lleva un látigo sujeto a la muñeca. A pesar de esto, su aspecto no es para nada amenazador, es un hombre joven, de rostro casi bondadoso. Entra con aire atareado, lleva tantos papeles y carpetas viejas en las manos y bajo el brazo, que no da abasto y los va perdiendo por el camino. (1990: 161).

La tensión generada por la imagen en discontinuidad temporal nos permite, de este modo, poner en discusión al pasado como un hecho que solo puede pensarse en su contexto de “origen”, mostrando “desde otro contexto”, sus modos diversos de intervenir. De esta manera la inclusión del fragmento del pasado, al situar dicha referencia como una constante en la primera parte de la obra, configura un desdoblamiento que genera diversas lecturas sobre las acciones que realizan los personajes. Dicha dualidad se desarma a partir de la entrada del personaje de Emma, su ingreso instala en el espacio de la representación aquello que hasta ese momento solo era aludido e imaginado a partir de citas, ruidos, sonidos, olores y enunciados.

En este sentido la disociación de tiempos que genera el anacronismo desborda e imprime una imagen que retiene nuestro pensamiento y exige, a través del nuevo reordenamiento, que el presente se abra reflexivamente hacia un pasado conflictivo que siempre cobija lecturas, tensiones, olvidos, recuerdos que desarticulan nuestros modos de percepción naturalizadas. En un mismo gesto la trama pone en marcha la memoria que, en tanto proceso activo y de reconstrucción permanente interpela y produce, a través de esas imágenes, un registro de la historia que presiona el presente.

También en *Antígona furiosa* los anacronismos del tiempo a través de los desajustes que imprimen las capas de temporalidad entran en tensión con el intento de otorgar un ordenamiento a aquello que se resiste. Parece no haber ordenamiento temporal, espacial, corporal o psíquico posible para lo que es del orden de lo irrepresentable: la desaparición y la muerte como consecuencia de la violencia institucional del Estado.

La representación del cuerpo de Antígona se constituye desde las primeras didascalias como ilimitado, inquietante, transitando los tiempos de la historia, rememorando las memorias de lo injusto. En esos montajes diversos se van generando intermitencias de imágenes dialécticas que dinamizan la lectura de los tiempos acontecidos e intervinienen desarmando los ordenamientos recibidos. No hay citas del pasado sin remontajes que nos permitan leer los síntomas y las supervivencias de aquello que, en tanto acontecido, continúa latente. Y es a través de ese pasado constante que acechan las nuevas formas con las que la violencia límite del poder interviene sobre los cuerpos, de allí la furia que arrastra el personaje de Antígona ante la imposibilidad que tienen los presentes para reconocerse en la historia.

Sus apariciones re-actualizan los tiempos de los acontecimientos de la obra de Sófocles. Dicha restauración se realiza a través de su lenguaje y su cuerpo, por ejemplo: si la primera aparición del fragmento de la batalla entre Eteocles y Polinices se da en el lenguaje, en un segundo momento, el tiempo de la batalla se actualiza en su cuerpo:

ANTÍGONA: Tampoco hijos. Moriré….Sola. La batalla. Irrumpe entrechocar metálico de espadas piafar de caballos, gritos y ayes imprecisos.

ANTÍGONA se aparta. Mira desde el palacio. Cae al suelo, golpean sus piernas, de un lado y del otro, con un ritmo que se acrecienta al paroxismo, como si padeciera la batalla en carne propia. (Gambaro, 1989, p. 199)

Por otro lado, la acción fundante de la obra (el deseo y la realización del entierro del cuerpo de Polinices) desborda los contextos a los que puede enraizarse y se suspende como lógica de funcionamiento de la resistencia ante la violencia del poder:

ANTÍGONA: No. Aún quiero enterrar a Polinices. Siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces. (Gambaro, 1989, p. 217).

De esta manera la representación no puede sustraerse de mostrar las discontinuidades de los tiempos, corridas de la causalidad como modo de entender la historia, generando en el cuerpo de Antígona una metamorfosis constante.

CORIFEO (le ofrece una silla): ¿Querés sentarte?

ANTÍGONA: No. Están peleando.

ANTINOO: ¡No me digas!

CORIFEO: Sí. Se lastimarán con las espadas. ¡Pupa!, y serás la enfermera. (Se le acerca con una intensión equívoca que Antígona no registra, sólo se aparta). ¿Cómo los cuidarás? ¿Dónde?

ANTÍGONA: Yo seré quien lo intente.

CORIFEO: ¿Qué?

ANTÍGONA: Dar sepultura a Polinices, mi hermano. (Gambaro, 1989, p. 198)

El fragmento anterior la muestra actuando simultáneamente en los tiempos, de allí que su cuerpo, afectado por las consecuencias de los actontecimientos violentos, se muestre de forma estallada. De este modo, la obra construida desde discontinuidades diversas evidencia, paradojamente, la continuidad de la violencia del poder institucional sobre los cuerpos.

* Cuerpo y testimonio.

Señalamos al comienzo del presente trabajo que la obra de Gambaro permite emerger desde su dominio estético aquello que, en tanto acontecimiento, se mantiene fuera del orden de lo representable: los campos de concentración, centros clandestinos de detención, la tortura, la desaparición y la muerte.

Con el propósito de comenzar a realizar un acercamiento al problema aquí señalado retomamos el planteo de Agamben quien, teniendo en cuenta la teoría de Benveniste y Foucault, aborda el archivo y el testimonio en relación a la configuración de la subjetividad. En este sentido, el autor señala que el sujeto se configura en el discurso a partir del acto soberano de tomar la palabra pero que, paradójicamente, en el momento en que el sujeto de discurso se configura haciendo de una frase posible un enunciado concreto se sumerge en el anonimato de una lengua siempre ya ahí reconociéndose atrapado en una identidad vacía y evidenciando, por tanto, que el acto de subjetivación solo puede llevarse a cabo a través de un proceso de desubjetivación.

Desde esta perspectiva, el testimonio y el testigo se configuran como la condición de posibilidad para que vuelva a inscribirse la cuestión del sujeto en la lengua, no ya como un espacio soberano de sentido, sino como el acto por el cual alguien habla, y al hacerlo da testimonio de que esa posibilidad emerge sobre el fondo de una imposibilidad:

“El testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar” (Agamben: 143-44).

Siguiendo este orden de ideas, tomaremos algunos elementos de la concepción de testimonio planteada por Agamben a los efectos de poder realizar algunos acercamientos posibles a través de la configuración de los estatutos de personaje de Emma y Antígona.

En *El campo*, Emma se construye a través del desdoblamiento que produce su ficcionalización. Allí la palabra poética permite, sobre el fondo de una imposibilidad de decir, la posibilidad del relato. Su cuerpo aparece suspendido, en deriva. Personaje desposeído de su cuerpo sensible, cuerpo deshabitado, despojado que se exhibe profanado por los efectos de la tortura. Su entrada viene a confirmar aquello que hasta ese momento solo era sugerido.

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 angustiosa, desoladamente, a su aspecto (Gambaro 1990:173).

Para Emma pensar desde el horror extingue a las palabras. En su lugar solo aparece la posibilidad de desdoblarse, como herramienta para fingir el sufrimiento y el dolor. Cuerpo que encarna las ausencias de las experiencias dolorosas determinando que, entre la experiencia y su relato, la utilización de la palabra ordinaria carezca de posibilidades para transmitir eso que se hace intransferible e insoportable; la figuración de la angustia. Es por ello que, ante la imposibilidad de enunciar el horror, la toma de la palabra, la enunciación del yo en el relato de un mundo otro, configura el gesto que da dimensión a lo irrepresentable.

Por otro lado, el cuerpo de Antígona, haciéndose cargo de la enunciación desde la imposibilidad que presenta la muerte, permite la posibilidad de decir aquello que Polinices, Ismene y Hemón no pueden.

CORIFEO: Tonta, Ismena andaba por el palacio, inocente con aires de culpable, sabiendo lo que más deseaba ignorar.

ANTÍGONA: (Se golpea el pecho)'. “¡Sé! ¡Nada ignoro!” Delante de Creonte le vino el coraje, mejor que el mío porque nacía del miedo. “Fui cómplice, cómplice”. (Ríe, burlona) Ella, cómplice, ¡que ama sólo en palabras! (Gambaro, 1989, p. 205)

ANTÍGONA: Solo podrías mandar bien en una tierra desierta.

CORIFEO: ¡Ahí está! La frase.

ANTINOO: (Muy turbado)'. ¡Sigo en lo mismo! ¿A quién pertenece la razón?

CORIFEO: Y se insultaron. Creonte lo llamó estúpido, ¡y Hemón le dijo que hablaba como un imberbe! (Gambaro, 1989, p. 208)

De allí que también su cuerpo atestado de memoria, múltiple, polifónico y en expansión constante se acerque a las formas de representar los testimonios de aquellos cuerpos de la historia sustraídos de la posibilidad de ser.

ANTÍGONA: También se encadena la memoria. Esto no lo sabe Creonte ni su ley. Polinices, seré césped y piedra. No te tocarán los perros ni las aves de rapiña. (Con un gesto maternal) Limpiaré tu cuerpo, te peinaré. (Lo hace) Lloraré, Polinices... lloraré... ¡Malditos!

Ceremonia, escarba la tierra con las uñas, arroja polvo seco sobre el cadáver, se extiende sobre él. Se incorpora y golpea, rítmicamente, una contra otra, dos grandes piedras, cuyo sonido marca una danza fúnebre. (Gambaro, 1989, p. 202)

El fragmento anterior expone por un lado la tensión en relación a la concepción de la memoria, ya que la idea del encadenamiento funciona como espacio de creación de nuevas relaciones que se tejen por fuera de las leyes impuestas por el poder. Ese espacio esta ligado a las posibilidades del lenguaje para enunciar aquello que el poder anula, convirtiéndose de este modo en el lugar por la lucha del sentido.

Por otro lado la forma de testimoniar las ausencias, de dar la palabra a aquellos que el poder ha anulado a través de las desapariciones, adquiere en la obra una dimensión histórica producto de las capas temporales discontínuas que el personaje transita. De esta manera buscar visibilizar las consecuencias de la negación a ese acto fundante y constitutivo de toda comunidad, como es el entierro. De allí que su cuerpo se constituya en un cuerpo-memoria, que vivencia los padecimientos y sufrimientos de aquellos cuerpos ausentes:

ANTÍGONA: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué? ANTÍGONA camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora, cae y se incorpora.

ANTÍGONA: ¿Para quién? ¡Para quienes mueven la cola como perros! ¡No para mí! ¿Me ves, Creonte? Yo lo sepultaré, ¡con estos brazos, con estas manos! ¡Polinices! (Largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices, que es sólo un sudario) (Gambaro, 1989, p. 201).

De este modo la representación se vuelve un discurrir que evoca las ausencias, a través de presencias a la deriva.

* A modo de conclusión.

En las obras analizadas, Gambaro pone a transitar su escritura por los bordes de lo indecible, lo traumático, de la enunciabilidad del cuerpo sufriente, develando en ese proceso nuevas formas de representar lo insondable. Por ello sostenemos que, a través de discontinuar las cronologías, las obras analizadas, intensifican la temporalidad de la acción humana mostrando el desorden del mundo al mismo tiempo que nos configuran -en tanto lectores, espectadores- en sujetos capaces de ensanchar nuestra capacidad de ser afectados por la historia.

A partir de lo expuesto sostenemos que las obras El Campo y Antígona furiosa, al desmontar la historia y remontarla a través de tramas que condensan memoria conducen a nuevos modos discernimientos sobre la historia. Por ello logran, a partir de la re-descripción ficcional de los cuerpos y las voces negadas y silenciadas de la historia, hacer llegar a la comprensión aspectos de la experiencia inasibles y perturbadores, produciendo significaciones y sensaciones, que en tanto no fijadas, ponen en juego la necesidad de la memoria como ejercicio de una permanente interpretación.

Bibliografía

AGAMBEN, G. (2002). Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. España: Editora Nacional, Madrid

BENJAMÍN, W. (2005). Libro de los pasajes. Rolf Tiederman (Ed.) Luis F. Castañeda, Isidro Herrera, Fernando Guerrero (Trads.) Akal Editores, Madrid.

BENJAMIN, W. (2007). Conceptos de filosofía de la historia. Buenos Aires: Caronte Filosofía.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008) Ante el tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

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

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

GRUNER, E. 2007. Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia. Buenos Aires: Colihue.