

Temporalidad y asedio en la representación del terror



Patricia Sapkus

Universidad Nacional de las Artes - Universidad de Buenos Aires, Argentina
psapkus@hotmail.com

Cecilia Tosoratti

Universidad Nacional de las Artes, Argentina
ceciliatosoratti@hotmail.com

Resumen

La representación teatral del terrorismo de Estado se juega en un tiempo desarticulado donde el presente se bifurca en pasado y futuro produciendo un desajuste temporal que pone en escena nuevas formas de percepción y de reencuentros con la historia. En este tiempo dislocado, aquello que trastorna la percepción y disloca la memoria es la continua re-aparición del espectro, su asedio recurrente tanto en la Historia como en el Teatro. ¿Desde qué tiempos nos habla el espectro? ¿Es una re aparición que da testimonio del pasado o del futuro? ¿En qué tiempo se retejen los vínculos y las genealogías de la historia?

El trabajo sobre la temporalidad en obras que escenifican el terror y la desaparición nos permitió pensar la dimensión estético-política del teatro para reelaborar la memoria histórica de los argentinos. En este sentido, se trabajaron las nociones de tiempo, espectralidad (Derrida, 1998), y montaje (Benjamin, 1990, 2005; DidiHuberman, 2008).

Temporality and siege on the representation of terror

Abstract

The theatrical representation of State terrorism is played in a disjointed time where the present bifurcates into past and future producing a temporary imbalance that enacts new forms of perception and encounters with history. In this disjointed time, what disrupts perception and dislocates memory is the continuous re-emergence of the spectre, its recurring siege occurring both in History and in Theater. From which temporality does the spectre speak to us from? It is a re-occurrence that bears witness to the past or the future? What time do links and genealogies of history are woven?

Palabras clave

tiempo
espectro
montaje
memoria
representación

Keywords

Time
Spectrality
Assemblage
Memory
Representation

The study of temporality in plays that stage terror and disappearance allowed us to think the aesthetic-political dimension of theater to work out the historical memory of the Argentinians. Accordingly, the notions of time, spectrality (Derrida, 1998) and assemblage (Benjamin, 1990, 2005; Didi-Huberman, 2008) were worked.

Hay varios tiempos del espectro. Lo propio del espectro, si lo hay, es que no se sabe si, (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro. (Derrida, 1998: 115)

La representación teatral del terrorismo de Estado se juega en un tiempo desarticulado donde el presente de la representación se conecta con el pasado y el futuro. Ese desajuste temporal implica, también, nuevas formas de percepción y de reencuentros con la historia. Desde la perspectiva de Walter Benjamin (2005), el pasado sólo puede conocerse como una “imagen que relampaguea”, como una (re)actualización en el presente que corre el riesgo de disiparse sino no hay reconocimiento en él. En ese desajuste del presente, irrumpe el espectro en el sentido que Jacques Derrida (1998) le adjudica al término. Los fantasmas se dan como desajustes del tiempo; (re)aparecen, hablan, asedian rompiendo el orden instituido por el tiempo cronológico.

¿Desde qué tiempos nos habla el espectro? ¿Es una reaparición que da testimonio del pasado o del futuro? ¿En qué tiempo se retejen los vínculos y las genealogías de la historia? El trabajo sobre la temporalidad en obras que escenifican el terror de la muerte y la desaparición de personas, nos permitió pensar la dimensión estético-política del teatro para restaurar la memoria histórica de los argentinos.

La representación del pasado. Montaje e imagen dialéctica

Desde la perspectiva de 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). Ante la mirada historicista que se centra en la causalidad o los efectos del pasado sobre el presente, el autor 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 esta manera, 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.

En este sentido, el modelo dialéctico para pensar la historia debe, según Georges 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).

Siguiendo este orden de ideas, “desmontar la historia” implicaría pensar el tiempo a la manera de un montaje cinematográfico, en sus movimientos, con sus discontinuidades e interrupciones; con sus saltos y continuidades; con los anacronismos de la memoria. A través del montaje, en términos de Benjamin, el pasado se vuelve legible y cognoscible desde nuestra experiencia en el presente. En ese recorrido de temporalidades discontinuas, surge lo que el autor denomina una “imagen dialéctica”. Esta imagen desmonta, desorienta y provoca una irrupción de tensiones que de manera paradójica 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, Nza, 3).

En este marco, nos interesa analizar aquellas puestas teatrales que traen a escena fragmentos y recortes de las consecuencias de la violencia política del terrorismo de Estado y reconfiguran el pasado reciente mediante el montaje temporal. La composición temporal anacrónica y discontinua da lugar a la aparición de lo espectral como forma de apertura de la historia hacia el pasado y al futuro.

El montaje como procedimiento de la temporalidad es evidente en las puestas de Pompeyo Audivert como *Museo Ezeiza*, 2009, y *Edipo en Ezeiza*, 2013. En estas obras los sucesos de Ezeiza se constituyen como hechos en movimiento, como huellas o vestigios de un pasado latente que emerge en el presente en la memoria de los objetos y los cuerpos. En *Museo Ezeiza*, el espacio de la representación, devenido instalación museística, se convierte en un lugar de confrontación y tensión, donde confluyen y se cruzan espacios y tiempos, actores y personajes, cuerpos fijos y móviles, imágenes y textos. Por su parte, en *Edipo en Ezeiza* la representación se enmarca en el seno de una familia que ha vuelto de Ezeiza y, a partir de ahí, pierde toda referencialidad. La trama se construye a partir de un montaje de versiones y relatos que provocan una dislocación de la representación donde el espacio y el tiempo se vuelven ambiguos e imprecisos. En el cruce de relatos y anacronías temporales, Ezeiza aparece como “un estallido histórico”, “como calidoscopio que constantemente reacomoda sus piezas sin dar nunca con un orden último” (Audivert, 2013). En este sentido, las puestas desarmen el acontecimiento histórico hasta su desmoronamiento e intentan reconstruirlo en una multiplicidad de puntos de vista e interpretaciones.

En un mismo sentido, en la dramaturgia de Lola Arias el montaje se utiliza como un procedimiento inherente a la anacronía que conlleva la búsqueda de la identidad. De este modo, en *Mi vida después* (2009) seis actores buscan reconstruir la historia de sus padres que es su propia historia. Ellos son hijos e hijas de padres que fueron protagonistas de los años setenta desde diversos roles y lugares. Relatan con su voz y sus cuerpos la historia de sus padres. Visten sus ropas, leen sus cartas, muestran imágenes, montan fotografías la imagen de sus familiares sobre sus propios rostros, representan fragmentos de sus vidas. En el juego teatral, el espacio escénico se resignifica permanentemente para que confluyan en él múltiples tiempos y acontecimientos. La heterogeneidad de tiempos y espacios cuestiona una lectura cerrada y acabada de la historia.

En el caso de las *Conferencias performáticas* del ciclo *Mis documentos* (2013), tres artistas performers/conferencistas intentan reconstruir la historia de sus padres desaparecidos y, en esa búsqueda, su propia identidad. Como los actores de la obra, siguen sus rastros a través de los relatos familiares o de versiones de personajes desconocidos; los buscan en imágenes, en espacios y objetos. En este sentido, Martín Oesterheld reconstruye su relación con el artista plástico Alberto Heredia que cuidó de las pinturas de su padre y de él cuando era niño (tanto que no lo recuerda). Félix Bruzzone relata su investigación sobre las múltiples lecturas de Campo de Mayo; lugar a donde llega después de mudarse a su nueva casa, sin saber que fue allí donde su madre secuestrada. Bruzzone explica los diversos sentidos que va adquiriendo ese lugar -polígono de tiro, campo de entrenamiento de rugby y basural- desde la mirada de un

corredor errático. Su visión de la historia se va transformando como va cambiando el paisaje cuando un corredor lo atraviesa. Por último, Albertina Carri cuenta la historia de un proyecto de film inspirado en el libro de su padre, Roberto Carri, sobre Isidro Velázquez, un gaucho chaqueño revolucionario de mediados de los cincuenta. Albertina, además, sigue los rastros de una película perdida sobre el gaucho cuyo director también está desaparecido. En las conferencias el presente se ve chocado, interceptado por el pasado; los conferencistas deben resignarse a la apertura a otro tiempo. Ellos viven un doble régimen temporal, una polirritmia de tiempos: la visión de cerca y la visión distante que otorga una nueva visibilidad de la historia. Así lo expone Martín en relación con su pasado (Oesterheld: 2013):

Hay otras historias que constantemente me asaltan que son las de personas absolutamente desconocidas, de las que no tengo recuerdo ni memoria compartida, que me hablan como si me volvieran a ver. Muchas veces esta forma de vivir el pasado es como si hubiera vivido otra vida o en otro tiempo.

La concepción dialéctica de la historia permite trasladar el punto de vista del pasado como hecho objetivo al pasado como hecho de memoria. ¿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. Desde la actualidad del presente, el historiador tiene que interpretar el inconsciente del tiempo. Quien revisa el pasado se convierte en una especie de psicoanalista que trabaja con el ritmo de los sueños, de los síntomas y los fantasmas; atento a los detalles y a las tramas formadas por las relaciones entre los objetos.

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.

Memoria y asedio

Las obras recorren la memoria a través de supervivencias del tiempo padecido. Mediante la discontinuidad temporal y los desajustes del presente emergen los fantasmas de la historia. Siguiendo a Derrida (1998), el espectro pertenece a otro tiempo, un tiempo dislocado. “The time is out of point, el tiempo está desajustado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y trastornado, desquiciado, a la vez desarreglado y loco” (Derrida, 1998: 31). La frase de Hamlet señala ese tiempo desajustado cuando el espectro reaparece, habla, asedia. Las reparaciones del espectro hacen estallar el orden temporal instituido, el tiempo banal es intervenido por las ausencias que traen acumulada la memoria del sufrimiento.

Según Derrida, el fantasma se desplaza con el movimiento de la historia y establece la conexión que se da entre las generaciones y la herencia. Una política de la memoria no puede darse sin esa contemporaneidad del “presente vivo” con el pasado y el “por-venir”.

Ninguna justicia –no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho - parece posible o pensable sin un principio de *responsabilidad*, más allá de

todo *presente vivo*, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya (...) (Derrida, 1998: 13).

En las obras analizadas, la representación del pasado conlleva la aparición de lo espectral que asedia nuestro presente; en lo fantasmal se representan las generaciones de muertos, las víctimas y las desapariciones que forman parte de nuestro imaginario social.

En ese sentido, el estatuto de hijos de desaparecidos de los actores y performers de las obras de Arias, los conecta filial y políticamente con sus familiares ausentes. Sus cuerpos tienen lugar en el aquí y ahora de la representación teatral, y buscan hacer presentemente vivos los cuerpos desaparecidos de sus padres. Esos cuerpos cobran sentido en su espectralidad en tanto que representan otros cuerpos ausentes. Acentúa la relación de lo espectral con la herencia, la presencia en escena de los nietos, el hijo de Mariano y el de Martín. En ese vínculo doble, los cuerpos adoptan un carácter político: cobran sentido en nuestra historia como país y, al mismo tiempo, nuestra historia adquiere sentido en esos cuerpos.

La presuposición infinita es por tanto la del cuerpo-comunidad que comporta una doble implicación. Por una parte, el cuerpo en general tiene como sentido su propia intimidad orgánica, su sentir-se y tocarse de sujeto [...]. Por otra parte, y correlativamente, los cuerpos individuados se entre-pertenecen en un cuerpo común, cuya subsistencia [...] constituye el fondo de la revelación del misterio político. (Nancy, 2012: 52).

Por su parte, en *Museo Ezeiza* y *Edipo en Ezeiza* lo espectral se constituye a partir de los objetos y cuerpos violentados. En *Museo Ezeiza* los objetos y los cuerpos son expuestos como restos y huellas, que conllevan la memoria fragmentada de lo acontecido. En *Edipo en Ezeiza* los cuerpos, el espacio y el lenguaje se convierten en soportes de la incertidumbre y la ambigüedad generada por el suceso. En este sentido, la representación teatral da lugar a la emergencia de la experiencia límite entre la presencia y la ausencia, entre lo indecible y lo enunciable, dado que “el asedio, como el modo circular del espectro, es una forma de estar en un lugar sin ocuparlo” (Derrida, 1995: 18).

En las obras estudiadas, lo fantasmal está asociado a un mecanismo de la representación que pone en escena un recorrido espectral: tanto los personajes de Pompeyo Audivert como los performers de Arias, emprenden, una y otra vez, una búsqueda sobre la historia y la propia identidad, que es siempre errática e infructuosa. La vuelta al pasado es, como el teatro, una repetición pero es, al mismo tiempo, una primera vez. En la lógica del asedio, el pasado (re)aparece sobre los trozos de historias deshilachadas; las huellas en los despojos del acontecimiento y en los vestigios sobre los cuerpos en escena.

El pasado debe ser desarmado, sus piezas deben desmontarse hasta su desmoronamiento para después comenzar a reconstruir. En este proceso de reacomodamiento aparecen nuevos discernimientos e interpretaciones sobre la historia individual y la historia social. Las representaciones que escenifican en el pasado reciente no pueden sustraerse del montaje y del 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.

Bibliografía

- » Audivert, P. (2013). “Anotaciones personales sobre el libreto de la puesta en escena”. [Inédito]
- » Benjamin, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. Caronte Filosofía: Buenos Aires.
- » Benjamin, W. (2002). *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Arcis Lom.
- » Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal Editores.
- » Derrida, J. (1998). *Los espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta.
- » Didi Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Löwy, M. (2003). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Nancy, J.-L. (2012). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- » Oesterheld, M. (2013). “Conferencia performática *Ricky y el pájaro*”, para el ciclo *Mis documentos*, curado por Lola Arias, Centro Cultural San Martín, julio.