

# La re-presentación del pasado. Una lectura sobre la obra dramática *El Campo* de Griselda Gambaro



Patricia Sapkus

Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes, Argentina

[p.sapkus@gmail.com](mailto:p.sapkus@gmail.com)

Fecha de recepción: 19/07/2019. Fecha de aceptación: 11/09/2019.

## Resumen

La representación teatral del pasado que trae el recuerdo de la violencia límite ejercida por el Estado sobre los cuerpos, interpela nuestro presente. Esa irrupción del pasado se nos vuelve comprensible a través de la organización de determinados procedimientos de la representación dramático-escénica. El presente trabajo realiza un análisis sobre *El campo* de Griselda Gambaro, a través de un abordaje semiótico que nos permite indagar sobre las implicancias de la representación del tiempo y la historia desde las perspectivas de P. Ricoeur, W. Benjamin, G. Didi-Huberman, B. Sarlo y A. Kaufman.

### Palabras clave

Representación  
Tiempo  
Historia  
Violencia  
El campo  
Gambaro

## The Re-Presentation of the Past. A Reading of Griselda Gambaro's *El Campo*

### Abstract

The theatrical representation of the past that brings back the memory of the extreme violence exerted on the bodies by the State challenges our present. This irruption of the past becomes understandable to us through the organization of certain procedures of dramatic-scenic representation. The present work makes an analysis of Griselda Gambaro's *El campo* based on a semiotic approach that allows us to investigate the implications of the representation of time and history from the perspectives of P. Ricoeur, W. Benjamin, G. Didi-Huberman, B. Sarlo and A. Kaufman.

### Keywords

Representation  
Time  
History  
Violence  
El campo  
Gambaro

...la posibilidad de hablar de este crimen y remitir a él nuestra historia, de modo que nos haga pensar y no suspender la reflexión en la estupefacción de lo innumerable.  
Jean-Luc Nancy. *La representación Prohibida. La Shoah, un soplo* (2007: 10)

La representación teatral del pasado que conlleva la experiencia de la violencia límite del Estado sobre los cuerpos nos enfrenta a una mirada de la historia que tensiona nuestro presente. Esa intervención del pasado se nos vuelve comprensible a través de la organización de determinados procedimientos de la representación dramático-escénica. En esa configuración, donde la temporalidad y la acción se despliegan, también se movilizan 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 la obra dramática *El campo* (1967) de Griselda Gambaro, que tematiza los campos de concentración del nazismo. Dicho análisis se realizará a través de un abordaje semiótico que nos permita indagar la relación del texto con los conceptos de tiempo e historia a partir de las perspectivas de Paul Ricoeur, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Beatriz Sarlo y Alejandro. Kaufman.

Siguiendo este orden de ideas sostenemos que, en dicho texto -entendido como matriz escénica-, se construye una confluencia y montaje de tiempos que permite la emergencia de una esfera particular de experiencia sensible a través de la cual se despliegan nuevos modos de legibilidad de nuestra historia. A partir de allí nos planteamos algunos interrogantes: ¿ante qué nueva cognoscibilidad del pasado nos expone la obra?, ¿qué supone la reactualización de lo acontecido, cuando lo que se pone en escena es la representación de la violencia límite del Estado sobre los cuerpos?

## Tiempo e historia

En su texto *Hermenéutica y acción*, Ricoeur plantea que “la primera manera según la cual el hombre trata de comprender y de dominar lo diverso del campo práctico es procurándose una representación ficticia de él” (2008:103). De este modo, los textos narrativos ficcionales, al re-significar lo que ya ha sido pre-significado en el mundo de la acción concreta por medio de una representación corrida del control y la manipulación del discurso ordinario, permiten el acceso a nuevos modos de discernimiento de la acción y la temporalidad humana. De esta manera, lo nuevo, lo aún no dicho, emerge a través de la invención de la trama, entendida como síntesis de lo heterogéneo, ya que, “en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa” (Ricoeur, 1995:31).

Por otro lado, la innovación semántica generada en la narración por la nueva congruencia en la disposición de los incidentes, sostiene Ricoeur, no solo permite el desdoblamiento del sentido, sino también el de la referencia, “se dirige a otra parte, inclusiva a ninguna parte, pero en razón de que designa un no-lugar con respecto a toda realidad, puede dirigirse indirectamente a esta realidad según...un nuevo efecto de referencia” (2008:102).<sup>1</sup> Esta condición discursiva de la referencia adjudicada al lenguaje poético supone que también este tipo de textos producen conocimiento sobre el mundo, aunque no lo hagan de un modo descriptivo, permitiendo el acceso a nuevos modos de discernimiento de la acción, la temporalidad humana.

Si para Ricoeur, la temporalidad es determinante en la experiencia humana, la trama se convierte en el medio más adecuado a través de la cual se elucidan nuestra experiencia temporal confusa, informe y muda. Las ficciones se convierten de este modo en “una invitación a ver nuestra praxis como...” (Ricoeur, 1995: 156), ya que, por medio de la construcción de la trama, se retoma un pasado, se construye un presente y se articula un futuro, corridos de los tiempos del mundo ordinario.

1. Es importante señalar que si bien la nueva referencia se construye sobre la supresión de la referencia descriptiva, esa negatividad constitutiva del proceso metafórico-narrativo permite, al mismo tiempo, que se libere un poder más radical de referencia; es por ello que, siguiendo a Ricoeur “debemos en gran medida a las obras de ficción la ampliación de nuestro horizonte de existencia” (1995:152).

Con respecto al tiempo pasado, Sarlo plantea que es siempre conflictivo, “a él refieren en competencia, la memoria y la historia” (2005:9). Pero ese regreso al pasado tiene que ver con el recuerdo que se configura como un advenimiento, una captura del presente. Siguiendo a la autora, el pasado se nos hace presente, nos acecha y nos obliga a perseguirlo porque nunca está completo. Por ello es ineliminable y solo se hace comprensible en la medida que se lo organice mediante los procedimientos de la narración que haga interpretable el tiempo. Asimismo, del pasado puede no hablarse:

Una, familia, un estado, un gobierno pueden sostener la prohibición, pero solo de modo aproximativo o figurado se lo elimina, excepto que se eliminen todos los sujetos que van llevándolo (ese fue el enloquecimiento final que ni siquiera logró la matanza nazi de los judíos). En condiciones subjetivas y políticas “normales” el pasado siempre llega al presente (Sarlo, 2005: 10).

También Benjamin realiza un abordaje sobre el pasado y a su configuración en la historia. En *Sobre el concepto de historia*, texto escrito en 1940, plantea que “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura el tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo-ahora” (2007:178). Desde esta perspectiva, el proceder de Benjamin invierte la visión de la historia en términos de evolucionismo histórico. Esta modificación la realiza desmitificando la idea de progreso por mediación de una mirada atravesada por el dolor que producen las ruinas que este ha dejado. Siguiendo este orden de ideas, el anacronismo permite una nueva modalidad para leer la historia extrayendo la conflictividad inmanente a la propia dislocación. En este sentido, el montaje se convierte en un procedimiento formal heurístico, un método de conocimiento que cuestiona la coherencia heredada por mediación de un lenguaje que indaga a través de relaciones hasta ese momento inadvertidas. A partir de este nuevo reordenamiento de las cosas, donde confluyen y confrontan puntos de vista, de manera dialéctica, se produce también un retardamiento del flujo que convierte al acontecimiento en restituido e inacabado al mismo tiempo. De allí que, el montaje y la dialéctica se constituyan, para Benjamin, en dos modalidades indisolubles para remontar la historia porque,

no es que el 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 dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ya ha sido con él ahora 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).

Si “todo discurrir sobre el pasado tiene una dimensión anacrónica” (2005:78) plantea Sarlo, “cuando Benjamin se inclina por una historia que libere al pasado de su reificación, redimiéndolo en un acto presente de memoria” (2005:78), está planteando que el presente tiene la necesidad de intervención sobre lo acontecido. Por su parte Didi-Huberman, sostiene que, “el valor asombroso de la mirada de Benjamin sobre la historicidad en general sería el mantenerse constantemente en el umbral del presente” (2008: 156), con la intención de salvar al instante presente de la repetición y, al mismo tiempo, como si en la confrontación de tiempos se vislumbraran nuevos sentidos que permitieran un cambio. En consecuencia, el pasado debe analizarse desde un presente dialéctico e interpretarse en sus efectos de supervivencia sobre nuestra época.

En la obra analizada, las experiencias del tiempo pasado son foco de indagación. Para nuestro trabajo tomaremos algunos núcleos del texto de Gambaro que nos permitan reflexionar, a partir de la construcción de la temporalidad, sobre los modos con que la violencia límite estatal ha operado sobre los cuerpos.

*El Campo* opera dentro desde 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 desdobra: 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, solo un espacio con dos puertas y una ventana, en su interior un escritorio, un sillón, una silla y un cesto de papeles. Luego, la llegada de Martín quien espera la entrada de otro personaje. A partir de la aparición de Franco, vestido con el uniforme del SS, se abre la dimensión explícita del nazismo. Dicha incorporación funciona como cita del pasado, que condensa el genocidio nazi (sus mecanismos, sus estrategias). Desde ese momento, comienza a operar un despliegue de temporalidades que van alterando el curso de la acción, activando diversas significaciones. Por un lado, hacen perder la indeterminación del sentido del título de la obra, *El campo* se particulariza y nos transporta a los campos de exterminio del nazismo a través de ciertas alusiones. Por otro lado, vemos como comienza a funcionar la operatividad de los mecanismos del nazismo en otro espacio-tiempo,

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. (Gambaro, 1990: 161).

Dicha inclusión al mismo tiempo que nos desconcierta, nos fuerza a poder adjudicarle una referencia, porque su suspensión nos interpela sobre sus posibles reactivaciones. En un mismo gesto nos permite pensar al pasado como un hecho corrido de su contexto de origen. La obra se convierte de este modo en un laboratorio que deja evidenciar algunas de las estrategias y mecanismos con los que la violencia del poder se pone en escena. Siguiendo a Žižek en referencia a Stevens, son representaciones donde “es lo que parece, y en tal parecer están todas las cosas”, es una descripción artística que extrae de la confusa realidad su propia forma interior” (2009: 15).

Franco: ¿qué le sorprende?

Martín: Nada

Franco: No, ¡díjalo!

Martín: El uniforme Franco: (admirado) ¡A todos les pasa lo mismo! ¡Qué época de mierda!

Martín: ¿pero por qué ese uniforme?

Franco: ¿Y cuál me iba a poner?

Martín: ¿Para qué?

Franco: Me gusta. Los gustos hay que dárselos en vida. No hago mal a nadie.

Estoy desarmado (bruscamente) ¿Judío? (Gambaro, 1990: 163).

La cita refuerza la idea anteriormente expuesta y permite al mismo tiempo la configuración de dos temporalidades que acechan el tiempo de la representación. Por un lado, el pasado como imagen-memoria y, por otro, el futuro en términos de imagen-espectación que proyecta posibles inscripciones de lo acontecido. Y es justamente este desajuste el que puede emparentarse con el advenimiento de una imagen dialéctica que, en términos de Benjamin, produce el lenguaje cuando la relación de lo que ha sido con él ahora se da en discontinuidad. Porque “la verdadera imagen del pasado pasa súbitamente” (Benjamin, 2012:170). De allí la preocupación del autor “por salvar el pasado en el presente gracias a la percepción de una semejanza que lo transforma: transforma el pasado porque éste adopta una nueva forma, que habría podido desaparecer en el olvido” (Löwy, 2003: 73-74).

En un gesto emparentado, Gambaro construye una representación donde lo acontecido toma una nueva forma. Imagen discontinua, entrecortada, que intenta contrarrestar al olvido de lo acontecido. La obra parece aludir a la permisividad y fragilidad ante la que estamos expuestos por las influencias del nazismo. En este sentido siguiendo a Kaufman,

Lo que determina similitudes entre el fenómeno argentino de los desaparecidos y algunas limpiezas étnicas más recientes es la inspiración nazi recibida por los perpetradores con mayor o menor conciencia, con mayor o menor deliberación. Cualquier acto humano se remite a una historia de prácticas e ideas que configuran formas de hacer y de pensar sobre las que establecer un curso de acción actual." Por ello "desde el punto de vista teórico, el carácter paradigmático del nazismo se verifica en la irradiación de las influencias que produce con posterioridad (...) el nazismo es un movimiento viviente, (...) que prosigue ejerciendo efectos directos sobre la actualidad (...), desde que la historia humana ha creado el engendro del nazismo, este se encuentra disponible como fuente de inspiración para cualquiera que se reconozca en sus principios. Esta es probablemente la única razón por la que en última instancia es lícito el comparativismo. (2001:36)

Al seguir el desarrollo de la trama, el espacio-tiempo de los campos de concentración se instala. La entrada del personaje de Emma al espacio enfatiza su reconocimiento.

Franco: Mi única amiga. Amiga de la infancia, no piense en otra cosa. Sean amigos. (Cómplice) ¡Buena suerte! *(sale por la puerta de la derecha y al hacerlo, como al descuido, vuelve a arrojar el sobretodo al suelo. Martín, furioso, lo recoge y lo coloca nuevamente sobre la silla. 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)*". (1990: 173).

El cuerpo de Emma viene a confirmar aquello que se aludía mediante indicios, lleva las marcas que son efectos de la tortura. Aparece suspendido, en deriva. Dicha irrupción, trastoca nuevamente la dimensión del tiempo que construye la representación, establece la entrada a un tiempo donde las referencias al nazismo focalizan en lo que han hecho con los cuerpos. 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» (teatro dentro del teatro) y, por otro lado, mostrando la imposibilidad, «sus gestos no concuerdan con su aspecto». De este manera 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.

De este modo la persistencia del pasado como objeto a ser nombrado, reflexionado, permite que la obra se abra a una dimensión de sentido que fuerza a la memoria a retenerse y meditar sobre lo ocurrido. Ya que, por medio de ese pasado que reaparece cargado de sufrimientos, recordamos las injusticias de lo acontecido. Pero ese reaparecer es siempre incompleto, inacabado y no puede sustraerse de la forma anacrónica. Razón por la cual su persistencia continúa como espacio para que una y otra vez, a través de representaciones que se sustraen del intento de reificación del sentido o de

lo innombrable, indaguen en los presentes por venir, sobre la deuda impaga de los sufrimientos de los cuerpos de la historia. Por ello, ese reincidir de manera poética que el arte realiza interpela nuestro presente, siempre acechado por los fantasmas de la historia. Porque esos 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 cuelga lo real de una permanente amenaza del acontecimiento histórico al orden eterno y estático de las cosas (2007:20).

En este sentido, el desafío que tienen las representaciones, a través de sus anacronismos y ante la reducción a la nada que generan los exterminios, es la posibilidad de una trama que aluda a las ausencias, apelando a una convivencia con los fantasmas como registro de nuestra pertenencia a la historia.

## Bibliografía

---

- » Benjamin, W. (2012). *Escritos Políticos*. Tesis sobre la filosofía de la historia. Madrid: Abada editores.
- » Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Rolf Tiederman (Ed.) Luis F. Castañeda, Isidro Herrera, Fernando Guerrero (Trads.) Madrid: Akal Editores.
- » Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. Madrid: Antonio Machado Libros
- » Didi-Huberman, G. (2012). *Ante el Tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- » Gambaro, G. (1990). *Teatro 4*. El campo (pp.158-214) Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- » Kaufman, A. (2001). *Memoria, horror, historia*. Revista del Cesla. International Latin American Studies Review, (N. 2), pp. 25-39. <https://www.revistadelcesla.com/index.php/revistadelcesla/article/view/350/346>
- » Löwy, M. (2003). *Aviso de incendio. Una lectura de las tesis Sobre el concepto de historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Nancy J.L. (2007). *La representación Prohibida. La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- » Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y Acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- » Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y Narración. I La configuración del tiempo en el relato histórico*. Buenos Aires: Editorial siglo XXI editores
- » Sarlo B. (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Una discusión. Buenos Aires, Editorial siglo XXI editores.
- » Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Paidós