

## LA BISEMIA INDICIAL QUE DENUNCIA EL TERRORISMO DE ESTADO UN ANÁLISIS DE LA OBRA DRAMÁTICA *EL CAMPO* DE G. GAMBARO

PATRICIA SAPKUS<sup>1</sup>

### RESUMEN

El presente trabajo se centra en estudiar, desde una perspectiva semiótica, la obra dramática *El Campo* de Griselda Gambaro a los efectos de desentrañar su constitución en bisemia indicial, que denuncia el terrorismo de estado en nuestro país. Desde la perspectiva de la representación la pregunta que nos apremia es: ¿cómo representar el cuerpo cuando es objeto de la violencia límite?; desde la perspectiva del sujeto ¿Qué subjetividad puede constituirse después de haber atravesado el horror? A los efectos de abordar la problemática trabajamos con las perspectivas de W. Benjamin (1987), G. Didi-Huberman (2008), S. Zizek (2009) y A. Kaufman (2001).

**PALABRAS CLAVES:** Teatro- violencia-cuerpo-historia-Terrorismo de Estado

“Escribir la historia significa por tanto citar la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto”. W. Benjamin, Libro de los Pasajes (2005: 478)

Representar el pasado a través de re-apariciones que conllevan las consecuencias de la violencia extrema del poder sobre los cuerpos, es enfrentarse con un lugar límite para la representación, ya que implica un movimiento donde se entrelazan dos reflexiones. La primera de ellas remite a una interpretación sobre la historia, la segunda focaliza en las condiciones de posibilidad de la representación.

---

<sup>1</sup> Patricia Sapkus: es profesora adjunta de Semiótica del Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y docente de Estética y Teorías Teatrales de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se dedica a temas de Estética y Política. Argentina.

El trabajo abordará primeramente, desde una perspectiva semiótica, la obra dramática *El Campo* de Griselda Gambaro a los efectos de desentrañar su constitución en bisemia indicial, (articulada ya desde la ambigüedad que provoca el título de la pieza), que denuncia el terrorismo de estado acontecido en nuestro país a mediados de los años 70'. Por otro lado estudiará la operatividad de los conceptos de montaje e imagen dialéctica desarrollados por W. Benjamin para analizar la obra en clave histórica.

La obra escrita en el año 1967 adquiere calidad de paradigma por el modo en que la dramaturgia expresa el exceso de violencia a través del cual el poder se inscribe sobre los cuerpos. *El Campo*, título bisémico que interpela y permite lecturas en diferentes niveles: por un lado aglutina y disemina una fuerza de sentido que activa la enciclopedia del enunciatario para contextualizar dos referencias; la primera, que focaliza y es desplazada apenas se inicia la obra, parece aludir al campo argentino en tanto núcleo de desarrollo y acumulación económica a partir del proyecto de Nación Argentina como país agroexportador instituido hacia fines del siglo XIX. La segunda, los campos de concentración del nazismo.

La bisemia toma otra forma cuando las dos referencias aludidas conforman una paradoja, el proyecto de apertura y crecimiento para la Argentina constituida como Nación sostenida en las posibilidades productivas del campo se convierte en espacio clausurado, los campos/El campo, el enunciado particulariza y funciona como metonimia de la maquinaria que representa el paradigma de la tragedia en occidente, y este se filtra a través de indicadores que lo señalan dentro del sintagma.

La obra 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.

Bisemia entonces, se vuelve el modo de circundar ese abismo que se produce en el cuerpo social. Resuena aquí el planteo de Bauman quien sostiene que “las condiciones

que desencadenaron la Shoah no son contingentes, sino inherentes a la racionalidad actual y por ende pueden reproducirse” (1998).

Desde la perspectiva de la representación, la obra de Gambaro, bascula entre la irrepresentabilidad del horror y su innegable desafío ante su olvido. Para analizar el estatuto de la representación tomaremos el concepto de montaje desarrollado por W. Benjamin, ya que dicho término muestra el modo de interrumpir la continuidad de la concepción lineal y progresiva del tiempo histórico. Desde allí que nos interese poder indagar sobre su operatividad para pensar los modos de representación que ejecutan - como en la obra Gambaro- una dislocación, suspensión de la referencia temporal.

En el Libro de los Pasajes Benjamin plantea que “...retomar para la historia el principio del 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.” (463, N 2,6)

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, la ruptura de la continuidad temporal, 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 restituído e inacabado al mismo tiempo. De allí que, el montaje y la dialéctica se constituyan, para Benjamin, en dos modalidades indisociables para remontar la historia.

De este modo, el pasado debe analizarse desde la actualidad del presente dialéctico e interpretarse en sus efectos de supervivencia sobre nuestra época actual. En este marco, la historia se da al mismo tiempo como historia de los acontecimientos e historia de las extemporalidades.

Desde la perspectiva de Didi-Huberman (2008) “el valor asombroso de la mirada de Benjamin sobre la historicidad en general sería el mantenerse constantemente en el umbral del presente”, 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.

Por ello, siguiendo al autor “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”. (2005: 464, N2a, 3).

La imagen dialéctica interviene de este modo como interrupción, como detención que desmonta y desorienta, como una irrupción de tensiones que de manera paradójica movilizan e inmovilizan el pensamiento. En este sentido, el modelo dialéctico propuesto por Benjamin, permite escapar del modelo del pasado fijo, y deja “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, 2015) Es también, situar al hecho de memoria como hecho en debate.

Por lo tanto, si las nuevas miradas sobre el acontecer- acontecido, emergen en el remontaje de elementos previamente disociados de su lugar habitual, haciendo migrar el material de una temporalidad a otra, ¿ante que nueva legibilidad del fragmento y la historia nos expone la obra de Gambaro?

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 nos permite poner en discusión al pasado como un hecho que solo puede pensarse en su contexto de “origen”. De este modo, “descontextualizándolo”, muestra otros modos en que su operatividad puede intervenir:

*Franco: ¿qué le sorprende?*

*Martín: Nada*

*Franco: No, ¡dígalos!*

*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?*

*Martín: (sonríe) No*

*Franco: ¿Comunista?*

*Martín: No. (Mastica. Una pausa. Se inclina hacia Franco) Dígame, ¿qué importa?*

En la obra, primeramente, un encuentro entre dos hombres. Del régimen nazi, en principio, solo un fragmento -el uniforme- que contamina y bifurca la temporalidad de

la trama hasta su finalización. Por otro lado vemos los primeros indicios de la operatividad de la violencia simbólica<sup>2</sup> del lenguaje, a través de la demarcación racial e ideológica que conllevan las preguntas de Franco.

De este modo Gambaro, escribiendo desde los bordes, rastreando y convocando ciertos núcleos de sentido del pasado parece acercarse y ejercer aquello que plantea Benjamín sobre la historia, “articular el pasado históricamente no significa reconocerlo [tal y como propiamente ha sido]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro...El don de encender la chispa de la esperanza solo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer”. (2012).

De allí la preocupación de Benjamin “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” (Lowy, 2003). 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 -tanto a nivel social como subjetivo- por las influencias del nazismo.

Desde la configuración del estatuto de los personajes, vemos que es en el personaje de Martín donde específicamente se evidencia el socavamiento y el estrago de las redes con que el poder se pone en escena, en este sentido nos preguntamos ¿qué lo retiene a la situación impidiéndole construir posibilidades de salida? ¿Qué hace que ante la evidencia de la violencia límite que se expresa a través de todos los signos, gritos, olores, gemidos, cuerpos marcados por la tortura, no pueda sustraerse a ser un cuerpo marcado más? ¿Desde qué lugar el uniforme de los SS configura una espacialidad pronunciadamente clausurada, aunque las puertas se abran e incluso aunque permita volver al espacio de lo cotidiano, de lo íntimo donde aparentemente Martín estaba salvaguardado? ¿Qué significa poder salir, volver cuando la experiencia de la tortura lo circunda?

---

<sup>2</sup> Zizek, S (2008) Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales. Editorial Paidós, Buenos Aires.

Allí describe dos tipos de violencia objetiva, la violencia simbólica, encarnada en el lenguaje con su imposición de cierto universo de sentido, y la sistémica que son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico político.

Desde la perspectiva del sujeto constituido en la representación, sostenemos que, en la obra de Gambaro se expresa el vínculo entre violencia y lenguaje como dimensión constitutiva de los espacios comunicativos, evidenciando como constante el carácter asimétrico de la intersubjetividad. En referencia al nexo entre violencia y lenguaje Zizek sostiene; *“lo que indica Lacan con su noción de discurso del amo como primera (inaugural, constitutiva) forma de discurso es que cualquier espacio de discurso “realmente existente” está basado en última instancia en una imposición violenta por parte del significante amo, que sensu stricto irracional, no puede basarse ulteriormente en razones. Lacan “condensó este aspecto del lenguaje en su noción del significante-amo que sutura o acolcha y mantiene unido el campo simbólico”.* (Zizek, 2009).

Y no es acaso este el “juego” que se pone en escena en la obra dramática *Fin de Partida* de Beckett, en referencia a la obra Menke plantea que, *“la no autonomía que retiene a Clov en el lugar del esclavo no es solo una relación con el amo externa a él; su sumisión por parte del amo es algo que el propio Clov produce mediante la prosa de su discurso”* (2011). De este modo el proyecto emancipatorio de Clov se ve imposibilitado porque lo que lo constituye es ser réplica del discurso de dominio de Hamm.

En un ademán similar lo que retiene al personaje de Martín en la obra de Gambaro, es la sumisión provocada primeramente por la dimensión simbólica de la violencia construida a través del lenguaje. La operatividad de los demás sistemas de significación de la escena viene a profundizar este sometimiento. Ejemplo de ello es la constante disolución de los límites entre los espacios reales/virtuales, la violencia se filtra y satura a través de ruidos y olores que aluden a la sujeción de los cuerpos, el espacio de la oficina donde Martín y Franco conversan:

*“Martín: (huele)*

*Franco: ¿Qué huele? ¿La comida?*

*Martín: un olor extraño, ¿qué es?*

*Franco: ¡Oh! Un vaciadero de basuras. A veces se producen incendios. Los chicos arman fogatas con la basura. Yo no me explico ¡que dejadez!*

*Martín: Es un olor asqueroso ¿Por qué no lo impiden? Parece carne quemada*

*Franco: Debe ser un perro muerto entre la basura. Un gato. Los chicos son crueles, a veces no están del todo muertos. (Cierra la ventana. Cesa el canto impaciente) Trabajemos.”(1990: 170)*

Violencia explícita circundando la violencia simbólica, terminan ambas anulando la probabilidad de espacios disímiles a los que el poder construye, convirtiéndose en preludeo del proceso llevado por el personaje de Martín.

Si a nivel simbólico, presenciamos en el personaje de Martín un proceso retraimiento que lo lleva a la imposibilidad de seguir utilizando el lenguaje para la continuidad del lazo social, a nivel espacial la clausura se instala a través de la ilusión de libertad que provocan las puertas abiertas, espacio negado, cuando el personaje es circundado por la tortura, la posibilidad de salida se vincula con la muerte:

*“El enfermero [un personaje enviado “del campo” para buscarlos] le sonríe amigablemente. La sonrisa es común, completamente distanciada de lo que está sucediendo. Martín se debate de pronto, con una energía salvaje y desesperada que cesa cuando lo inyectan. Grita. Luego permanece como aletargado, vencido. Los otros dos lo sostienen con una especie de bondad, uno de ellos saca un pañuelo del bolsillo y le seca el sudor de la cara. Cuando el hierro está al rojo, el Funcionario (otro personaje “del campo”, empleado de Franco) abandona su lugar en la puerta, lo toma y se acerca a Martín. Se escucha sólo el gemido de Emma que aprieta su pequeña valija.”(1990:214).*

En el personaje de Emma vemos concluido el proceso llevado por el personaje de Martín, (cuyo recorrido focaliza la obra: entrada al espacio/empresa/establecimiento/campo/manicomio y el final en tanto un cuerpo marcado mas). Su cuerpo aparece suspendido, en deriva. Personaje desposeído de su cuerpo sensible y de la palabra que lo instituye, cuerpo deshabitado, despojado de la experiencia comunicable. Su entrada viene a confirmar aquello que hasta ese momento solo era aludido, se exhibe profanado por los efectos de la tortura:

*“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 camión 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)". (1990: 173).*

*"Martín: (le baja la falda): ¿Qué hace? Quédese tranquila. Me muestra las piernas y parece escapada de...(se detiene atónito, como si solo en ese momento se diera cuenta de que ella parece escapada de un campo de concentración). (1990: 176)*

Para Emma pensar desde el horror extingue a las palabras. La ruptura del lenguaje con la experiencia anudaría por momentos la ausencia de su representación. Esto determinaría 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.

*"Martín: ¿Quién es usted?*

*Emma: (hace un gran esfuerzo, para contestar, trata de recordar, inútilmente, luego, voluble y rápida): ¿No tiene un espejito? Olvide la cartera, el peine, todo. No puedo retocarme el maquillaje, ¿lo necesito?" (1990: 174-175)*

Al mismo tiempo, esta pérdida de significación, solo parece posible de ser transitada por medio del lenguaje poético.

La obra *El Campo* leída desde hoy alude, a partir de un corrimiento semántico ejecutado por la representación, a las consecuencias de la violencia extrema con la que operó el

poder sobre los cuerpos de los desaparecidos y de los detenidos dentro de los centros clandestinos de detención de la última dictadura en Argentina.

Entendemos por ello que la obra en tanto bisemia indicial pone en tensión dos referencias; los campos de concentración del nazismo y los centros clandestinos de detención, para a partir de allí poder pensarnos. En este sentido siguiendo a Kaufman (2001) “si los acontecimientos del horror forman parte de la episteme que nos contiene en la actualidad, y en todo su alcance, lo que nos horroriza es más que lo ocurrido, lo que puede ocurrir. Lo que nos horroriza es el futuro” ya que, “lo que determina similitudes entre el fenómeno argentino de los desaparecidos y algunas limpiezas étnicas más re-cientes 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 co-mo 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.” (Kaufman, 2001)

A partir de lo expuesto sostenemos que la obra *El Campo*, al desmontar la historia y remontarla a través de una trama que deja en tensión la posibilidad de reiteración de la violencia extrema del poder sobre los cuerpos, conduce a nuevos modos de discernimiento de la historia por construir. Por ello logra, a partir de la re-descripción ficcional de la materia prima social preexistente (social/individual), 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**

**Bauman, Zygmunt** *Modernidad y Holocausto*. Sequitur, Madrid, 1998.

**Benjamin, Walter** *Escritos Políticos*. "Tesis sobre la filosofía de la historia". Abada editores, Madrid, 2012.

----- *Libro de los pasajes*. Rolf Tiederman (Ed.) Luis F. Castañeda, Isidro Herrera, Fernando Guerrero (Trads.) Akal Editores, Madrid, 2007.

**Didi-Huberman, Georges** *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la historia, 1. Machado Libros, Madrid, 2008.

----- *Ante el Tiempo*. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2015.

**Gambaro, Griselda** *El Campo*. Teatro. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1990.

**Kaufman, Alejandro** Memoria, horror, historia.  
[http://www.cesla.uw.edu.pl/www/images/stories/wydawnictwo/czasopisma/Revista/Revista\\_2/25-40.pdf](http://www.cesla.uw.edu.pl/www/images/stories/wydawnictwo/czasopisma/Revista/Revista_2/25-40.pdf).

**Lowy, Michael** *Aviso de incendio*. Una lectura de las tesis Sobre el concepto de historia. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.

**Ricoeur, Paul** *Hermeneútica y Acción*. La imaginación en el discurso y en la acción. Editorial Docencia, Buenos Aires, 1982.

**Zizek, Slavoj** *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós, Buenos Aires, 2009.