

Dicen los muertos.

Lo espectral en Griselda Gambaro y Antonio Zúñiga

Lydia Di Lello

AICA / CCC

“... el arte nunca ha servido para atenuar los horrores del mundo, pero nos ha clarificado esos horrores. Entonces, si hacemos un arte complaciente o que esté atento nada más que a su propia estética, ya ni siquiera vamos a poder reconocer los horrores”.

Griselda Gambaro

En una sociedad como la argentina, devastada por los años de plomo, hay un nudo insobornable y tenaz del pasado que reside en las víctimas de la última dictadura militar. El pasado, a la vez, próximo y lejano, acecha. Pero el pasado necesita del presente.

Las víctimas no pueden hablar. No hay pureza en la víctima que está en condiciones de decir “fui víctima”, diría Primo Levi. La primera persona del testimonio, la verdadera víctima, es el muerto, el desaparecido. Pues bien, en la póiesis teatral esa ausencia se hace presente.

El concepto de Teatro de los Muertos, desarrollado por el Dr. Jorge Dubatti, pone el foco en ese teatro que a modo de constructo memorialista, a estar de Hugo Vezzetti, crea dispositivos de estimulación con los cuales los muertos y los desaparecidos se presentifican en la memoria del espectador.

Esta perspectiva instala una política de la mirada que indaga los vínculos polivalentes entre teatro y muerte. Desde esta aproximación, se propone aquí el análisis de una pieza que pone en escena el espectro de las víctimas. Se da voz a las víctimas silenciadas. Ya descarnadas, el teatro les otorga un cuerpo.

El entramado presencia-ausencia que conforma todo acontecimiento teatral se exacerba cuando la escena le da la palabra al muerto. Hay un personaje que dice su verdad, que irrumpe perturbadoramente en el presente forzando el develamiento. Esta voz redime del olvido. Estos fantasmas, eternos pero sin futuro, traen lo negado, lo oculto. Vienen a reparar las “lagunas” –subraya Giorgio Agamben- presentes

necesariamente en el testimonio de los sobrevivientes. Potentes, imperiosos, exigen justicia. La escena, pues, les da la palabra.

La prosopopeya, ese procedimiento que atribuye la voz a un ausente, está presente en *La casa sin sosiego* (1991) el libreto para ópera de cámara de Griselda Gambaro¹ (1928), la dramaturga argentina que se ocupa del cuerpo violentado, desaparecido, como elaboración del trauma de la última dictadura militar argentina. Las de la dictadura son víctimas enmudecidas. Gambaro en su teatro restituye la voz a los ausentes.

La dramaturga organiza su libreto alrededor del fantasma de Teresa, una víctima de la dictadura. Desde esta mirada pongo en concierto la pieza de Gambaro con la obra de otro latinoamericano, Antonio Zúñiga² que en su pieza *Estrellas enterradas* (1994) busca dar visibilidad al femenicidio en Ciudad Juárez. La obra de Gambaro se redimensiona con esta puesta en diálogo donde, no casualmente, dos dramaturgos latinoamericanos toman como eje lo espectral en sus creaciones.

Ambos autores apelan a la figura fantasmal del muerto. La palabra *fantasma*, del griego *phántasma*, empieza a utilizarse hacia mediados del siglo XIII como una derivación de *fantasía*, “aparición, espectáculo, imagen”³. No es éste el sentido de los aparecidos de Griselda Gambaro, ni de los de Antonio Zúñiga. En la dramaturga, son cuerpos deformados, irreconocibles, en clara alusión a cadáveres innominados, los NN y el espectro de la mujer amada. En el autor juarense son zapatos que evocan ausencias, el fantasma de una niña asesinada, voces disonantes que, perturbadoras, reclaman venganza.

Ahora bien, no habría fantasma ni desaparecido si no hubiera reclamo de la sociedad, si no se cantase esa memoria en el arte. Alguien debe gritar la ausencia. La póiesis teatral es una dimensión del reclamo y la denuncia. Pero una dimensión diversa de la acción política llana. Instala el reclamo en el imaginario social, no desde lo racional,

¹Escritora y dramaturga argentina, en 1977 Gambaro fue expulsada del país por la publicación de *Ganarse la muerte* (1976) que fuera considerada por la dictadura militar como un atentado a la estructura de la familia argentina. Su obra dramática comprende, entre otras, las siguientes piezas teatrales: *El desatino*; *Los siameses*; *El campo*; *Decir sí*; *Las paredes*; *El despojamiento*; *Nada que ver*; *Información para extranjeros*; *Puesta en claro*; *Las paredes*; *La malasangre*; *Del sol naciente*; *Sucede lo que pasa*; *Antígona furiosa*; *Atando cabos*; *Almas*; *La señora Macbeth*; *La persistencia*.

² Antonio Zúñiga es miembro del Sistema Nacional de Creadores de México, autor de más de cuarenta obras: *Mara o de la noche sin sueño*; *Pancho Villa y los niños de la bola*; *Mamá, corazón de acero*; *Estrellas enterradas*; *Juárez Jerusalem*; *Memorias de dos hijos caracol*; entre otras. Premio Nacional de Dramaturgia 2003. Tiene múltiples libros publicados. Es también guionista, adaptador y actor de cine.

³ Corominas, Joan. , *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1998.

sino desde la afectación en el cuerpo del espectador. Es el cuerpo del espectador el medio privilegiado para mantener vivo el reclamo y la denuncia.

Las figuras fantasmales en escena dicen lo impronunciado, dicen el horror. “La ópera -sostiene Griselda Gambaro en una entrevista contemporánea al estreno de *La casa sin sosiego*- se propone mantener vivo algo que hoy se quiere asesinar en la Argentina: la memoria colectiva. Es muy peligroso para los pueblos olvidarla. Siempre voy a insistir en mi obra de manera directa o tangencial, sobre este tema” (Gambaro en Dubatti, 1992: 12).

Memoria y desmemoria, cuerpos corpóreos y cuerpos espectrales, son la materia de este escrito.

La casa sin sosiego⁴ (1991)

Es un libreto para ópera de cámara⁵, con texto de Griselda Gambaro y música de Gerardo Gandini. En esta ópera la autora se apropia del mito de Orfeo y Eurídice para contar la historia de Juan y Teresa. Juan, enfrentado al cadáver de su mujer que no reconoce inicia un periplo en su búsqueda.

En tanto libreto de ópera, el texto está escrito en una prosa rítmica al servicio de la música. En el programa de mano de su estreno (1992), dice Gambaro: “El verdadero texto del texto del libreto es la música”. Un andamiaje musical sostiene las escenas que están articuladas por interludios, esto es, un pasaje musical de transición entre una parte cantada y otra.

El complejo tejido del texto enhebra fragmentos del *Orfeo* de Monteverdi (tomados a su vez, de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri), generando planos evocativos que redimensionan la escena. No por acaso, el compositor Gerardo Gandini elige sonoridades de madrigal sobre las palabras de Dante que sirven de introducción y calan intermitentemente toda la ópera. Muy decidoras son las citas del poemario de *El mundo salvado por los niños* de Elsa Morante que se filtran en el lamento de Teresa, así como los *Sonetos a Orfeo* y del epitafio compuesto para su tumba por Rainer María Rilke.

El libreto de Gambaro, de fuerte carácter alegórico, está compuesto por una introducción, cinco interludios y seis escenas: La muerte, El bar, El loquero, Antesala, El infierno, El regreso.

⁴ Premio Argentores 1991.

⁵*La casa sin sosiego* fue escrita por encargo del Instituto Di Tella y la Fundación San Telmo. Y producida por el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires.

Hay un viaje, una saga que concluye con la toma de conciencia de una realidad elusiva. En *La casa sin sosiego*, Juan viene del mar buscando a Teresa, que es su tierra firme. Pero lo que encuentra es un cuerpo cubierto por un capote oscuro, rígido, que pesa como un género mojado. No entiende. “¿Qué pasó?”, pregunta. Pasó la muerte.

Teresa muerta no es igual a Teresa viva. No la reconoce. “¡No es ésa, hinchada de carne!” (Gambaro, 2003: 33), dice Juan.

Las mujeres dolientes que rodean al protagonista cantan, a manera de coro: “¡Memoria, memoria, casa de pena!” (Gambaro, 2003: 34) Juan no se resigna, ese bulto oscuro no es su mujer. Y, recién llegado, vuelve a partir en su búsqueda. Comienza un camino plagado de obstáculos. Para conocer la verdad hay que descender a los infiernos. Juan, como Orfeo, inicia un viaje para rescatar a Teresa de la muerte.

La ópera, dijimos, está estructurada en interludios. Aquí el interludio es la voz fantasmal de Teresa que formula preguntas obstinadas.

Estas preguntas son enunciadas desde un no lugar: el no lugar entre la vida y la muerte. Desde allí, interpela reiteradamente al aire: “Quién me trajo a este lugar de tinieblas, por qué nadie me busca, por qué nadie me encuentra” (Gambaro, 2003: 35).

El lamento de Teresa articula el conjunto de la pieza. Y, una y otra vez, repite la letanía: *Memoria, memoria, casa de pena, nadie quiere habitarla y allí me dejan.*

En su búsqueda, Juan recorre diferentes espacios que lo conectan con retazos de la verdad. La espacialización de las situaciones dramáticas es sugerida por recursos escasos, dos bancos largos, que se disponen de modo de armar los sucesivos ámbitos del viaje imaginado.

El primer espacio al que accede Juan es un bar, que parece un lugar ficticio construido para tapar algo. Los hombres están sentados a las mesas, pero ninguno tiene ante sí jarro alguno para beber. Hay algo raro.

Juan habla con el cantinero y alude a la desaparición de su mujer no como una muerte, sino como una falta. “Y cuando volví (...) Faltaba Teresa”, dice (Gambaro, 2003: 36).

Ocurre entonces este diálogo: Juan: “Se llama Teresa”. / Cantinero: “¿Sólo Teresa?” / Juan: “Blanco”. (...) / Cantinero: “Teresa Blan-co” (Gambaro, 2003: 37).

El cantinero repite el apellido, Blanco, separando las sílabas al pronunciarlo, Blan-co. Es un primer indicio de que Teresa ha sido blanco de violencia. Hay aquí una condición polisémica: blanco el apellido, blanco el centro de la violencia, blanco el

vestido de novia con el que Teresa será enterrada. Hay también un suplemento: se contraponen el blanco con el rojo de la sangre. Los colores, pues, cargan valores.

Los parroquianos dicen: “Nada recordamos porque no miramos” (Gambaro, 2003: 38). Sólo hay un personaje que se atreve a mirar, el Bobo.

Aquí aparece en primer plano un nuevo eje dramático, el de la mirada. Este tema resulta crucial tanto en el *Orfeo* como en *La casa sin sosiego*, pero funciona de manera diversa.

En el mito, a Orfeo se le permite recobrar a su esposa con la condición de no mirar atrás, pero él busca la mirada de Eurídice y, al encontrarla, pierde a su mujer para siempre.

La mirada de Orfeo la condena. De este modo lo expresa uno de los espíritus: *Vuelve a la sombra de la muerte / infeliz Eurídice / para no esperar ya más / volver a ver el sol*⁶.

Esta imagen nos lleva de nuevo a *La casa sin sosiego*. Cuando Juan entra al loquero llevado de la mano del Bobo, encuentra una muchacha que parece ser Teresa sentada ante una pared. Las internas dan nuevas pistas: “La trajeron muda desnuda / ¡con marcas de cigarrillos!” (Gambaro, 2003: 41).

El protagonista cree reconocer a su esposa y, como Orfeo, busca su mirada pero no la encuentra. Teresa sigue inmóvil mirando la pared. Juan ruega: “Miráme. Por favor, miráme”. Las mujeres replican aterradas: “No, no, mirarlo no. La asusta el sol” (Gambaro, 2003: 43).

Juan incorpora a la mujer. Ella, encandilada por la luz, se lleva las manos a los ojos y comienza a aullar. El lenguaje se ha roto, queda el grito.

Teresa, como Eurídice, está condenada a la eterna oscuridad. Pero no es la imprudencia de su marido la causa de su destino.

Esto es, en Orfeo hay una mirada incontrolable. Cede a su pulsión de mirar contra el mandato que se lo prohibía y entonces hunde a Eurídice para siempre en los infiernos. Por el contrario, en *La casa sin sosiego* hay una mirada necesaria. Teresa necesita de la mirada y la voz de Juan para ser rescatada del incierto lugar de tinieblas donde está suspendida.

En la trama planteada por Gambaro, los que no miran son cómplices y sólo los que se atreven a mirar pueden iluminar la verdad. De modo que Juan continúa su empecinada búsqueda y llega así al siguiente espacio, la antesala del infierno.

⁶ Libreto de la ópera *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607) en Revista del Teatro Colón Nº 67, temporada 2001, junio/julio, Buenos Aires. Versión en castellano de Jaime Botana.

Un guardia (una suerte de Caronte, el barquero que conduce a los muertos del otro lado del río Aqueronte) tantea como ciego unos papeles. Teresa no figura. Allí en una escena que, como señala el Dr Jorge Dubatti semeja una versión de “Ante la ley” de *El Proceso* de Franz Kafka, a Juan como a Joseph K, se le niega el acceso. Finalmente, el custodio deja entrar a Juan pero le advierte: “Si entra, puede no salir” (Gambaro, 2003: 46).

Juan desciende al Averno. El infierno es un lugar con una larga mesa tendida con un mantel blanco, copas brillantes. Los comensales son autómatas con la mirada perdida, beben de copas vacías. El tiempo está quieto. Teresa, con una voz átona, se queja de un hambre y una sed insaciables. Es la metáfora de la necesidad inextinguible de justicia.

Los convidados recitan a coro la letanía: *Memoria, memoria, casa de pena*. Juan intenta inútilmente conmover a Teresa. Ella lanza un gemido y lo aparta. Juan debe irse. “Salga y olvide” (Gambaro, 2003: 52) es la consigna del guardia.

Esta escena fantasmagórica marca el final de la búsqueda de Juan. Se ha enfrentado con la nada de la muerte. Lo que queda es el retorno. Juan regresa y, esta vez, mira el cadáver de su mujer y lo reconoce. La verdad es develada. Teresa fue torturada, asesinada y arrojada al mar.

Juan se queda momentáneamente sin lenguaje. Profiere un gemido inarticulado. Sólo después del dolor inexpresable, encuentra las palabras: “Mástico sal. La encontré y mástico sal. ¡La boca llena! (...) No hay agua, ni vino, ni eternidad, ¡para calmar esta sed!” (Gambaro, 2003: 57).

La dolorosa travesía de Juan, su viaje de develamiento se inicia con una escena de corte realista para desplegar en la búsqueda rasgos de orden onírico, expresionistas, en los que lo siniestro genera una sensación constante de extrañamiento. De este trayecto regresa Juan con el reconocimiento de una verdad brutal. Vuelve al lugar de inicio, el cadáver de su mujer sigue allí, ahora vestido, investido de su nombre. Este regreso se configura a través de lo que pareciera, nuevamente, una escena realista.

Sin embargo, cuando Juan toma a Teresa entre sus brazos y la apoya contra su pecho, la escena cambia de registro. La voz del espectro de su mujer toma la palabra: “Eli, Eli, sin respuesta”, repite los versos del poema de *La noche dominical* de Elsa Morante que fuera el interludio 3. Pero esta vez su voz, a la que se unen otras voces, es escuchada. Juan, ahora, responde: “¡Eli, Eli, te oigo!” (Gambaro, 2003: 57).

El fantasma de Teresa ha logrado el objetivo buscado. En su descenso órfico, Juan le ha devuelto a su mujer la identidad y le ha puesto palabra a sus padecimientos. La historia de Juan y Teresa se ha constituido en una tragedia coral. La voz de Teresa, junto a otras voces, clama memoria.

De puestas

El teatro, sabemos, es acontecimiento. El acontecimiento teatral es mucho más que la puesta en pie de un texto teatral. El acontecimiento se pierde irremisiblemente al final de cada función. Admitiendo esta fatal imposibilidad de la reproducción de una experiencia pero con la ilusión de un eco siquiera, expongo aquí algunos rasgos de los montajes de *La casa sin sosiego* recogidos a través de un registro en video y de críticas periodísticas⁷.

Esta ópera de cámara fue estrenada el 27 de junio de 1992 en la sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín con dirección orquestal de Gerardo Gandini con la puesta en escena, coreografía y dirección de Laura Yusem. La directora ya había tenido a su cargo la puesta de la anterior pieza de Gambaro, *Antígona furiosa* (1986), que marca una línea de continuidad con *La Casa sin sosiego*, dado que aquí también la dramaturga recrea un mito clásico para interpelar a la sociedad sobre los hechos ocurridos durante el proceso militar. Y aquí también hay una muerta que habla, la propia Antígona dado que, en la reescritura que la dramaturga hace de la tragedia de Sófocles. Antígona está muerta⁸ desde el comienzo. Una muerta, entonces, que pide justicia para su hermano insepulto.

En *La casa sin sosiego*, Yusem expandió el espesor del libreto de Gambaro al triplicar la presencia de Teresa en escena hecha cuerpo en la soprano y dos bailarinas, al tiempo que desdobló la figura de Orfeo en Juan y el cantante Alberto Herrera. “Las imágenes multiplicadas de Orfeo/Juan y Teresa-relata el Dr Dubatti- se deslizaban como por un calvario destinado a almas sin memoria sobre los derruidos bloques de hormigón y hierros oxidados diseñados por la escenógrafa Graciela Galán” (Dubatti, 1992: 10). Un piso cubierto de piedritas blancas aludía a la arena de la playa y a la sal punzante que invade la boca de Juan.

Una nueva puesta tuvo lugar en octubre de 2012, esta vez, con dirección musical de Marcelo Delgado y régie de Pablo Maritano⁹.

Enfatizando la idea del no-lugar donde se mueven los personajes, el régisseur organiza la acción en una gigantesca sala de espera semejante a la de las reparticiones públicas. Un lugar de espera, donde el tiempo es ese tiempo sin tiempo de la espera.

⁷Dubatti, Jorge, 1992, *Orfeo contra el olvido*, revista Teatro TMGSM. Gianera, Pablo, 2012, *Con la magia de Gandini y Gambaro*, La Nación.

⁸*Antígona furiosa*, didascalias: “Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos con 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 mueve, canturreando”. (Gambaro, 1989: 197).

⁹ Este montaje encargado por la Secretaría de Cultura de la Nación para el Ciclo de Ópera Contemporánea tuvo lugar en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Fue transmitido en vivo en el marco del Plan Nacional de Igualdad Cultural.

El crítico Pablo Gianera pone el foco en la alternancia entre la palabra dicha y la cantada, señalando sus tensiones. “Los pasajes entre lo dicho y lo cantado -sostiene- se crispan en la primera aparición del personaje de Teresa, la Eurídice. Cuando ella dice por última vez ‘Quién me trajo a este lugar de tinieblas’, la palabra final no es realmente cantada, como si el canto se rompiera en habla” (Gianera, 2012, La Nación).

En consonancia con las palabras, el espacio también sufre cambios de cualidad. Opera una suerte de salto ontológico. Los personajes pasan episódicamente de la oficina pública a un lugar superior, suerte de espacio supraterráneo, señalado en la puesta con cambios de luces. Este espacio *otro* alude a la "casa de pena" que habita Teresa, ese “entre” que conecta presencia y ausencia. La memoria.

Otras cartografías

Pero la mirada del teatro de los muertos no es exclusiva del teatro argentino. También está presente en la creación del dramaturgo, actor y director mexicano Antonio Zúñiga¹⁰ (1965) quien, en la compañía Alborde Teatro primero, y después con Carretera 45¹¹, en Ciudad de México, ha generado un teatro que sensibiliza al público y es un espacio de reflexión sobre los crímenes perpetrados en su país.

Los desaparecidos de la dictadura argentina y las muertas de la frontera mexicana tienen en común más de lo que parece.

Hay un cuerpo biológico, un cuerpo de pulsiones, y un cuerpo simbólico, modelado por el ideal regulatorio, diría Foucault, que es el cuerpo del sometimiento. El punto máximo del sometimiento es el del sacrificio. El poder produce los cuerpos que controla –sostiene Butler- los diferencia, los clasifica, los demarca. En esa disposición política de los cuerpos hay cuerpos a los que se les quita su condición humana. Cuerpos propicios al sacrificio. Cuerpos descartables, desaparecidos o tirados en terrenos baldíos. En la matanza, diría Todorov, cuánto más lejanas y extrañas sean las víctimas, mejor será. Se las exterminará sin remordimientos. Lo que nos conduce a la cuestión de la alteridad. El otro no es reconocido en su otredad, se lo deshumaniza. La víctima deshumanizada es, pues, aniquilada sin culpa. Como en el terrorismo de

¹⁰ Antonio Zúñiga es miembro del Sistema Nacional de Creadores de México, autor de más de cuarenta obras: *Mara o de la noche sin sueño; Pancho Villa y los niños de la bola; Mamá, corazón de acero; Estrellas enterradas; Juárez Jerusalem; Memorias de dos hijos caracol*; entre otras. Premio Nacional de Dramaturgia 2003. Es también guionista, adaptador y actor de cine.

¹¹ Carretera 45 (la autopista que conecta a Ciudad Juárez con el centro del país) es un espacio teatral ubicado en Colonia Obrera, una creación colectiva dirigida por Zúñiga, con el fin de que: “sea un espacio para los niños y jóvenes de la comunidad, para los jóvenes creadores de la ciudad que estén moviéndose y moviendo las artes alternativas, experimentales, lúdicas, interdisciplinarias y modernas. Un perfil de teatro alternativo de calidad...”. Enrique Olmos de Ita, entrevista.

Estado en la dictadura argentina. Como ocurre con las jóvenes humildes, brutalmente asesinadas en la frontera mexicana, sin que haya una respuesta institucional. “Para que se dé el *femenicidio* concurren de manera criminal el silencio, la omisión, la negligencia y la colusión de autoridades encargadas de prevenir y erradicar estos crímenes [...] el *femenicidio* es un crimen de Estado” (Lagarde y De los Ríos, Marcela en Báez Ayala, Susana, 2006: 257).

Los detenidos de la dictadura, las trabajadoras de las maquilas, parecieran no alcanzar el estatuto de lo humano para sus victimarios y el poder.

Expongo aquí, brevemente, la trama de *Estrellas enterradas* para concluir en un cruce de recursos estructurales y metafóricos entre esta pieza y la de Gambaro, siendo que en ambas es protagonista lo fantasmal.

Estrellas enterradas (1994)

Zúñiga estructura su obra en un prólogo y cinco postes. Nos ubica en un espacio de dunas de arena blanca, un lugar desértico, inhóspito, detenido en el tiempo. Una suerte de no lugar casi beckettiano.

Allí, postes de electricidad con un travesaño superior en forma de cruz que proyectarán su sombra símbolo. Sombras de cruces sobre la arena. Cementerio intangible. Una radio de onda corta deja oír su señal de estática y trae un llamado, el nombre de una niña. El nombre de una ausencia.

En este universo de cables que se tensan, un hombre, Teófilo, y su sobrino Obed, maestro y aprendiz de electricidad, se enredarán en un proceso de develamiento de la verdad a través de un recorrido organizado por cinco postes/cruces que remiten a las emblemáticas cruces rosas que colocan los familiares en homenaje a las niñas desaparecidas. Cruces tristemente convertidas en símbolo de Ciudad Juárez. A la sombra en cruz de los postes se une el ulular del viento, una luna a plena luz del día y algunos zapatos regados. El clima entre los dos hombres es tan tenso como los cables que manipulan.

En una suerte de escena naturalista donde un hombre maduro y uno joven discuten en medio de su labor, se filtra algo de un orden *otro*. La radio de onda corta, su instrumento de trabajo, trae una voz *otra*. La voz de la muerte. (*¡Betiii!*, se alcanza a distinguir confusamente).

Las acciones dramáticas estarán articuladas/fragmentadas por la insistente interferencia de los *ruidos de radio* como una presencia perturbadora. Del mismo tenor es la sombra en cruz del poste eléctrico que aparece y desaparece intermitentemente. Estos efectos visuales y sonoros que atraviesan las escenas hablan

de un espacio otro, un espacio cargado simbólicamente con el horror de crímenes irresueltos.

Obed, el *pinche mudo* o *pinche loco*, como lo llama su tío por su ensimismamiento y su silencio, empieza a hablar. Acusa a Teo sin eufemismos: “Tú la violaste” (Zúñiga, 2003:311), refiriéndose a su hermana, al tiempo que vacía un costal de zapatos y organiza con ellos una figura humana en la arena mientras grita una canción que, no por acaso, cita: “A la una se la come la luna (...) A las cuatro les quitan el zapato” (Zúñiga, 2003: 313). Aparece una sombra de mujer en la cima del montículo de arena. Reconoce a Lula, la niña desaparecida. Obed dibuja la palabra *Lula* sobre la arena. Y en progresión dramática escribirá luego: *La Niña Está Triste*, para finalizar con *La Niña Está Muerta* (Zúñiga, 2003: 318).

En el tercer poste, la escena está organizada alrededor de la presencia espectral de Bety, una joven trabajadora de la maquila que calza sólo un zapato azul eléctrico. Bety vino a contar su verdad, fue violada y asesinada. En su relato ella reproduce la escena de violencia a través de su mirada. Lo último que ve antes de morir es al agresor amarrando su zapato azul en el espejo del carro. Bety ha venido a hacer visible su padecimiento e insta a Obed a indagar: “Si no empiezas a hablar, no vas a saber nada nunca (...) El que no busca no encuentra y el que no pregunta no llega” (Zúñiga, 2003: 324).

El espectro de Bety se retira y Obed cae de espaldas sobre la arena. La sombra en cruz del poste coincide con su cuerpo extendido. Sobre las huellas borradas de un cuerpo espectral yace el cuerpo agobiado de Obed. Sobre él, se posa la cruz del cuerpo del sacrificio. Cuerpo presente y cuerpo ausente se funden. Por un instante, efímero, son uno solo. Teo llega, trae consigo un zapato azul.

Obed, ahora se anima a nombrar la muerte. Hay más de cien niñas muertas, clama, y sospecha que una de ellas puede ser su hermana desaparecida. El joven y el fantasma de Bety, brincando en un pie, se aúnan demandando la verdad. Tienen sed de justicia. La luna está roja, como ensangrentada. “Cuando la luna está llena –reflexiona Obed– es cuando más viajan los muertos (...).Tengo sed”. (Zúñiga, 2003: 330).

En este punto de la trama se devela que Obed ha sido, también él, una víctima. El cuerpo presente, abusado de Obed, con sus quemaduras de cigarro y el cuerpo ausente de las niñas confluyen en el lugar de la víctima. En el último poste, la estación del develamiento final, la verdad de su crimen, imparable, le estalla a Teófilo en la cara. Obed acciona la palanca de control y provoca una descarga sobre el cuerpo de Teo que convulsiona y queda pendiendo del poste amarrado de los pies. Sobre la arena se proyecta la sombra de Cristo al revés. Estos postes/cruces, que señalaron el martirio de las víctimas durante toda la pieza, devienen el madero de la muerte para Teo. Teo cuelga con su cabeza encaminada hacia la tierra donde yacen enterradas las estrellas.

Obed baja a su tío que, en una suerte de resurrección reacciona. Reacciona para pedir perdón. Pero su sobrino no le otorga la palabra sanadora: “Te retiro la palabra para siempre” (Zúñiga, 2003: 334), enfatiza. La vida de Teo se agosta, como se agosta el sol en el horizonte llenando “el espacio de color rojo” (Zúñiga, 2003: 335).

Un costal de ausencias

Zapatos que son cuerpos. En el costal de zapatos¹² que arrastra Obed hay una operación simbólica. Los zapatos mudos, hablan. Silenciosos, testimonian la falta. La falta de los cuerpos de las niñas muertas. Zapatos, objetos vaciados, devienen los cuerpos mismos. Los cuerpos ultrajados.

El espectro de Bety deambula buscando su zapato. Ese que su asesino le quitó para amarrarlo al espejo del auto. Como trofeo, como fetiche: “Batalló para quitarme el zapato –cuenta Bety-, pero cuando al fin pudo se rió” (Zúñiga, 2003: 323).

La niña busca su zapato azul para poder descansar. Al principio intentó negar la falta: “fue un tormento, como que el zapato se hizo a la forma de los dos pies. Zurdo y derecho, derecho y zurdo” (Zúñiga, 2003: 318). Hay aquí un forzamiento, doloroso. Inútil. Pero es necesario restaurar el orden.

En ese orden que es la muerte, la muerte violenta deja abismos abiertos. Se obtura la posibilidad de cierre. No hay duelo posible. La joven asesinada quiere dejar de brincar en una sola pierna. Desea restituir la ausencia. Recuperar un cuerpo entero, sin profanar. Restaurar su identidad.

En *La persistencia* (2004), Griselda Gambaro apela a una estrategia simbólica que se emparenta con la utilizada por Zúñiga. El disparador de esta pieza teatral fue la masacre de niños que se produjo en un ataque perpetrado a una escuela rusa por un comando checheno. La trama gira alrededor de la muerte de un niño en la guerra un año atrás. Zaida, su madre, es presa de un dolor mudo.

Su marido intenta arrancarla de ese duelo silente. La impulsa a vengar la muerte de su hijo con la vida de otros niños. Planean el ataque a una escuela como venganza. Zaida mata con ferocidad. En el ataque a la aldea busca brazos de niños que sustituyan el brazo perdido de su hijo bajo los escombros. Quiere encontrar el brazo de otro niño que complete el cuerpo mutilado de su hijo.

Brazos o zapatos. Otra vez la muerte violenta. Y la búsqueda de los dramaturgos de restaurar la dignidad de los cuerpos a través de su universo poético.

¹² Los cuerpos de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez suelen aparecer con un solo zapato. El dramaturgo toma este dato de la realidad y lo trabaja poéticamente.

Dramateatro Revista Digital. ISSN: 2450-1743. Año 18. Nueva Etapa. Nº 1-2, JUNIO-DICIEMBRE. PRESENTACIÓN:
Dicen los muertos. Lo espectral en Griselda Gambaro y Antonio Zúñiga, Lydia Di Lello, pp. 95-111

De cuerpos y de sombras

Estas creaciones son obras de denuncia pero, sobre todo, son obras profundamente poéticas¹³. Bellas y terribles.

Cuerpos en pena, descenso a los infiernos, vía crucis, estos son algunos de los tópicos de estas piezas. Son dos obras singularísimas que dialogan en su diversidad. El eje principal, como ya explicitamos, pasa por la apelación a lo espectral. Teresa, en la pieza de Gambaro¹⁴, en su doble condición de cadáver irreconocible y presencia espectral, se enlaza con las dos víctimas de la pieza de Zúñiga, Lula, la niña desaparecida y el espectro de Bety. La voz fantasmal de Teresa y la de Bety hablan desde un no lugar. Como suspendidas en un mundo de tinieblas, vienen a exigir memoria y justicia.

Desde el punto de vista estructural, ambas piezas plantean una suerte de saga en la que se devela la verdad. Cinco interludios en un caso, cinco postes en el otro, articulan (a modo de hitos de pasaje) la travesía que los vivos, Juan y Obed, deben transitar para culminar en la anagnórisis. En la versión poetizante de los dramaturgos, sus cuerpos presenciales se vinculan con los cuerpos ausentes, sombras inmateriales de las víctimas en una suerte de zona gris, el borde entre lo real y lo onírico. Es en el intersticio, en el “entre”, donde los vivos completan el relato del horror a través del testimonio de los muertos.

El ritmo de la acción dramática en *Casa sin sosiego* está marcado por la letanía de Teresa en los interludios; en *Estrellas enterradas* son las interferencias de la radio, ruidos, voces confusas las que estructuran las disonancias en la relación entre Teo y Obed. Lo coral también está presente en las mujeres dolientes de *Casa sin sosiego* y en la canción de Bety a la que Obed se pliega para acorrallar a Teófilo.

Teresa ha sido torturada y asesinada, aparece como un cadáver NN. Es Juan con su voluntad quien le restituirá su nombre y su verdadero padecimiento. Bety ha sido violada y asesinada y Lula está desaparecida. Será Obed, cuando se anime a quebrar el silencio, quien confrontará a su agresor. Interroga a su tío: “¿Remember me?” (Zúñiga, 2003: 332), esta insinuación recuerda a idéntica expresión ya no como pregunta sino como mandato en la voz del espectro del padre de Hamlet: *¡Remember*

¹³Zúñiga explicita a propósito de *Estrellas enterradas*: “...Además de ser una obra que denunciaba una realidad, la intención del grupo era claramente artística. De hecho eso es y sigue siendo mi intención como dramaturgo, que además de tener una consideración documental o denunciadora, mi obra se sostenga por sí misma como texto. En sus líneas estéticas, en su estructura, en sus formatos y lenguaje.” Cuestionario realizado por la autora.

¹⁴ Un análisis de la figura fantasmal en tres piezas de Griselda Gambaro (*La señora Macbeth*, *La casa sin sosiego* y *Atando cabos*) en Di Lello, Lydia, *Fantasma y desaparecidos en el teatro de Griselda Gambaro* (en prensa).

me! Exigiendo que no se olvide su crimen violento. Las víctimas necesitan de la mirada y de la voz de los vivos para rescatarlas del olvido.

No por casualidad, en Gambaro es el personaje del *bobo* el único que sabe, el único entre los parroquianos que ha mirado. En *Estrellas* es Obed, el *pinche loco*, el que avanza sobre sus miedos para reconstruir los hechos. El tonto y el loco, los excéntricos, los diferentes son los que se animan a descorder el velo de las apariencias.

Los elementos naturales acompañan estas tragedias: el mar, el viento, la luna. Y el rojo, un rojo sangre tiñe la escena de ambos textos teatrales. El rojo de la sangre en la obra de Gambaro se emparenta con la luna “roja como ensangrentada”, como “la niña de cachetes rojos” de la pieza de Zúñiga. El cadáver de Teresa presenta marcas de cigarrillo como las piernas quemadas de Obed. Pero es *la sed* insaciable de Juan, de Obed y de Bety, el motor poderosísimo que precipita los desenlaces, el desocultamiento final. Es la sed de memoria, la sed de justicia la que mueve a estos personajes.

No existe teatro sin frontera y no hay frontera sin teatro, diría Zúñiga. El teatro es en sí mismo un horizonte fronterizo. Ambas obras juegan con la tensión de la frontera. Lo fronterizo entre la cordura y la locura, la memoria y el olvido, lo onírico y lo real, la vida y la muerte.

Coda

“Pensar con una mente abierta”, según Hannah Arendt, “significa entrenar a la imaginación para que salga de visita” (Arendt en Sarlo, 2012: 53). La imaginación “sale de visita” -sostiene Sarlo- cuando abandona su propio territorio y al hacerlo, explora posiciones desconocidas. Hacer un recorrido que la lleve fuera de sí misma es lo que la vuelve reflexiva. El Teatro de los muertos, poniendo en escena a las víctimas provoca un efecto similar al de esta imaginación que, al externalizarse, permite la reflexión. Las voces de los muertos nos interpelan desde la escena.

Lo perdido, perdido está. Juan no recuperará a su Teresa, Zaida jamás encontrará el brazo reparador para su hijo y no habrá zapato azul que complete a Bety. No hay duelo posible que restituya las pérdidas, afirma el psicoanalista Jean Allouch. Lo que se pierde no es un objeto que pueda ser sustituido. Al perder a alguien se está perdiendo “un trozo de sí” (Allouch, 2011: 401). Pero el duelo debiera servir para cambiar la relación con lo perdido. Para instalar pensamiento.

La tesis sobre la que asiento este trabajo considera al teatro como modalidad de acción política nodal para visibilizar la ausencia. Un teatro que trae memoria. Que resiste al olvido. Deleuze dice del dispositivo foucaultiano que son máquinas “para

hacer ver y para hacer hablar" (Deleuze, 1990). Este teatro funciona como un dispositivo testimonial. Funda una temporalidad otra que en cada función vuelve a actualizar la pérdida. Se refunda la palabra para despertar la memoria colectiva. El fantasma viene a impulsar el camino de develamiento.

Como Gambaro le hace decir a su Juan: "Sólo quien comió con los muertos/ puede dar cuenta. Sólo con el doble reino/las voces se volverán /dulces y eternas". (Gambaro, 2003: 55).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 2000, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y El testigo*, Valencia, Homo Sacer III.
- Allouch, Jean, 2011, *Erótica del Duelo en Tiempos de la Muerte Seca*, Buenos Aires, Ediciones Literales.
- Belting, Hans, 2007, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz.
- Butler, Judith, 2008, *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith, 2006, *Vida precaria, El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith, 2003, *Violencia, Luto y Política*, en Iconos. Revista de Ciencias Sociales, septiembre 2003, Nº 017. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Académica de Ecuador, Quito, Ecuador.
- Carlson, Marvin, 2000, *El teatro como máquina de la memoria, Los fantasmas de la escena*, Buenos Aires, ediciones Artes del Sur.
- Deleuze, Gilles, 1990, en *Michel Foucault filósofo*, Barcelona, Gedisa.
- Diéguez Caballero, Ileana, 2013, *Cuerpos sin duelo*, Córdoba, Documenta /Escénica.
- Dubatti, Jorge, 2014, *Filosofía del Teatro III El teatro de los Muertos*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge, 1992, *Orfeo contra el olvido*, revista Teatro 2 del TMGSM., p 10-12, año 2 Nº3, Buenos Aires.
- Gambaro, Griselda, 1989, *Teatro 3: Antígona furiosa y otros*, Buenos Aires, ediciones de la Flor.
- Gambaro, Griselda, 2003, *Teatro 6: Atando cabos, La casa sin sosiego y Es necesario entender un poco*, Buenos Aires, ediciones de la Flor.

- Gianera, Pablo, 2012, *Con la magia de Gandini y Gambaro*, La Nación, 23/10/2012 disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1519692-con-la-magia-de-gandini-y-gambaro>
- Lagarde y De los Ríos, Marcela, en Ayala, Susana, 2006, en *Los colores del amanecer: La dramaturgia social en Ciudad Juárez*” p 257, disponible en:
[http://books.google.com.ar/books?id=FpwprdsrpA0C&pg=PA263&lpg=PA263&dq=Chihuahua+2006++"estrellas+Enterradas"+Zúñiga&source=bl&ots](http://books.google.com.ar/books?id=FpwprdsrpA0C&pg=PA263&lpg=PA263&dq=Chihuahua+2006++)
- Lawrence, Araceli, 2008, *La casa sin sosiego de Griselda Gambaro: Una resemantización del mito de Orfeo*, ponencia presentada en la Jornada de Investigación Teatral *Griselda Gambaro. Cada obra un lector: de “Madrigal en ciudad” a “La persistencia”*, CIHTT, coordinadas por el doctor Jorge Dubatti; Buenos Aires, 12 de julio de 2008, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Mazziotti, Nora (compiladora), 1989, *Poder, deseo y marginación, Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Puntosur editores.
- Narcia, Elba, corresponsal BBC en México, 2002, “*Estrellas enterradas*” no quieren silencio, 11/11/2002, disponible en:
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_2439000/2439593.stm
- Norandi, Mariana, 2002, *Estrellas enterradas muestra el drama de ciudad Juárez*, en La Jornada, México DF 9/11/ 2002 disponible en:
<http://www.jornada.unam.mx/2002/11/09/23an1esp.php?printver=0>
- Olmos de Ita, Enrique, entrevista a Antonio Zúñiga disponible en:
<http://revistareplicante.com/carretera-45-teatro/>
- Quijano, Julio Alejandro, *Por miedo y para sanar se hace teatro sobre violencia*, en El Universal, disponible en:
<http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/97311.html>
- Roffé Reina, *Libertad condicionada*, entrevista a Griselda Gambaro disponible en: http://anterior.rimaweb.com.ar/artes/roffe_gambaro.html
- Sarlo, Beatriz, 2012, *Tiempo pasado cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Todorov, Tzvetan, 2003, *La conquista de América, El problema del otro*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Tovar, Viridiana; Entrevista a Antonio Zúñiga disponible en:
<http://www.monoilustrado.com/mono/2013/06/entrevista-a-antonio-zuniga-director-de-carretera-45-teatro-a-c/>

Trastoy, Beatriz, 2000, *Madres, marginados y otras víctimas: el teatro de GG en el ocaso del siglo* en Pelletieri, Osvaldo (comp.) *Teatro Argentino del 2000*, Cuadernos del Grupo de Estudios de Teatro Argentino y latinoamericano, Buenos Aires, Galerna.

Zúñiga, Antonio, 2003, *Estrellas enterradas*, Teatro de la Gruta, col. Tierra Adentro, México, Conaculta.