



TEATRO
e
INTERTEXTUALIDAD.
Griselda Gambaro



ALICIA N. LORENZO Editora

TEATRO E INTERTEXTUALIDAD.
GRISELDA GAMBARO

Alicia N. Lorenzo (editora)

TEATRO E INTERTEXTUALIDAD. GRISELDA GAMBARO

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras

2018

Lorenzo, Alicia Noemí

Teatro e intertextualidad : Griselda Gambaro / Alicia Noemí Lorenzo ; Adriana Quiñones ; Victoria Vivanco ; coordinación general de Alicia Noemí Lorenzo. - 1a edición para el profesor - Mendoza : Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2018.

250 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-950-774-324-5

1. Teatro Argentino. I. Quiñones, Adriana II. Vivanco, Victoria III. Lorenzo, Alicia Noemí, coord. IV. Título.

CDD 792.07

Diseño gráfico: Clara Luz Muñiz

ISBN 978-950-774-324-5

Impreso en Argentina - Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

© 2018 EDIFYL

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario, Ciudad de Mendoza (5500)

Tel: (261) 4135000

Interno Editorial: 2240

editorial@ffyl.uncu.edu.ar

edifyl.uncuyo@gmail.com

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor

ALICIA N. LORENZO

EDITORA

TEATRO E INTERTEXTUALIDAD.
GRISELDA GAMBARO

Alicia N. Lorenzo

Adriana Quiñones

Victoria Vivanco



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



El teatro dentro del teatro	125
Griselda Gambaro y la parodia posmoderna. <i>Tío Vania</i> de Anton Chejov y <i>Penas sin importancia</i>	127
entre el autor y el personaje. <i>Querido Ibsen, soy Nora</i>	135
Otros intertextos	145
Conclusiones	151
Bibliografía.....	159
Apéndice	167

“ENTRETEXTOS DE OTROS TEXTOS”

*

Como objeto social, todo texto es también un mosaico de otros textos, un *continuum* del propio sistema cultural de pertenencia a partir del cual es posible analizar por contraste diversas dimensiones históricas e ideológicas de lo real. De esta manera, los diálogos intertextuales que convergen en la dramaturgia de Griselda Gambaro requieren de una interpretación rigurosa en relación al contexto de creación y también de recepción advirtiendo sus vinculaciones con otras instancias del discurso social. Considerando dos variables opuestas pero complementarias en interacción permanente, el análisis de la obra y de lo social, adquiere un valor paradigmático. En este sentido, el origen, la permeabilidad y la simultánea apertura de las piezas que nos ocupan hacia otras formas discursivas es constitutiva de la poética teatral gambariana puesto que el dialogismo y la polifonía emergente en el drama determinan lo estético poético como unidad esencial. En palabras de Todorov, podemos considerar que es necesario “captar el lenguaje no solamente en sus formas producidas sino también en sus fuerzas productoras”¹. Es preciso considerar entonces el aspecto monológico y el dialógico como dos polos de lo literario. A propósito del fenómeno de la intertextualidad, Angenot interpreta “la circulación y transformación de

¹ T. Todorov T., Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, coll “Poetique”, 1981. p, 163.

ideologemas” junto a “la interacción e influencia de las axiomáticas de los discursos”² que pueden ser tanto explícitas como implícitas. Precisamente, la idea de interlegibilidad como una superposición novedosa de textos que puede percibirse dentro de una misma materia original es clave para comprender el funcionamiento risomático de diferentes discursos que modelan y determinan la dramaturgia gambariana. Podemos considerar también que esta convergencia particular hace referencia a estructuras mentales que se corresponden a una determinada época y, por lo tanto, a un determinado pensamiento ontológico y mítico³.

Desde un verosímil de lo intransigente, el teatro de Gambaro desestabiliza presupuestos aparentemente irreductibles de lo social junto a una gnoseología de los discursos que es desacreditada desde sus reglas fundamentales. Así, cada puesta se torna en un paradigma que trastoca el juego de las temáticas dominantes del poder (*topoi*) y, también, de un enunciador que se erige como legítimo (discurso oficial) devolviendo en imágenes recortadas el reflejo “del espejo donde se mira”. Entre argucias y procedimientos, una dramaturgia poética y mitológica convierte al teatro en una zona de impugnación permanente en la que la realidad se asume vulnerable. En palabras de la autora

“cada obra impugna ese *statu quo* (...) para proponer otra realidad, la que imaginamos, seguro, como primer paso hacia lo posible. Roba “la realidad” o sus fragmentos, la empuja a otro coto donde se reinventa y se cuestiona a sí misma, se embellece o se desgarrar. (...) porque nada sirve – ni intenciones ni obras

² M. Angenot, *Un état du discours social*. Longueuil, Québec, Le Préambule, 1989, pp. 370-371.

³ Al referirse a los lazos entre el mito y la historia Vitiello, ofrece una lectura interesante de Giambattista Vico en relación a la tesis del *pensamiento fantástico* y la necesaria inversión de la razón a través de una poética mitológica. Según el análisis, la “redención- comunión” entre naturaleza y cultura (entre lo dado y le heredado) es posible en una *metafísica poética*, como un conjunto de metáforas puras que se revelan al conocimiento humano –en refracción, imperfectas- y no a la inversa-. En esta línea, Vico problematiza el devenir histórico y sus posibilidades. El autor considera que éste debe ser entendido no como una filosofía de lo desarrollado –lógico, cerrado- sino como una filosofía del desarrollarse-histórico-, integrando lo posible, lo no dado. Así los orígenes de la historia estarían envueltos en el misterio, en un lenguaje poético inasequible que sólo es posible interpretar-defectivamente- a través de la *mitología*. Vitiello indica que para Giambattista Vico el conocer no se remite exactamente a las cosas sin más bien al *orden de las cosas*, esto es lo que debe ser cuestionado. Es decir, los hechos históricos, dispuestos como fragmentos truncados y dislocados “sólo pueden ser comprendidos en sus complejas combinaciones a través del *mythos*”. Vitiello V., *Genealogía de la modernidad*, Bs. As. Losada, 1998., p. 292.

estéticamente conseguidas- sino encaramos con esa obra lo que está mal, torcido, lo que es éticamente detestable”⁴.

Si el acontecimiento teatral como representación iconográfica en movimiento es una expresión sincrética compleja debemos considerar que esta condición del fenómeno artístico se vincula, no solo con las características formales y estructurales del género, sino también con un referente extra-textual, siempre latente, y con los “planos de realidad” que se desplazan en la urdimbre del documental. En este caso, como síntesis temporal de un contrapunto de tensiones estéticas e historiográficas, el hecho teatral, por inversión, puede analizarse en relación a determinados sucesos de la memoria política y geocultural de una sociedad. Así, en una cantidad importante de las obras se manifiesta una estética de la crueldad que visibiliza los signos ambivalentes del tiempo histórico: la construcción simultánea de espacios de retorno y de exilio, la nominación conjunta de lo moral y lo corrupto, de la verdad y de la mentira. Esta poética particular que, en escena, asume distintas metáforas del síntoma de lo patológico, no sólo es válida en su inmanencia, sino que, además, se constituye en vehículo de una memoria cultural de la diferencia. Así, de la experiencia de lo trágico como acontecimiento emerge una secuencia semiológica que emplaza un escenario teatral de lo inefable: centros de detención, secuestros parapoliciales, delaciones, incineración de cadáveres, desaparecidos, la guerra de Malvinas, imágenes de un pasado latente signado por el disciplinamiento político-social de Latinoamérica y la emancipación del imperialismo capitalista. De esta manera, se instaura una historiografía del sufrimiento que desencaja e inscribe la realidad, considerando lo proscrito, lo fragmentado, lo oculto, sin sustraerse de la estructura geocultural que alegoriza. Las obras de la autora remiten a un contexto que exige la actualidad de sus lectores y espectadores o un marco situado preciso. Sucesos análogos, asimilados artísticamente, exponen las ambigüedades y equívocos de la sociedad argentina a lo largo de cuatro décadas: la complicidad de grupos de poder con la política de estado, la inestabilidad jurídica institucional y el uso arbitrario de la ley como parte de un discurso maniqueo que construye sobre la negación y el olvido. Como epítome de lo representable, el desalojo y la oclusión de los cuerpos en los espacios privados refractan las inconsistencias y aporías intersubjetivas hacia el plano de lo público.

Tal como lo hemos enunciado, entendemos que el estudio de esta compleja red dramaturgica implica considerar la variedad de elementos mítico-simbólicos y referenciales que, de manera particular, convergen en la trama de las piezas que la componen. Más allá de las corrientes o improntas estéticas a las que, por diversas características reconocibles, adscribe el teatro de Griselda Gambaro- realismo crítico reflexivo, grotesco, absurdismo- es, precisamente, el patrón constructivo de la intertextualidad el que determina la esencia de una poética del inconformismo. Sila literatura es “el discurso teórico de los procesos

⁴ G. Gambaro, *El teatro vulnerable*, Bs. As., Alfaguara, 2014, pp. 182-183.

históricos”, las referencias dispuestas en una cantidad importante de las fábulas que conforman la producción teatral gambariana son, también, una ficción poética y mitológica que vuelve pensable el acontecimiento historiográfico.

Como parte de un modelo de cultura y como objeto y producto social, las huellas de una enunciación mimética en escena revelan distintas facetas de la realidad en una suerte de contemplación simultánea y necesaria entre poética e historicidad; en este sentido, la dialéctica entre la inmanencia del teatro gambariano y sus vinculaciones con un plano discursivo extratextual y heterogéneo es insoslayable.

La referencialidad sociohistórica de la dramaturgia es, en este caso, la que disloca la realidad y también roba sus pedazos para generar novedosos entrecruzamientos en algunas zonas posibles. En efecto, consideramos que las referencias implícitas y explícitas a otros discursos y contextos y a otras poéticas literarias que Griselda Gambaro evoca, reescribe y subvierte en su teatro permiten transponer un referente ausente para volverlo presente, convocante y, por lo tanto, también fáctico. De este modo, la intertextualidad entendida desde una mirada socio- crítica y comparatista es un procedimiento estilístico de representación y mimesis clave en la producción gambariana que, además de poner en diálogo distintos planos de discursividad, genera al menos, dos efectos simultáneos, uno de copresencia y otro de imbricación y creación: a la vez que las piezas de la autora se insertan dentro de la historia del sistema literario y de una poética particular, también surgen reescrituras de diversos asuntos de manera original. Tanto desde una mirada diacrónica (inmanente) como desde un abordaje sincrónico (extratextual), las distintas resignificaciones de la dramaturgia reclaman un gesto político para sus lectores y espectadores. Así, la trascendencia textual y estética de los textos y sus representaciones imponen lo posible y cuestionan lo fáctico historiográfico. Desde este enfoque contrastivo, se puede apreciar un trazo original en el que sin duda se cifra una percepción del pasado y del presente. Siguiendo a Michel de Certeau “cada pieza o historia es la transformación progresiva de un orden espacial en una serie temporal. El aparato y el desarrollo psíquico están contruidos sobre el modelo literario del teatro. Si el modelo es trágico su funcionamiento es histórico”⁵.

Son precisamente estas huellas las que nos obligan a detenernos y observar; también, a callar y a oír lo que la palabra hecha cuerpo reinventa en los silencios de los personajes en escena, en la musicalidad de diálogos absurdos, disonantes pero también lógicos y esencialmente poéticos. Ese silencio que acompaña hace posibles otros sentidos y revela lo inefable, lo que le permitirá al lector o espectador “caminar dentro del texto y del escenario como el peregrino de una fe perdida” que habrá de establecer un vínculo con una esperanza siempre latente.

⁵ M. De Certeau M., Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción, México, FCE, 1992, p. 45.

EL TEATRO DE GRISELDA GAMBARO

**

Cristina Banegas, la actriz que ha protagonizado e inspirado varias de las piezas teatrales de Griselda Gambaro, la describe de esta manera: “Ella es una salvaje que aprendió a escribir, a anticipar, a ver más allá. Una reina del desastre, una que se ríe de lo peor, como si en su mundo sin justicia y sin sosiego, fuera posible amar”⁶.

Griselda Gambaro, novelista y dramaturga con una vasta obra que incluye también literatura infantil y juvenil, nace en Barracas (Buenos Aires) en 1928. Comienza a publicar y a estrenar en los años 60 con escritores y dramaturgos que desarrollan experiencias teatrales europeas contemporáneas, pero con un lenguaje latinoamericano propio, influido por las nuevas vanguardias artísticas. En una entrevista, afirma:

“Ni siquiera había visto mucho teatro. Pero siempre leí mucho y con una mirada observadora de los mecanismos. Es cuestión de leer, no sólo la historia, por ejemplo de *Casa de muñecas* o de las obras de Pirandello, sino la estructura que hay allí. Así, uno aprende”⁷.

⁶ C. Banegas, *Prólogo*, en Gambaro, Teatro IV, Ediciones de la Flor, Bs. As., 2011.p.11.

⁷ *Revista Ñ*, Griselda Gambaro: “El teatro no se degenera”, 22/11/2013.

En 1976, los militares toman el poder, en el llamado Proceso de Reorganización Nacional y la represión política, por medio de la violencia, muestra su cara más amarga. Dentro de este clima, surge Teatro Abierto que se constituye como un movimiento contestatario del cual la autora forma parte⁸.

La autoimposición de una temática social y política no estará sólo presente en su dramaturgia, sino que se proyectará, también, en su narrativa, hecho que provocó su inclusión en las listas negras de la dictadura. El 27 de abril de 1977, la autora se entera de que un decreto prohibía su novela *Ganarse la muerte*. Dos meses más tarde, decide abandonar el país: tres años de exilio, en Roma y Barcelona, durante los que no escribe ninguna obra teatral, pues el hecho de sentirse lejos de su público y de su referente cultural le anula el proceso de creación.

Su prolífica producción dramática se inicia con *Las paredes* (1963), luego vendrán: *El desatino*, *Viaje de invierno*, *Los siameses* (1965), *El campo* (1977), *Nada que ver*, *Nosferatu*, *Cuatro ejercicios para actrices* (1970), *Acuerdo para cambiar de casa*, *Sólo un aspecto*, *La gracia* (1971), *El miedo* (1972), *Dar la vuelta* (1972/1973), *Información para extranjeros* (1973), *Puesta en claro*, *El nombre*, *El viaje a Bahía Blanca*, *El despojamiento*, *Decir sí* (1974), *Sucede lo que pasa* (1975), *Real envido* (1980), *La malasangre* (1981).

En 1983, comienza la transición democrática: las obras publicadas por la autora se centrarán en el tema de la dictadura, destacándose, sobre todo, *Antígona furiosa* (1986), *La casa sin sosiego* (1991) y *Atando cabos* (1991).

⁸ Al respecto, dice Roberto Cossa: “ ... Todos éramos víctimas. También es cierto que uno se cargaba de culpas. Ahí estaban esas valientes mujeres girando alrededor del monumento en Plaza de Mayo. Ganas de gritar, de salir de esa asfixia que nos tenía inmóviles. Hasta que apareció **Teatro Abierto**. Los autores prohibidos en los espacios oficiales decidimos salir de los sótanos donde nos encerrábamos con la consigna no escrita: “hay autores, aquí estamos”. Convocamos a los actores y a los directores y pusimos en escena 20 obras breves con gran éxito de público. Algunas de esas obras claramente dirigidas al momento que vivíamos. A la semana, un atentado destruyó parte de la sala. Si bien la etapa de terror había quedado atrás, el atentado demostraba que la dictadura no estaba dispuesta a permitir rebeldías. Entendieron que Teatro Abierto más que un hecho artístico, era un acto de resistencia política. Entendieron bien y golpearon. Teatro Abierto se trasladó al teatro Tabarís y potenció la concurrencia de público. La solidaridad del mundo cultural fue enorme. Más de cien pintores nos donaron cuadros con los que pudiéramos reparar las pérdidas, veinte salas se ofrecieron para albergar el ciclo. Surgió “Danza Abierta”, “Poesía Abierta”. Por primera vez sentimos que en medio del infierno estábamos vivos”. (Roberto “Tito” Cossa, “Vivir en dictadura”, en *Página 12, suplemento Memorias del fuego*, 20/03/16).

Francia es, quizás, uno de los países a los que más le debe la propia Griselda, pues a raíz de la lectura que las feministas francesas hicieron de su novela, se dio cuenta de un aspecto en el que no había reparado: en el hecho de que su mirada de mujer impregnaba cada momento de su obra. A partir de ahí, tomará conciencia de su condición de mujer escritora y de la manera en que este factor impregna su escritura.

Publica las novelas: *Una felicidad con menos pena* (1967), *Nada que ver con otra historia* (1972), *Ganarse la muerte* (1976), *Dios no nos quiere contentos* (1979), *Lo impenetrable* (1984), *Después del día de fiesta* (1994), *El mar que nos trajo* (2002), *Promesas y desvaríos* (2004) y dos volúmenes de cuentos: *Lo mejor que se tiene* (1997) y *Los animales salvajes* (2006). Su novela *Después del día de fiesta* (uno de cuyos protagonistas es Giacomo Leopardi) fue distinguida por la cátedra homónima de la Universidad de Buenos Aires; *Lo mejor que se tiene* obtuvo el premio de la Academia Argentina de Letras; *El mar que nos trajo*, el de la Fundación El Libro. Recibió por su trayectoria el Premio de la Fundación Di Tella y el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes, entre otros. Su novela *Ganarse la muerte* figura en la colección de los tesoros de la Biblioteca Nacional. Es Doctora Honoris Causa del Instituto Universitario Nacional de Arte.

Sus piezas teatrales han sido representadas tanto en América como en Europa y galardonadas con numerosos premios, entre ellos el Premio UNESCO del Instituto Internacional de Teatro, el Premio Nacional de Teatro y en varias ocasiones el Premio María Guerrero, Argentores, Revista Ñ, etc.

Griselda Gambaro pertenece a la denominada Generación del 60, conformada por los dramaturgos que comienzan su actividad teatral en esta década, influenciados por el absurdo de Samuel Becket y Eugene Ionesco y la novedad del realismo cinematográfico en Italia y Estados Unidos. Es la primera mujer que ingresa en la historia de la dramaturgia argentina y, además, la trasciende con estrenos exitosos desde hace más de cuarenta años. Los críticos sostienen que su producción dramática marca el límite hegemónico del teatro costumbrista y naturalista en Argentina.

Pareciera que la noción de “absurdo gambariano” y la de “realismo crítico” con las que se caracteriza a su teatro no son suficientes para definirlo. Silvio Lang opina al respecto que Gambaro no es absurda, sólo dice de otra manera⁹.

Su mirada femenina ilumina aquello que no existe, visibiliza lo invisible, para ello recupera los fragmentos, lo débil, lo inútil, lo despreciado. No sólo pone en tela de juicio las tradicionales estructuras sociales y teatrales, sino que dispone un escenario donde acontece

⁹ S. Lang, *Introducción al Teatro de Griselda Gambaro*, en Gambaro, Teatro I, Ediciones de la Flor, Bs. As., 2011.p. 11.

lo impensable. Considera que la repetición de un saber o un orden establecidos, es decir, lo que se impone como realidad, puede ser alterado por la imaginación, que “es liberación cuando se codea con la realidad y crea premisas y espacio para al menos pensarla de otra manera. El error comienza cuando la sensibilidad, imaginación o temperamento tropiezan con lo que creemos deber ser así por motivos ideológicos y sacrificamos algunas de las partes”¹⁰.

La habilidad lingüística de sus personajes, la participación activa del espectador a partir de ciertos juegos escénicos, el ordenamiento particular de hechos imprevistos y el humor como recurso son algunas de las características de su dramaturgia.

En escena, resuena con fuerza el lenguaje socialmente codificado de los personajes con discurso propio. Lo acompaña el de la autora, tan convencional como sarcástico en los fragmentos narrativos y, entre ambos discursos, surgen aquellas palabras, en términos de Nelly Schnaith “abortadas por una afasia inmemorial de los marginados del habla”¹¹. Es así como en los límites del lenguaje se dice lo indecible de la violencia y la crueldad de nuestra realidad. El espacio escénico marca el deterioro de sus personajes y es ámbito de mutaciones. Roland Barthes decía de Bertold Brecht que su teatro “pone a la vista una ceguera”¹²; Lang sostiene que “probablemente éste es el trabajo que Gambaro hace con su escritura; una puesta en claro de los desatinos de su tiempo pero también de sus posibilidades de cambio”¹³. Es así como encontramos recreados en la escena los diferentes ámbitos de la opresión y sus actores: lugares donde se potencian las figuras de víctimas y victimarios.

La expropiación de la intimidad es el tema central en el primer momento de la dramaturgia de Gambaro: expropiación de cuerpos en una cadena de mandos que parece no tener fin, mortificación refinada y sanguinaria y usurpación de los objetos de deseo de esos cuerpos¹⁴,

¹⁰ G. Gambaro, op. cit., p. 140.

¹¹ N. Schnaith, *La astucia del lenguaje*, en Gambaro, Teatro II, Ediciones de la Flor, Bs. As., 2011, p. 19.

¹² Op. cit., p. 15.

¹³ *Ibídem*.

¹⁴ En relación con el teatro de Gambaro, M. Contreras afirma: “La cuestión del poder se actualiza en relación con la circulación, desplazamiento, interacción e intercambios de los cuerpos en la escena teatral. Por lo tanto, los cuerpos son los materiales escénicos visuales y auditivos básicos. Los cuerpos en tanto que canales de las voces –dialeto, disfraz, maquillaje, heridas, gestos, movimientos, manipulaciones diversas- comunican por medio de su exposición pasando a ser en sí mismo signos visibles movidos por fuerzas que vienen del mismo cuerpo como miedo, deseo, envidia, hambre, dolor, avaricia, crueldad. El cuerpo,

arbitrariedad de unos personajes sobre otros son el esbozo de una dramaturgia que ficcionaliza el desalojo en la sociedad argentina. Lang observa que “en las obras de las décadas de 1960 y 1970 los verdugos se comían la escena y en las obras de la década de 1980 la lucidez los disecaba, en las obras de 1990 los caídos del desastre neoliberal ocupan el primer plano de la escena”¹⁵.

Los aspectos del contexto socio-cultural e histórico-político incorporados al texto por medio de diferentes procedimientos y técnicas dramáticas responden a su particular cosmovisión. “Todo texto teatral está recorrido por un pensamiento que expresa una reflexión sobre el mundo”, como afirma la autora. Si bien la cuestión del poder es la isotopía predominante, tal como lo señala Susana Tarantuviez, existen otros núcleos semánticos: la representación de lo femenino, la construcción de la memoria, la cuestión del otro, la realidad del deseo, la incomunicación. Prioriza, dentro del ámbito histórico-político, la represión institucional y la cuestión de los desaparecidos, y, en el plano socio-económico, la situación de la mujer en la sociedad y el cuestionamiento a las clases medias y burguesas. Para Taylor, la función del teatro gambariano es

Revelar el sexismo, el elitismo social y el conservadurismo político... comienza con la experiencia inicial de ruina social hasta llegar al entendimiento crítico de cómo y por qué la crisis no amenaza (como aparenta) sino que al contrario fortalece una estructura social en estado de desintegración. La crisis justifica la existencia de un estado militar, y hace necesarios actos intensificantes de control social”¹⁶.

Para ella, “El teatro es un producto de fuerte e imprescindible conexión social, una propuesta donde la imaginación, el artificio y el pensamiento arman un espacio inédito que pueda tener al menos una mínima presencia en la sociedad por la exploración de cualquiera de sus contenidos sociales, políticos, filosóficos, mágicos, religiosos”¹⁷.

este cuerpo complejo, multifacético, contradictorio y parlante ocupa en la escena contemporánea un lugar preferente.” (M: Contreras, *Griselda Gambaro: el teatro de la descomposición*, Concepción, Chile, Ediciones Universidad de Concepción, 1994, p. 2)

¹⁵ Op. cit., p.30.

¹⁶ D. Taylor, “Paradigma de crisis: la obra dramática de Griselda Gambaro” en D. Taylor (editora) *En busca de una imagen (Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana)* Canadá, Girol Books, 1989, p. 19.

¹⁷ G. Gambaro, op. cit., ,p. 165.

EL MITO COMO INTERTEXTO

¿Cuál es la razón por la cual los artistas retornan al mito? ¿Qué esconden en sus entrañas para que siempre exista un motivo de búsqueda, de exploración? Acaso, encierran, dentro de sí, las verdades más profundas de la existencia humana y, como dice Campbell sean, efectivamente, “una máscara de Dios, una metáfora de lo que yace debajo del mundo visible”.

Nos enfrentamos a un término polisémico que ha transitado por variadas conceptualizaciones; precisamente, esa ambigüedad y esa polisemia determinan una variada cantidad de clasificaciones, tipologías y funciones. Es necesario decir que, a partir de 1961, con la mitocrítica y el mitoanálisis han aflorado estudios sobre el sustrato mítico de los textos literarios (Pierre Brunel, Frederie Monneyron, André Siganos) que ponen de relieve su significación y remiten a lo eterno humano y a su ubicación más allá del tiempo histórico.

De esta manera, podemos decir que el mito es la primera expresión artística que el hombre reproduce en la palabra y, por supuesto, más tarde en la escritura. Los mitos antiguos, que se transmiten a través de la tradición oral intentan dar respuestas, por medio de relatos imaginarios, a las preguntas que se hace el hombre sobre su propio origen y el del mundo, sobre los misterios de la vida y de la muerte, en fin, sobre todo aquello para lo cual la razón no puede ofrecer una explicación lógica. Los personajes de los relatos míticos representan esquemas y arquetipos del “inconsciente colectivo de la humanidad” y los mitos, en sí, asumen un simbolismo revelador que los convierte en discursos modélicos del imaginario colectivo. Así, podremos entender la poderosa influencia que ejercen y su permanente

revisitación dentro de la literatura o de cualquier otra disciplina artística. Gilbert Durand rescata al mito como “relato fundador”, como “sistema de integración de los antagonismos”; asimismo, insiste en que éste “va por delante de la historia y no a la inversa... da fe de ella y la legitima... aparece como postrer discurso....en el que se constituye la tensión antagonista fundamental para cualquier desarrollo de sentido”¹⁸. Esta concepción de fuerzas antagónicas en tensión es fundamental para comprender el poder estructurador del mito en cuanto a su vocación de integrar y conciliar los opuestos; el objetivo de la “mitocrítica” es destacar los “mitemas”¹⁹ que operan en los textos literarios, tanto en el proceder de los personajes, como en el escenario donde se desarrolla la acción. Para Jauss²⁰, la historia literaria de un mito es una actividad de diálogo entre las diversas actualizaciones que van dando respuestas a grandes preguntas que competen al hombre y al universo y que, con cada reformulación, pueden incorporar nuevos sentidos permanentemente reconstruidos.

La esencia creadora y proteica del *mythos*²¹, fuente metafórica primordial, se proyecta en la historia a través de entidades patrimoniales perdurables que, por refracción, dan cuenta de problemáticas *éternelles* entre lo universal y lo particular. Cuando el balance de componentes en la estructura social se quiebra, aproximaciones al hecho literario habilitan lecturas de la realidad respecto de nociones anquilosadas sistémicamente. En este sentido, la resemantización entre una obra y el contexto geocultural es doble e inagotable: constituyentes semióticos de la realidad pueden ser desestabilizados y, además, reacomodados desde el plano narratológico *poiético* y viceversa. Sucesos análogos, asimilados artísticamente, se manifiestan de manera oblicua al discurso lógico racional y ponen en evidencia aporías latentes en el lenguaje y en las categorías consistentes de la modernidad occidental²².

¹⁸ G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 32-33.

¹⁹ Nos interesa el concepto que desarrolla Lévi-Strauss al respecto, pues los mitemas como porciones mínimas, constantes, pueden aparecer intercambiados, reensamblados, atados con otros, relacionados de diversas formas y en relaciones más complicadas.

²⁰ H.R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 219.

²¹ Sobre un análisis en la línea de la mitocrítica, Durand sostiene que es el mito “... el que distribuye los papeles de la historia y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época de vida. El mito es el módulo de la historia y no a la inversa (...) el mito va por delante de la historia, da fe de ella, la legitima. (...) El mito aparece como un postrer discurso- primero o último sin distinción- en el que se constituye la tensión fundamental para cualquier desarrollo del sentido...” G. Durand, op. cit.: 32-36.

²² Gianni Vattimo, influido por las ideas de Martin Heidegger y Jaques Derrida, propone la “destrucción de la metafísica trascendental” y despliega los fundamentos de *El pensamiento débil* (1983) o *nihilismo débil* como una respuesta alternativa hacia los significados

¿Qué ocurre cuando un mito se reescribe? Normalmente, se conservan sus elementos básicos, pero el autor imprime el sello de su época, busca otros canales de comunicación, pues reescribir es “volver, es visitar, releer, dialogar, discutir, repensar, reinstaurar, sentar la diferencia. También es admirar, querer ser, parecerse, buscar en el otro, acercarse al otro, alejarse del otro”.²³

Sobre la estructura más o menos fija de un mito que resiste a lo largo de los tiempos, puede instalarse la deconstrucción, la modificación o la inversión, pero será siempre él quien ejerza una irradiación dentro del sistema narrativo donde se van a proyectar los rasgos básicos que lo caracterizan. Nos estamos refiriendo, precisamente, a las tres líneas que P. Brunel señala para su análisis comparativo: emergencia, irradiación y flexibilidad que permiten reconocer el camino que debemos transitar para develar la presencia implícita o explícita de un mito dentro de una obra de arte.

Las expansiones de las matrices míticas en la obra dramática de Griselda Gambaro nos permiten interpretar acontecimientos, iluminar personajes, recontextualizar situaciones, actualizar problemáticas que se revelan en toda su dimensión e invitan a reflexionar sobre la Identidad y la Alteridad, la Memoria y el Olvido, el Bien y el Mal, los excesos del Poder, la Opresión, el rol de la Mujer en sistemas tradicionalmente patriarcales y autoritarios.

consistentes o unívocos de la modernidad occidental. En la misma línea de análisis, M. G. Rebok sostiene: “...Es fácil observar que, frente a categorías fuertes, casi en el límite con la violencia, se abren paso ahora las categorías que preferimos llamar “suaves”, y que el primer Vattimo llamaba débiles para aceptar ahora su índole dulce (*dolce*). Desplazan hoy con fortuna las categorías fuertes de sustancia, sujeto, realidad, Absoluto, totalidad. Las categorías suaves (...) atraen hacia sí, en primer lugar, las de libertad, diferencia, alteridad, posibilidad e imposibilidad, encuentro y desencuentro, apertura, perspectiva, interpretación, con- temporaneidad...”. Rebok, M. G., *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*, Bs. As., Biblos, 2012: 18-19.

²³ C. Secreto, “La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura”, en *Literatura y (pos) modernidad*, Cristina Piña ed., Bs. As., Biblos 2008, p. 93.

El mito del viaje

En definitiva, ¿qué es el viaje? ¿Un rizo, un rodeo deformando el curso lineal de una vida? ¿Un accidente de la duración? ¿Un acontecimiento aleatorio, ya inspirado o impuesto? ¿Una vocación, un rito, una peripecia, una ruptura, una excrescencia particular de la curiosidad o, entre otros, un aprendizaje, una forma de fuga, un remedio para el placer?
(C. Kupchik, *Las máscaras del movimiento*, p. 79)

El mito del viaje con su profundo simbolismo atraviesa todas las literaturas: su significado vinculado a la aventura y a la búsqueda, a la marcha hacia un centro implica, ciertamente, un deseo de cambio y una necesidad de conocer nuevas experiencias; como símbolo de progreso espiritual, de exploración de la propia identidad, de enfrentamiento con las pruebas que impone la existencia nos ha legado personajes indelebles a lo largo de los tiempos.

Hemos seleccionado tres obras dramáticas de Griselda Gambaro que abordan el tema del viaje: en ellas se recuperan, por una parte, instancias tradicionales del mito y, por otra, se observa un trabajo creativo de subversión o deconstrucción. La figura del viajero, que se embarca en un camino de transformación para regresar enriquecido, puede adquirir, entonces, otro significado dentro de un nuevo contexto cultural de recepción.

En *Atando cabos* (1990), los protagonistas emprenden un viaje cuyo sentido simbólico permite la reconstrucción de la memoria. Elisa y Martín se enfrentan desde posturas diferentes: ella persiste en rearmar los fragmentos de la historia argentina no oficializada y él resiste con un discurso ambiguo y complaciente. El naufragio interrumpe el viaje, pero las palabras de Elisa adquieren una resonancia que se proyecta hacia el futuro.

Griselda Gambaro escribe esta pieza para ser leída en el Festival Internacional de Teatro de Londres en un ciclo de obras cortas²⁴. Los paratextos se abren en significados particularmente profundos para la sensibilidad del pueblo argentino: en primer lugar, observamos que el título apunta a niveles significativos distintos pues, por un lado, le exige al espectador la búsqueda de relaciones entre la historia y la narración como una manera de recuperar el pasado e interpretarlo; es decir, “atar los cabos”²⁵ de un relato silenciado, reconstruir parcialmente los acontecimientos de la Guerra Sucia para que no naufraguen en el mar del olvido:

Saltaban desde un avión. Los peces.

Desde un helicóptero. ¡Ni suerte para un avión! El subdesarrollo es así. Ni mar ni océano: río.

Se juntó en la calle con otros chicos -¡una calle con plátanos!- para... ¡una necesidad!, ¿qué era?, ¡ya no recuerdo!, la rebaja del boleto del ómnibus... (AC: 356-360-364)

En otra instancia y, literalmente, el título nos sumerge en el mundo náutico completando una red isotópica que se disemina a través de la pieza con otros términos (*escorar, proa, popa, salvavidas, radar, sirena de a bordo*). Asimismo, la dedicatoria de la obra se constituye en un referente ideológico importante “A los chicos de la noche de los lápices”²⁶.

A través de la voz de Elisa- la Madre-, se visibiliza la figura de los desaparecidos, en este caso, la hija arrojada, adormecida, desde los aviones que se deshacían de los cuerpos en el Río de la Plata. Su obsesión discursiva encuentra la resistencia de su ocasional compañero quien, ambiguamente, sólo puede replicar con palabras vacías que definen a un sector cómplice de la sociedad. A propósito, dice Castellví de Moor: “Al dar voz/representación a los silenciados

²⁴ *Atando cabos* se estrena el 4 de julio de 1991 con el título de *Putting two and two together* en el Royal Court Upstairs con dirección de James Mc Donald.

²⁵ Según la RAE: cabo. Mar. 1. Cada una de las cuerdas que sirven para manejar el aparejo. 2. Cuerda de atar o suspender pesos. Fig. Diversos temas que se han tocado en un asunto o discurso.

²⁶ El 16 de setiembre de 1976, en la ciudad de La Plata (Provincia de Buenos Aires) se produjo el secuestro y asesinato de estudiantes secundarios que habían participado de una campaña por el boleto estudiantil. El hecho, conocido como “La noche de los lápices”, fue conocido en 1985, a través del testimonio de un sobreviviente.

–aunque de manera oblicua- [Gambaro] busca desestabilizar el discurso monolítico oficial en el que los desaparecidos no existen”²⁷.

El naufragio que interrumpe el viaje sirve para proyectar recuerdos y sensaciones de los dos personajes, enfrentados en sus elecciones, en sus posturas ideológicas y en su propia visión de mundo: el barco frente al avión, la memoria justa, “profunda como el agua”, salvífica, frente al consejo de resignación y reconciliación, es decir, el olvido. A través de este diálogo narrativo, se configuran los antagonistas: el dominante cuya complicidad y distorsión históricas son contrarrestadas por el dominado, que intenta quebrar el discurso oficial desde los márgenes. La Elisa de *Atando cabos* se compromete éticamente con los que no están al actualizar el recuerdo y transformarlo en presente, en imagen actual.

Tanto *La casa sin sosiego* (1991)²⁸ como *Es necesario entender un poco* (1994) proponen diálogos con texto canonizados que, en nuevos contextos, establecen dimensiones significativas trascendentes. En la primera, Gambaro revisita el mito de Orfeo musicalizado por Claudio Monteverdi y libreto de Alessandro Striggio para tratar el tema del viaje al inframundo en búsqueda de una mujer desaparecida. Como en el caso anterior, se alude a acontecimientos trágicos de la historia argentina: Juan transita por diferentes lugares: el bar, el loquero, la antesala hasta llegar al Infierno. Las imágenes de una mujer viva y otra muerta se alternan mientras se asiste al silencio cómplice o a la indiferencia ajena. La contaminación de los dos mundos –el de abajo y el de arriba- se refleja en la duplicación de personajes y en la confrontación memoria/olvido. La llegada al Infierno nos enfrenta con un ámbito luminoso en el que habitan comensales que rodean una mesa con copas vacías; en el banquete alegórico, el hambre y la sed no se sacian nunca porque las necesidades no son físicas, sino de justicia: “El agua no calma esta sed. Ni el vino. Ni el agua dulce del río”, dice Juan (LCSS: 392).

Es necesario entender un poco se inspira en un hecho real: en 1722, el letrado chino John Hu es trasladado a Francia por un sacerdote jesuita que tiene interés en traducir los libros del I Ching²⁹. Gambaro recupera la historia de ese hombre cuya insatisfacción lo empuja a la búsqueda de nuevos horizontes; sin embargo, todas las ilusiones por conocer la civilización y aprender de ella chocan brutalmente con las peores representaciones de la condición humana. Al respecto, dice B. Trastoy:

²⁷ Castellví de Moor, “*Atando cabos* de Griselda Gambaro o narrando la nación”, en O. Pellettieri, editor, *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Bs, Galerna, Fac. de Filosofía y Letras, UBA, 2009, p. 109.

²⁸ Esta obra es un libreto para ópera cuya música pertenece a Gerardo Gandini, producida por el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón de Bs. As.

²⁹ Este tema, tratado en la novela del historiador John Spence *The question of Hu* (1988), había impresionado profundamente a la propia Griselda Gambaro, según sus declaraciones.

“Es necesario entender un poco”, la obra más importante de la producción gambariana de los 90, ofrece facetas de novedosa complejidad cultural en cuanto al tratamiento dramático de la figura femenina y de los mecanismos de victimización, ya que se plantean en el marco de la dualidad centro-periferia, conceptos éstos concebidos como ambiguas e imprecisas categorías organizadoras de la realidad³⁰.

Las diez escenas que componen la pieza registran las diferentes etapas del desplazamiento desde un espacio conocido hacia un espacio ajeno: la ilusión de la partida- la travesía en barco con los primeros contratiempos – la llegada a la “civilización” con distintos escenarios: la posada, la sacristía, el loquero – y el regreso. A diferencia del viaje tradicional, éste implica una involución: Hue conoce otro mundo, otras costumbres que le cambian la vida, pero no la mejoran. La utopía anunciada se diluye, la bonhomía, la credulidad humanas chocan brutalmente con los disvalores de Occidente. La violencia es una constante de aquellos referentes sociales que deberían cumplir con funciones solidarias como el médico o los sacerdotes, pero también se traslada a otros personajes como el cochero y el guardia. En realidad, el viaje se constituye en un descenso hacia los territorios de la abyección que se incrementa, paroxísticamente, en el loquero. Hue, como Don Quijote, sale al mundo con una profunda fe en el género humano; incapaz de maldad, no alcanza a comprender las dimensiones de la explotación, del egoísmo, de la discriminación; alejado de los códigos que pretenden imponerle, queda apresado en un mundo oscuro donde no se lo escucha ni se lo entiende, siendo víctima de una permanente descalificación: “chinito bobo”, “chino de mierda”, “diablo amarillo” son los registros lingüísticos con los que se alude a su persona. “Ni siquiera un hombre está cerca de otro. Quizás me salve lo que no entiendo. ¿Pero cómo vivir sin entender”, dice Hue. (EEP: 55)

La violencia a la que aludíamos se manifiesta de diversas maneras: en las relaciones humanas a través de la intolerancia, de la incomprensión, de la discriminación, pero también de las acciones corporales y verbales de los personajes. Es en el loquero³¹ donde se aúna el espanto y el grotesco: con la representación de *Marat/Sade* de Peter Weiss (intertexto)³² se

³⁰ B. Trastoy, Madres, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo, s/d.

³¹ A propósito, M. Foucault dice: “El papel represivo del manicomio es conocido: en él se encierra a la gente y se la somete a una terapia –química o psicológica- sobre la cual no tienen ninguna opción o a una no-terapia que es la camisa de de fuerza” (M:Foucault, *Microfísica del poder*, versión digitalizada)

³² El título completo es Persecución y asesinato de J.P. Marat representado por el grupo de teatro del hospicio de Charenton bajo la dirección del M. de Sade. El drama en dos actos pertenece al teatro de la crueldad inspirado en A. Artaud. El escenario nos ubica después de la Revolución Francesa, el 13 de julio de 1808. Sade dirige la obra, cuyos actores son

exacerbaban las situaciones hasta lo infrahumano. "La spatialisation de l'oppression de Hue culmine lors de sa reclusion dans l'asile psychiatrique de Charenton... L'aliénation, la violence et la solitude se répètent ad infinitum"³³.

La incomunicación, según se plantea a lo largo de la pieza, desarticula la vida de los hombres, los somete a un aislamiento que impide el reconocimiento del Otro³⁴. En el viaje del letrado chino, no hay sucesos portentosos ni aventuras extraordinarias, sino un encuentro con aquellas representaciones que, como monstruos, configuran simbólicamente la codicia, la segregación, el sometimiento, el hambre y la miseria con todas sus variantes. Dice Urdician: "Les dix tableaux qui composent la pièce présentent les stations de son via crucis. L'errance existentielle du pélerin oriental ne rencontré qu' humiliations et tortures"³⁵.

El viaje del extranjero es una búsqueda hacia un lugar, no sólo físico sino intelectual y social, el lugar que no consigue en su patria por cristiano y por letrado. Pero desde el mismo momento de la partida, la ilusión comienza a resquebrajarse: la hostilidad de la naturaleza expresada en un mar borrascoso que provoca el malestar físico se transmite a las conductas y actitudes de los personajes que se le atraviesan en el camino. El mito del viaje se deconstruye, entonces, en todos sus constituyentes: la travesía implica un proceso degradatorio que culmina con un Hue cosificado/animalizado. "El que ejerce la violencia,

pacientes del psiquiátrico y alterna dramáticamente con su contemporáneo Marat que acabará asesinado por Carlota Corday. El espacio de la alienación y el abandono de las personas es el vínculo que liga a la obra de Weiss y a la de Gambaro, pues Hue, internado allí por ser diferente, asiste a dicha representación. Las transferencias intertextuales de una época a otra, de un autor a otro señalan, sin embargo la universalidad de los conflictos enunciados: el individualismo de Sade y la solidaridad de Marat trasladados, en el caso de la dramaturga argentina, a la inocente generosidad del oriental frente a la perversión de un sistema absolutamente individualista. Dos referencias, una histórica y otra teatral se cruzan en la pieza gambariana para denunciar la manipulación y el sometimiento del hombre por el hombre. No puede faltar la parodia del hipotexto de Weiss que la dramaturga señala con la representación del Loco (Marat) cuyo vestuario es ridículo y su lenguaje vulgar. Al respecto, dice Urdician: "La parodie du jeu dans le jeu dénonce l'oppression qui affecte la sphère théâtrale" (S. Urdician, *Le théâtre de Griselda Gambaro*, París, Índigo, 2009, p. 172).

³³ S. Urdician, op. cit., p. 119.

³⁴ Precisamente, la alteridad es constitutiva de la identidad humana, pues no sólo le corresponde "ser en el mundo, sino ser con otros" (Levinas). Y esto es lo que se pone en juego en la pieza dramática de Gambaro: en la experiencia de viaje vivida, se produce un quebrantamiento, una ruptura que obligan a Hue a recluírse en sí mismo, a vaciarse existencialmente.

³⁵ S. Urdician, op. cit., 171.

para justificarse, debe demostrar que el padeciente no pertenece a la condición humana”, dice J. P. Feinman³⁶. Precisamente, el viajero será parte de un plan integrado por una cadena de vejaciones que vacían su identidad y terminarán por convertirlo en un objeto arrumbado en un rincón del psiquiátrico de Charenton. Los espacios vinculados con la solidaridad o la socialización y sus referentes reproducen las mayores instancias de agresividad y la “Civilización” muestra la peor cara de la “Barbarie”. Ante un atónito Hue, se revela el paisaje distópico del mundo nuevo: mujeres víctimas del maltrato de género, mendigos harapientos que ruegan por un pedazo de pan y un abrigo, enfermos mentales abandonados en los centros de salud, es decir, imágenes que sintetizan un total desprecio por la vida humana.

El viaje con su esquema secuencial se proyecta, claramente, en *La casa sin sosiego* y en *Es necesario entender un poco*, pues se marcan las etapas que debe recorrer el protagonista para llegar a la meta. En el primer caso y, con el trasfondo mítico del Orfeo clásico y musical, se observan seis escenas que conforman el arribo (1°), la partida (desde la 2° hasta la 5°: el bar, el manicomio y el más allá) y el regreso (6°). En la segunda pieza, las diez escenas trazan el itinerario del letrado chino: preparativos y viaje en sí (1° y 2°), llegada: la posada, la sacristía, el loquero (desde la 3° hasta la 9°) y regreso (10°). Pero, mientras la trayectoria de Juan comprende diversos estadios y desciende al inframundo para recuperar a Teresa, la travesía iniciática de Hue implica un proceso subvertido que nos muestra, en el final, a un hombre vencido, desesperanzado, para quien el conocimiento adquirido en el mundo civilizado no ha hecho más que rebajar su calidad humana: el viajero retorna con las cicatrices dejadas por la humillación y la injusticia.

Estamos frente a tres obras cuyo eje vertebrador es el viaje realizado con propósitos diferentes y con desenlaces que imprimen la imagen del protagonista proyectado con un lenguaje corporal y verbal determinado: la Elisa de *Atando cabos*, en las palabras finales, confirma el poder omnímodo de la memoria, territorio del cual queda excluido su oponente: “No contar con mi resignación es su fracaso. No conseguir borrar mi **memoria**, su naufragio. En esta tierra que transito usted no puede vivir. En estas aguas, usted no sabe nadar.” (AC: 368)

Juan/Orfeo (*La casa sin sosiego*) en su desesperada búsqueda, reconoce y responde a Teresa, replicando, ahora sí, con los versos parafraseados de Elsa Morante: “¡Eli, eli, te oigo!” El acontecer dramático se condensa en un sistema de gestos, de voces mezcladas que resuenan como para llegar al espectador que “escucha y sobre todo ve”.

En *Es necesario entender un poco*, el viajero fracasado se abraza con su madre y, al levantarla, ensaya un gesto final de redención. La presencia de los granos de arroz y la

³⁶ J. P. Feinmann, *La sangre derramada*, Bs. As., Grupo Editorial Planeta, 2006, p. 44.

alusión al cerezo³⁷ dentro de esa escena familiar desgarradora son parte del lenguaje teatral que revela algunas claves de la obra³⁸.

Precisamente, estos finales potencian la carga simbólica de determinados elementos que confluyen en un juego de acercamientos y distancias de profundo significado. En primer lugar, debemos aludir al mar, cuya proximidad con el viaje se revela con toda intensidad. Los hechos de *Atando cabos* ocurren en ese escenario: los náufragos –Elisa y Martín– mencionan el aire y el mar, manifestando sus preferencias en una de las tantas confrontaciones que permiten ubicarlos en lugares distintos. El barco/el agua identifica a Elisa como el avión/el aire lo hace con Martín. De esta manera, se produce la asociación con los hechos trágicos ocurridos durante la dictadura: los vuelos de la muerte, el río sucio como la sepultura de las víctimas, los encarcelamientos acompañados de represión y tortura. Por otro lado, el agua limpia del mar se identifica con el rol de la Madre y con la propia memoria que exige un compromiso ético. A partir de esas dos posturas antagónicas, la vida y la muerte enfrentadas terminan asociándose en un punto común, en la necesidad del reconocimiento y la unión con el otro:

Elisa: Poca cosa es la vida si no hay lazos con los otros... (AC: 362)

Pero en la muerte no hay número, ni tiempo, ni siquiera lugar. Todas están unidas, del sur al oriente, del oriente al norte, como si los puntos cardinales hubieran enloquecido en esta tierra triste. Una cadena infinita donde cada muerto está abrazado a otro... (AC: 364)

Si bien, el cuerpo de la hija desaparecida no es restituido, la fuerza de la Memoria le permitirá ocupar su lugar. Asimismo, ¿no podríamos pensar en el barco como el símbolo del país? en los personajes, ¿como el pueblo argentino? y en el naufragio ¿como el extravío de la Patria que sólo podrá renacer desde la rehabilitación de la memoria? La referencia permanente que hace Elisa a los “peces” que saltan desde lo alto nos lleva a la percepción simbólica de las víctimas que, arrojadas desde los aviones, caían al río: “Elisa: A veces, los

³⁷ Según Chevalier -*Diccionario de los símbolos*- , “la floración de los cerezos prefigura la del arroz y, en consecuencia, prefigura, por las dimensiones de su generosidad y por su duración, las riquezas de las cosechas venideras”.

³⁸ Cabe, aquí, citar el concepto de “figura” al que se refiere M. Contreras: “Utilizo el concepto de figura para referirme a las obras en particular y sus personajes, para enfatizar el carácter visual de los mismos y la necesaria interrelación de sus partes. La figura incluye los variados códigos de la escena dramática por lo cual es heterogénea e intersemiótica: el escenario, los gestos corporales y faciales, la voz y sus medios expresivos, el diálogo y sus diferentes estrategias discursivas”. (M. Contreras, *op. cit.*, p. 7)

peces saltaban desde muy alto, maniatados y atontados. ¡Plof! Golpeaban muy duro en el agua, se hundían.” (AC: 356)³⁹.

El protagonista de *La casa...* viene del mar y busca a Teresa que quedó en tierra. Juan como “héroe del mar”⁴⁰ y, por lo tanto “héroe de la muerte” (G. Bachelard) está capacitado para emprender la *katábasis* en la búsqueda de su mujer desaparecida. Aquí, la oposición mar/tierra se configura en la pareja Juan/Teresa, extensiva a muerte/vida. Las propiedades esenciales del agua que calman la sed del difunto se desnaturalizan, pues en el banquete alegórico del Infierno con platos y copas vacías, es imposible saciar el hambre y la sed de quienes están ávidos de justicia: “Teresa: Hace días y días que como. Una eternidad. Y siempre tengo hambre. Y sed”. (LCSS: 388)

Los claroscuros atraviesan las situaciones dramáticas en un juego permanente de correspondencias reales y simbólicas: luz, sol/ sombras, tinieblas. Al respecto, dice S. Tarantuviez:

Más allá de la densidad simbólica de la palabra “tinieblas”, el término también puede aludir al método de “tabicamiento” utilizado en los centros de detención, es decir, el impedimento de toda visión debido a las vendas con que les cubrían los ojos a los prisioneros. En esta oscuridad los mantenían, en algunos casos, durante todo el período que duraba su detención⁴¹.

Desde los propios diálogos e intertextos de la pieza, se desprende, asimismo, la carga simbólica del término “casa” cuyo sentido de protección y refugio se desarticula al asociarse con la pena y con la sangre y se profundiza al unirse con el potencial de la memoria. El mismo título de la obra remite a la patria desvalida que encontrará la paz, únicamente, a través de la Verdad y la Justicia.

La agonía de Hue (*Es necesario entender un poco*) comienza, precisamente, en su viaje por mar, en ese barco que lo traslada a Francia y que se convertirá en una tortura para su cuerpo y su espíritu. Los cinco meses de la travesía con un mar inhóspito iniciarán al extranjero en el drama de la incomunicación y en el reconocimiento de conductas humanas aberrantes.

³⁹ Es innegable la asociación simbólica entre el pez y el agua. Asimismo, Chevalier acota: “Cristo se representa, a menudo, como un pescador, y los cristianos son peces...”. Si apelamos a la representación de vida y fecundidad otorgada al pez, por su facultad de reproducción, podríamos sugerir la permanencia de la hija desaparecida (pez) a través de la potencia de la Memoria.

⁴⁰ El Orfeo viajero en la *Argo* aparece en representaciones plásticas de la Grecia del siglo VI a.C.

⁴¹ S. Tarantuviez, op. cit., p. 278.

Dentro de la simbólica del viaje, se integran el sueño y el barco que ocupan los primeros tiempos de la ilusión de Hue.

La espacialización del sojuzgamiento se representa en el loquero que visita Juan (*La casa...*) y donde es abandonado Hue (*Es necesario...*) En el primer caso, el lugar está habitado exclusivamente por mujeres –encerradas por los hombres; se reproduce, de alguna manera, un ambiente dionisiaco: con una gestualidad muy pronunciada, susurran y gritan, se abalanzan sobre el visitante y hasta reproducen, onomatopéyicamente, palabras marcadas por un ritmo febril y alucinado. El mito de Orfeo se expande, entonces, en otros componentes que se integran al hipotexto básico. “Mujer: Nadie debe gritar (sonríe extrañamente, en un susurro) ¡En este lodazal!” (384) Esta analogía nos remite al simbolismo ético del barro cuya representación se identifica con los niveles inferiores de la mácula y el envejecimiento.

Cuatro escenas de *Es necesario entender un poco* ocurren en el loquero, espacio de la alienación y el abandono donde se sumergen las víctimas de una sociedad exclusiva e indiferente, donde la organización de las relaciones y la intercomunicación de los actores expone un orden de mundo. Ahí, permanecerá Hue durante seis años y, ahí será donde “el grotesco y el humor negro tocan las zonas del miedo y la represión con unas imágenes y figuras en las que se une la risa y el horror con la finalidad de hacer evidentes los rasgos de una descomposición inminente” (Contreras). Frente al mundo civilizado y luminoso que anhela encontrar el extranjero⁴², se abre el ámbito tenebroso del psiquiátrico de Charenton. Aquí, tendrá lugar la representación teatral del *Marat/Sade* de Peter Weiss. Sade, como personaje de la puesta, se asocia con Hue al denunciar la incomunicación humana; dice Sade: “... nada es tan malo como perder las palabras. No comprender” (EEP: 53) y Hue, momentos después: “Quizás me salve lo que no entiendo. ¿Pero cómo vivir sin entender?” (EEP: 55). Y ya nuevamente en su patria: “El mundo de los hombres tiene que ser comprensible, porque no hay pavor más grande que vivir en él y no entenderlo. Ese pavor me hiela” (62). Ambos, aislados de los personajes que han manifestado un grado de insensibilidad extrema, establecen un contacto que se proyecta hacia culturas y espacios diferentes. La expansión del intertexto de Weiss profundiza, entonces, las polaridades que expone la pieza: individualismo/solidaridad, verdad/mentira, comunicación/incomunicación, locura/cordura y, en última instancia asistimos a la desarticulación de un ideal impuesto, el de la Revolución, el del mundo occidental y civilizado cuya filosofía queda sintetizada en las palabras del médico del hospicio: “Cualquier cuerpo que ocupa un lugar y no produce, es un estorbo”. (EEP: 50)

⁴² A propósito del término “extranjero”, S. Urdician registra su etimología vinculada a “alienación”, variante culta de “enajenar”, que deriva de “ajeno”, del latín “alienus” y ésta de “alius” (otro). De este origen, surge una multiplicidad de sentidos figurados que se concentran en la materialización de la figura ficcional de la pieza dramática.

Las tres obras dramáticas aluden, de diversas maneras, a las fronteras entre los dos mundos: el de arriba y el de abajo. Evidentemente, es *La casa sin sosiego* la que nos ofrece una representación, desde el propio mito, desde los versos de Rilke que aluden al “doble reino” desde el traspaso de un ámbito al otro con las diferentes estaciones que transitará Juan hasta llegar al infierno. En *Atando cabos*, en cambio, el mundo subterráneo se configura con la presencia simbólica de los peces que son tirados al río: “Elisa: ...Los prisioneros empujados al vacío, ya medio muertos, para terminar de morir. Sucia manera, ¿no? Martín (fríamente) Yo diría limpia. Más limpia que enterrar. Casi más práctica. Ejecución y sepultura a la vez”. (AC: 361) Los registros de ambos niveles se sugieren desde la óptica particular de Hue, el único que puede vislumbrar la proximidad de la muerte de la posadera: “No habrá más miedo, ni dolor, ni tristeza... Ya cruzaste el umbral” (EEP: 42), percibe la lobreguez del mundo de arriba en un nuevo sistema de inversiones y es sensible a la presencia del mundo de los muertos en otra de las antítesis que lo enfrentan con la centralidad europea:

Hue (se incorpora lentamente, susurra) ¿Estás vivo? ¿O venís del mundo de los muertos?

Padre: Estoy vivo. Los muertos se quedan en el cielo o en el infierno. Nos contemplan, pero no interfieren. Imagínesse, ¡si los del infierno nos cruzaran por la calle! (Ríe, cesa bruscamente) ¡Limpios como nosotros! ¿Qué sería? (EEP: 59)

La textualidad dramática de Griselda Gambaro deconstruye mitos individuales y sociales obligando a focalizar la mirada en experiencias humanas cuya exposición es real y teatralmente grotesca. Los tres viajes dramatizados en las obras en cuestión nos permiten metaforizar la realidad: desde la historia nacional o mundial, los silencios se hacen gritos a través de la voz de los marginados, se denuncia la manipulación de la verdad y del hombre, se abre la instancia para el restablecimiento de la Memoria y la negación del olvido, se derrumban las máscaras de lo “civilizado” y de lo “bárbaro”.

La larga tradición literaria y cultural del viaje es recuperada para escenificar “una serie de gestos verbales y corporales específicos cuya exposición abre zonas críticas, cargadas, no resueltas de la vida contemporánea” (Contreras). El viaje como pretexto para la afirmación innegable de la Memoria y la condena del olvido (*Atando cabos*), como encuentro para la exigencia de la Verdad y la Justicia (*La casa sin sosiego*), como travesía, utopía, sueño derrumbados (*Es necesario entender un poco*) se hace espectáculo teatral atravesado por el artificio poético, convocatoria a la reflexión y al compromiso del lector-espectador que sale transformado en su recorrido por el universo gambariano.

Edipos y Antígonas

EL DESATINO

Estrenada en 1965 y dirigida por Jorge Petraglia, *El desatino* provocó una fuerte reacción y críticas encontradas; al ser nominada como mejor obra de autor argentino contemporáneo por la revista *Teatro XX*, dirigida por Kive Staiff, dos de sus redactores renunciaron por desacuerdo con la decisión del jurado. Gambaro fue acusada de “formalista y ajena a la realidad social-política argentina”. Incluso, como afirma Pellettieri y consignaba la revista *Atlántida*, “el público le dio la espalda a las funciones de la obra”⁴³.

La pieza dramática teatraliza la relación conflictiva entre Alfonso y su madre, quien ejerce violencia verbal y física sobre su hijo y elude su pedido de ayuda para librarse del aparato de hierro que ciñe uno de sus pies. Otros personajes, que alimentan la violencia doméstica, contribuyen a acentuar el clima de opresión y la sensación de extrañamiento. Víctima y victimario, pareja recurrente en el teatro gambariano, se instalan, en este caso, en un ámbito familiar y desarrollan una relación que culminará de manera trágica.

El título –como ocurre con la mayoría de las piezas de la dramaturga argentina- nos conduce por un camino de amplios alcances significativos y nos remite a relaciones humanas deterioradas por comportamientos sórdidos. “Desatino”: falta de tino, locura, despropósito, error según la acepción general, emparentado con los adjetivos “descabellado” y “disparatado” y con los verbos “aturdir”, “exasperar”. Este campo semántico se despliega a lo largo de la pieza dramática en un juego perverso que estalla en un final anunciado. Las acciones que llevan a cabo los personajes son, precisamente, desacertadas, incoherentes, van a contramano de lo sensato y racional; aún más, el sistema vestimentario de la obra se integra en un movimiento de ambivalencias y paradojas que acentúan esa sensación:

⁴³ O. Pellettieri, “La recepción del teatro de Griselda Gambaro (1965-1968) en O. Pellettieri (ed.), *El teatro y sus claves. Estudios sobre el teatro iberoamericano y argentino*, Bs. As., Galerna, 1996, p. 118.

Entra la madre. El ruedo del camisón sobresale de una bata vieja que se ha echado encima. Tiene aspecto desgredado, como si recién se hubiera levantado de dormir. Sin embargo, luce en el cuello un gran collar de perlas que cae en dos vueltas sobre la bata desteñida. (ED, 98)

Es un joven con dientes de caballo, vestido con mucha elegancia, casi un dandy. Lleva sobretodo, guantes y una bufanda al cuello. A su lado, formando un extraño contraste, está un chico de unos diez años, rapado, flaco y astroso. (ED: 102)

Considerada como una pieza que se apropia de ciertas vanguardias europeas y con tendencia hacia el "absurdismo", realiza una crítica feroz a la clase media. Para Lydia di Lello,

El imaginario de *El desatino* se inscribe en los movimientos sociales que se desarrollan en los años 60. La alusión de la madre de Alfonso al complejo de Edipo habilita varias lecturas. Una de ellas permite interpretarla como una parodia del clima psicoanalítico que se vivía por esos años en Buenos Aires⁴⁴.

El Edipo⁴⁵ de la tradición clásica está presente en diferentes niveles del texto dramático: el propio título que, como señalamos anteriormente, se canaliza a través del concepto de error, despropósito nos conecta con el mito: el yerro es una constante en la trayectoria de Edipo, quien interpreta equivocadamente las verdades y profecías que se le revelan y será arrastrado, a través de una cadena de desaciertos, hacia un final trágico. También los demás personajes actúan de manera confusa, disparatada, absurda: la Madre no cumple con su rol natural, pues maltrata y descuida a su hijo; Alfonso no valora a quien lo ayuda, por el contrario lo rechaza y discrimina; Luis, el supuesto amigo, escarnece y violenta a Alfonso.

La peste, el *miasma* (mancha, impureza) que azota a la ciudad de Tebas luego de que Edipo venciera a la esfinge, mata a su padre y se casara con su madre, impregna la tragedia sofoclea y emana del propio protagonista a quien también se lo identifica con la mancha. Como dice Susana Scabuzzo: "Este es un claro signo que envían los dioses para señalar que

⁴⁴ L. di Lello, "El desatino (1965) de G. Gambaro: expresionismo, mito de Edipo y disloque de lo cotidiano" en *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales*, p. 180.

⁴⁵ Sófocles, uno de los grandes poetas trágicos de la Grecia del siglo V, es el autor de tres obras sobre el Mito de los Labdácidas: *Antígona*, *Edipo rey* y *Edipo en Colona*. El destino fatal de la familia, que arrastra culpas ancestrales, es dramatizado por el autor y ha sido motivo de permanente resemantizaciones. Las interpretaciones del mito han dado lugar a múltiples investigaciones que trascienden lo meramente teatral o literario para entrar en el campo de otras disciplinas como el psicoanálisis.

en esa comunidad algo está mal, hay algún elemento que perturba la sagrada armonía de la naturaleza"⁴⁶.

En cuanto a *El desatino* nos traslada a un ámbito doméstico caracterizado por la suciedad y la carroña; bichos, polvo, bacinillas que apestan invaden el espacio donde conviven los integrantes de esta familia atípica: la desintegración y la contaminación acentúan la mancha que, progresivamente, se transmite a los personajes. En un principio, lo vemos reflejado en esas bacinillas floreadas con deshechos que se encuentran debajo de la cama de Alfonso; luego, el ambiente se tornará fétido por la acumulación de esos recipientes y el humo del cigarrillo. En el proceso dramático, la apariencia del protagonista sufre un deterioro que nos instala en un ámbito corroído y enfermo que emite señales desde el comienzo cuando se describen "tostados de lata con lo que alguna vez han sido plantas, ahora con grandes hojas marchitas y algunos simplemente con palos clavados, estacas". La escena III, al aire libre, nos propone nuevamente "un árbol raquítico y feísimas flores artificiales", es decir que ambientes, personajes y situaciones subvierten lo natural y la lógica; la isotopía de la mancha y la impureza se disemina en un amplio campo semántico; el hedor emana, aquí también, del propio Alfonso:

Luis: (amoscado) Simulo y es bastante. Esto es lo que ha impresionado a tu madre: mi aire limpio y atareado. Vos apestás. (ED: 103)

Alfonso: Sí, sí. Pero dos días de campo me han puesto a la miseria.

Muchacho: (natural) Huele mal. (Huele) El pie huele mal, señor Alfonso. (ED: 122)

Como el personaje mítico, Edipo (*Oedipus*, el del pie hinchado) Alfonso acarrea el bulto de hierro que mantiene su pie prisionero y del cual intentará librarse:

[...] Al levantarse el telón, Alfonso, en camiseta y calzoncillos largos, mira ingenuo y sorprendido, un bulto que ciñe uno de sus pies, es un artefacto negro de hierro de unos 40 cm de lado. Después de un instante, mueve el pie intentando librarlo, pero no lo consigue. (ED: 97).

Esta situación inexplicable, que Alfonso define como "un accidente estúpido", es aceptada naturalmente por los otros. Tanto Edipo como Alfonso portan una deformidad no sólo física, sino psíquica, lo cual nos lleva a considerar el carácter simbólico del pie. Al respecto, dice P. Diel:

Símbolo típico, el pie representa el alma: su estado y su destino. El mito compara de este modo el desarrollo del hombre con su conducta física. [...] La importancia

⁴⁶ S. Scabuzzo, *El tratamiento del mito en tres tragedias de Sófocles*, Bahía Blanca, Utopía Ediciones, 1994.

predominante del pie herido en toda la historia del héroe se concentra en su propio nombre: Edipo quiere decir el renco. No cruzará la vida con paso firme y realista⁴⁷.

En otro orden, es necesario destacar que, para el psicoanálisis, el pie tiene un significado fálico. Hesnard (Have -40-41) citado por Chevalier afirma:

La preferencia erótica por el pie obedece a esta estructuración de la feminidad: pone en juego los elementos que están ligados a la fijación, en la experiencia vivida del sujeto, de ciertos acontecimientos infantiles que han persistido en la actividad psíquica inconsciente, en virtud de una **falta de madurez erótica**⁴⁸.

La situación de Alfonso que proyecta un ideal femenino inexistente en la realidad (Lily) tiene que ver con esa falta de madurez erótica mencionada: la noche de bodas, por ejemplo, es calificada como "inocua"; el único diálogo de Alfonso con la imagen de una Lily-niña gira alrededor de la negativa a la materialización de un encuentro sexual.

En ambos casos, la deformidad a la que se alude no sólo es propia, sino que proviene de la familia y, en la obra contemporánea, podemos extenderla a la misma clase social. La invisibilización de Alfonso, su falta de re-conocimiento forman parte de un mundo familiar que naturaliza la violencia y acepta, en su propio seno, la hostilidad que contagia a los otros integrantes: no lo ayudan a movilizarse ni lo higienizan, se lo dejan olvidado cuando salen a un paseo de campo, la madre no siente la menor tristeza cuando su hijo fallece, sino que lamenta no recibirlos regalos que le hacía a Lily y, en un estado de euforia alcohólica, canturrea feliz. La clase media argentina es expuesta descarnadamente con todos sus vicios: la hipocresía manifestada en los vínculos interparentales, la discriminación y el menosprecio hacia quien se considera inferior, la necesidad aspiracional y la falta de asunción de la propia identidad, la violencia soterrada y amenazadora se observan en las diferentes situaciones dramáticas.

La relación patológica entre el personaje principal y su madre se observa en el acoso ejercido sobre la víctima con culpas que desestabilizan los roles y producen el efecto contrario en el espectador. En esta relación -exacerbada en la obra- los sentimientos atraviesan por diferentes etapas donde se ponen en juego permanentes fluctuaciones y ambivalencias (preocupación/indiferencia, amor/odio, cuidado/abandono):

⁴⁷ P. Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1995, p. 144.

⁴⁸ Chevallier. Gheerbrant, op. cit., p. 827. El subrayado es nuestro.

Madre: Venga conmigo Luis. Le he servido el café con leche en el comedor. Tómelo conmigo. Estoy siempre sola. ¿Para qué una trae hijos al mundo? Para que hagan su vida y la dejen sola.

Alfonso: Mamá, no digas eso. Sos vos la que no querés que permanezca a tu lado. Me echás siempre a la calle.

Madre: ¿Cuándo? Por temor al complejo de Edipo. Por eso. Pero vos no te hacés rogar: ¡Agarrás siempre la calle! Y luego... ¡siempre con esa Lily! ¡Siempre con ella!
(ED: 104)

Además, los celos de la Madre hacia la esposa platónica de su hijo proponen una inversión temporal que se escenifica a través de los cuerpos: la imagen bella y seductora de la muchacha se contrapone al "cuello flaco, piel flácida, risita erótica y senil" de la madre. En la visión duplicada Madre-esposa confluyen los ciclos vitales: niñez, juventud, vejez. Los comportamientos y actitudes femeninas oscilan: la Madre puede vestirse como una joven y cantar como una niña idiota; Lily (representada como una rubia despampanante, de movimientos sensuales y sonrisa burlona) tiene un discurso incoherente salpicado de expresiones infantiles y anglicismos comunes. Veamos:

Lily: (plácida y sorprendida) No lloro, Billy, ¿Por qué muerto? ¡Billy, Billy, hello!
(Saca un lápiz de labios y se pinta frente al espejo, canturrea) Todos los patitos...
Rodolfo, ¿te gustó la canción?

Alfonso: (bajo) Sí.

Lily: ¡Good-bye, good-bye, dear! (ED: 129)

Esta superposición esposa-madre configurando una misma representación nos remite, nuevamente, al conflicto del Edipo sofocleo.

Como vemos, el mito, una vez más, da lugar a una recuperación de su sentido en un contexto nuevo de recepción: los protagonistas se acercan -en su dimensión humana- al proceso de autodestrucción que permite expandir la situación a un espectro más amplio. La tragedia clásica tenía profundas connotaciones políticas que eran asimiladas y re-conocidas por el espectador de su tiempo; de la misma manera, la textualidad gambariana, incomprendida en su momento —específicamente nos referimos a *El desatino*— propone una visión de la realidad social argentina que intenta producir un cambio en la mirada de los receptores a quienes desconcierta al mismo tiempo que invita a pensar.

DE SÓFOCLES A GAMBARO, ANTÍGONA UNA MUJER POLÍTICA:

Hasta ahora, pues, hemos escuchado principalmente testigos de la mujer, y testigos que la ley no aceptaría, pues los calificaría de sospechosos (...) La mujer misma, apenas ha pronunciado algunas palabras. Y es a la mujer a quien le toca no sólo descubrir este continente inexplorado que ella misma representa, sino hablar del hombre, a su vez, en calidad de testigo sospechoso.
(Victoria Ocampo, *La mujer y su expresión*, 1936.)

Los murmullos de la historia tienen voz familiar vienen de la morada de la propia casa.
(Luciana A. Mellado, *Aquí no vive nadie*, 2010.)

Desde su primera representación, *Antígona* (442-441 a. C) ha sido asunto de la literatura, la filosofía y la política occidental. El texto clásico de Sófocles refleja los condicionamientos religiosos y gubernamentales sobre los que se funda la *polis* del siglo V a.C.⁴⁹; de la misma manera, *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro hace eco de un pasado latente signado por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura militar en nuestro país⁵⁰. La apropiación de la fábula y de la esencia trágica y política del personaje

⁴⁹ Sobre la esencia política de la tragedia y la referencia anversa de esta hacia la realidad, J. Vara Donado refiere que "... la información que nos transmite el escrito antiguo *Familia y vida de Sófocles*, al señalar que nuestro trágico fue elegido general nueve años antes del estallido de la guerra del Peloponeso, coincide con la que consta en el argumento de *Antígona*, de Aristófanes de Bizancio, según el cual los atenienses eligieron a Sófocles general por el prestigio conseguido con esta obra(...) Los condicionamientos religiosos en los que se fundaba la polis griega hacen tal vez verosímil, como señala L. Gil, la posibilidad de la realidad del generalato del poeta. Nunca como en la guerra se corre el riesgo de potenciales excesos en la explotación de la victoria (...) de ahí la necesidad de la presencia de un personaje notable por su piedad y dotado de prestigio suficiente para cortar de raíz los instintos brutales de destrucción del enemigo...". Sófocles, *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 2007: 141. Asimismo, G. Steiner afirma que los atenienses ofrecieron a Sófocles el gobierno de Samos como consecuencia del entusiasmo popular que generó la obra junto a las treinta y dos representaciones llevadas a cabo sin interrupción.

⁵⁰ Finalizada la última dictadura militar en Argentina, durante el primer año de gobierno democrático, se llevan a cabo los primeros juicios contra los responsables del gobierno de

posibilita una visitación crítica sobre aspectos éticos, legales, públicos y privados que confluyen en el aparato cultural del Poder y en los saberes socio-genéticos⁵¹ que lo legitiman. Ésta, como otras obras de la autora, remite a un contexto historiográfico preciso que exige, condición *sine qua non*, la actualidad de sus espectadores. El conflicto de la pieza se centra en temas que exponen las ambigüedades y equívocos de la década de los ochenta en la Argentina: la complicidad de grupos de poder con la política de estado, la inestabilidad jurídica institucional y el uso arbitrario de la ley como parte de un discurso maniqueo que construye sobre la negación y el olvido. De Sófocles a Gambaro, la princesa de una Tebas informe regresa para instalar un discurso crítico a partir de la diferencia. Asimismo, se establecen combinaciones novedosas entre el hipotexto y el hipertexto como parte del proceso de selectividad e invención intertextual en la asignación de contenidos. El cuerpo de la protagonista y las voces que en ella confluyen crean un documental simbólico particular que textualiza distintos planos de la realidad para enfrentarse a un entramado social tan paradójico como el que se representa. Sobre los elementos distintivos del teatro de la modernidad argentina, Osvaldo Pelletieri refiere que:

Incluso desde el plano semántico (se evidencia) la destrucción de los modelos finiseculares y el cosmopolitismo;(se privilegia) (...) el culto de la originalidad, el

facto. Sin embargo, una fuerte inestabilidad institucional, generada por grupos políticos, militares y paramilitares, sumada a una profunda crisis económica, genera que el estado se ocupe de otras problemáticas. En 1987 se emite la ley de Obediencia Debida que libera de culpas a mandos medios y bajos en la jerarquía militar. Finalmente, durante el segundo periodo democrático de Saúl Menem, se concede el indulto a los altos jefes de las Fuerzas Armadas.

⁵¹ La conducta humana se desarrolla en el marco de producción de recursos teóricos axiológicos, es decir, a través de un saber socio-genético que funciona como un aparato cultural. De esta manera, el lenguaje se constituye a sí mismo como un sistema de representaciones estable, en el que conviven tendencias complementarias y contradictorias entre sí. Es así como el contexto sociocultural e ideológico de una época restringe o fomenta el incremento de categorías léxicas que determinan la clasificación del mundo que percibimos. Acerca del funcionamiento del aparato cultural Sebastián Sayago refiere que "... en el sistema social pueden reconocerse dos tendencias complementarias y contradictorias entre sí: una, la morfostática, se manifiesta en procesos que tienden a preservar el *statu quo*; otra, la morfogénica en procesos que tienden a modificarlo. La cultura, el universo simbólico donde toda acción y toda palabra se constituyen como tales, alimenta y promueve tanto la conservación de las relaciones intrasistémicas y de los recursos disponibles como su constante transformación...". *Discurso e ideología: el vínculo opaco en VI Jornadas de Difusión de Proyectos de Investigación*, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias de la Patagonia, FHCS- UNPSJB, Trelew, 2008:3.

teatro visto como hecho dialéctico y didáctico, el culto al movimiento y el rechazo de la metafísica.⁵²

Simultáneamente, en palabras del autor, “la subjetividad de los personajes en escena roza el romanticismo” y estos “concretan una metáfora de la realidad que termina siendo transparente para un público que tiene su mismo referente”⁵³. Antígona, “cuyo espíritu lleva muerto ya mucho tiempo” regresa y prodiga Amor a los que se debe: sus hermanos insepultos, aquellos a quienes las leyes de la *polis* han separado del dominio familiar del *oikos* y de la primigenia custodia de la mujer⁵⁴.

En el drama gambariano, la princesa labdácida, al igual que su homónima, se enfrenta a la coerción del Estado y sus representaciones; en ambas piezas, éstas se materializan en un gobierno de transición y en la figura de un tirano cuya legitimidad es dudosa. Como sabemos, en la tragedia clásica, Creonte, rey de Tebas, prohíbe hacer ritos fúnebres al cuerpo de Polinices como castigo ejemplar por traición a la patria. Antígona pide a su hermana que le ayude a honrar el cadáver del difunto y, ante su negativa, reprocha a Ismene y decide continuar con su propósito. En las dos obras, el desafío al edicto proclamado coloca a una mujer como centro y medio de inflexión de un debate político mayor: la búsqueda de equilibrio entre la norma social y la autonomía, entre los principios individuales y colectivos. En efecto, esto implica la descomposición de las relaciones sintagmáticas y de las paradojas axiológicas que entre sus puntos de contacto se generan. Si los contrasentidos entre el plano divino – absoluto- y el humano –relativo- vindican sobre los cuerpos de los muertos, Antígona se constituye en una entidad a-tópica de desestabilización de ese *statu quo*. La oposición convencional entre ambas formas representacionales proyecta un esquema de comparación espurio, ya que las nociones enfrentadas pertenecen a paradigmas ontológicos disímiles, aunque conciliables en relación asimétrica⁵⁵.

⁵² O. Pelletieri, *El sonido y la furia: panorama del teatro de los '80 en Argentina*, Latin American Theatre Review, Spring, vol. 2, p. 18.

⁵³ O. Pelletieri, op. cit., p. 7

⁵⁴ Al respecto, G. Steiner considera que “... En la muerte, el marido, el hijo, el hermano pasan del dominio de la polis de nuevo al dominio de la familia (...) Cuando esta tarea le toca a una hermana, cuando un hombre no tiene madre ni esposa que lo haga regresar a la guardiana tierra, el entierro asume su grado máximo de santidad. El acto de Antígona es el más sagrado que pueda cumplir una mujer...”. Steiner, G. *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa, 1987: 37.

⁵⁵ Sobre las disrupciones conceptuales y simbólicas en el par *phýsis/ nomos* M. G. Rebok refiere “...que las leyes divinas son incommovibles, no están sujetas a la erosión temporal (...) porque están garantizadas por el círculo férreo de la necesidad, consagrado por la *phýsis* en

Estas heroínas vírgenes, la primera sepultada pero viva, la segunda eternamente resucitada constituyen un bastión crono- logo- político a través de la aprehensión del discurso público y de la palabra- acción que fustiga conciencias adormecidas y erosiona fortalezas en el campo del lenguaje. Precisamente, el eco de un clamor que resuena unísono, como clausura en Sófocles y como apertura en Gambaro, manifiesta la inestabilidad de sentidos que subyace a la autoridad de lo escrito, a una visión unívoca y trascendental de la Historia. Incluso desde la fuente clásica, el desplazamiento vital de la heroína manifiesta la conciencia de una insurrección en la que se quiebra el contenido antinómico de diferencias geoculturales diacrónicas: *phýsis/ nomos, polis/oikos*, lo universal/ lo particular, lo masculino/lo femenino.

La joven estrangulada en la tragedia despierta furiosa y sale a escena enriquecida, conteniendo los atributos y las voces de Otras proscriptas: la de Ofelia-quien ante la muerte canta/ desvaría y alude a una Verdad aporética- y, también, la de una princesa en reclusión⁵⁶ que espera el Amor inasequible; todas ellas, víctimas y, también, sujetos de la ritualización simbólica de la violencia. En este sentido, es válido observar que la esencia del personaje gambariano es múltiple y compleja. La recurrencia a la intertextualidad como una forma de construcción novedosa nos permite leer e interpretar a Antígona en una relación dialéctica de ecos entre personajes. Como primera voz e imagen, podemos mencionar la de Ofelia, doncella de *Hamlet* de Shakespeare que enloquece tras la muerte de su padre. A partir de esta conjunción evidente que presenta y constituye al personaje, advertimos una proyección especular en la que se conjugan al menos tres discursos/ textualidades femeninas diferentes que funcionan como un *continuum*. Partiendo de Antígona, la transposición de la figura de Ofelia sobre la primera es la que abre el espectro de análisis y sus posibles significaciones. Luego, el corifeo desarrolla otra interposición más sobre la joven dirigiéndose a ella mediante los primeros versos de la *Sonatina* de Rubén Darío: "...Está triste, / ¿qué tendrá la princesa?/Los suspiros se escapan de su boca de fresa...".De esta manera, entendemos que la lectura del personaje adquiere un carácter más profundo e intrincado que contiene y comunica la esencia de tres figuras literarias bajo una sola voz: Ofelia y la princesa son también Antígona. Además, la reminiscencia de los tres personajes femeninos aludidos nos conducen hacia la marginalidad y la proscripción: tres voces en una, tres mujeres recluidas y

su eterno retorno (...) De modo que para Sófocles la lucha entre las dos leyes se presenta decididamente asimétrica..." .Rebok, M. G, Op. Cit., p. 83.

⁵⁶ La referencia a la Sonatina de Rubén Darío instaura un espacio poético particular en la obra dramática y complejiza las relaciones semánticas y temáticas eidéticamente. En uno de los versos de la composición, aludiendo a las posibles proyecciones y deseos de la princesa, se la menciona como "hipsípila". La presencia de este personaje mitológico no deja de resultar llamativa. Recordemos que, durante el reinado de Hipsípila, Afrodita condena a las mujeres nobles de Lemnos con una peste por impiadosas. Como consecuencia, los hombres las rechazan y mantienen relaciones sexuales con sus esclavas. Una noche, las condenadas toman el poder y ejecutan la venganza matando a todos los varones de la ciudad.

acalladas. De esta manera, el grito mudo de la protagonista, un inverso del silencio que comunica, efectúa, simultáneamente, un acto de cierre y renovación mediante el uso persuasivo- estético de la palabra. La joven utiliza el discurso androcéntrico para anularlo; se yergue como un *antiteo*, tal como si fuera un dios/hombre, se comporta fuera y en contra de los parámetros de un Estado omnímodo y de sus proyecciones. En el escenario – *ágora*– un asunto familiar, como efecto de creación inverso, se convierte en debate público. El *modus* anárquico del personaje instala un orden para- lógico que convoca al pueblo, a representantes y a distintos estamentos del gobierno en delito flagrante.

En el 506 a.C., la reforma de Clístenes concede prerrogativas a los atenienses: se otorga a los ciudadanos- de los que quedan excluidos esclavos extranjeros y mujeres- derechos extraordinarios tales como la igualdad ante la ley y la libertad para intervenir en los temas políticos de la comunidad. Aunque marginada de la vida pública, el gesto oximorónico de Antígona le confiere libertad para enfrentarse a la tiranía. Fuera de la norma y exiliada del orden natural, la sutileza retórica de su apelación le permite no sólo hablar, sino decir/fundar (*isegoría*). En este sentido, la sororidad inquietante del personaje, como un acto de desmontaje y empoderamiento, desafía a Creonte en busca de una *isonomía* utópica e improbable:

Antígona: El clamor público nace siempre de palabras secretas. Quien cree que sólo él piensa o habla como ninguno es puro vacío adentro.

Antinoos: ¡Habló muy bien Hemón!

Corifeo: ¡También Creonte! Dijo: Sólo confío en quienes obedecen. No quebrantarán la ley. (AF: 205).

El conocimiento de la retórica legislativa y religiosa, desde una posición ex- céntrica, faculta a la protagonista para enfrentarse a los dominios de “un derecho laicizado que, sin desconocer el poder de los dioses, procede de una autoridad puramente humana” (Scabuzzo: 101). Esta cualidad política del personaje deriva desde la obra clásica a la pieza contemporánea y multiplica, especularmente, conceptos y preceptos de época. Los agones dramáticos de la tragedia son semejantes a los enfrentamientos jurídicos y asuntos institucionales de la Grecia antigua; de la misma manera, el sincretismo estructural-espectacular y discursivo de *Antígona furiosa* refracta un contexto geopolítico situado.

Asimismo, la obra resemaniza⁵⁷ un tópico de la literatura occidental actualizando perceptos⁵⁸ existenciales. Una lectura en horizontal de ambas piezas devela una

⁵⁷ El término transculturación hace referencia a la síntesis novedosa que surge en el espacio de contacto entre dos universos simbólicos. El proceso implica un circuito de enriquecimiento en horizontal que posibilita nuevas combinaciones y también el surgimiento de elementos culturales distintos en los que es posible rastrear puntos de contacto con documentales precedentes.

constelación de signos, un paradigma de similitudes y diferencias estéticas que convergen en las coyunturas del discurso historiográfico referido en alusiones concretas a un período: “Corifeo: (...) Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos/ Antinoos: ¡Qué sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos” (AF: 209). O también al discurso político legal:

Corifeo: ¡Sufriré hasta que comprendan!

Antinoos: Posee un gran corazón que indulta fácilmente...

Antígona: Sus crímenes (AF: 213).

La modelización de los personajes en relación a la fuente muestra de qué manera la esencia plétorica de Antígona se consolida en los márgenes, precisamente, a partir de la interacción que establece con otros actores. En efecto, la complejidad analógica de la protagonista se expresa en los contrapuntos con un entorno de relaciones de poder. Los personajes, -Creonte, Ismene, Hemón, Tiresias, Eurídice- son sintetizados como figuras respecto de la fuente sofoclea, pero conservados en esencia y calidad de intervención en el drama. Un *continuum* dialéctico de textualidades y voces reunidas en Antígona se enfrentan a otras que divergen en las figuras de Creonte y corifeo/ Antinoos. Así, la estructura dramática de la obra se manifiesta en la versatilidad sincrética entre personajes y en la ductilidad de una mujer que asume, en escena, la experiencia raigal de lo trágico. Esta propiedad inextricable y ambigua de los actores de la pieza se proyecta en la multiplicación inter- lingüística de discursos, temas y en el intercambio permanente de roles y lugares que cada uno asume. Por ejemplo, en este caso, el corifeo reproduce una fórmula elemental que, en la tragedia, pertenece a Creonte: “Ella sería hombre y no yo si la dejara impune.” (AF: 201). Más adelante pronuncia: “No habrá de mandarme una mujer” (AF: 202). Luego, es la heroína quien, desdoblada, evoca sentencias del corifeo en Sófocles: “No osaría decir que tus palabras no son razonables. Sin embargo, también otro puede hablar con sensatez (...) ¿No merece ella recompensa y no castigo?” (AF: 204).

Por otro lado, la elisión material/ visual de signos adquiere una impronta novedosa en el nivel estructural y simbólico de la obra. En primer lugar, la tensión economía/ amplitud de

⁵⁸ Sobre la idea sincrónica de percepto Deleuze y Guatari sostienen que “...Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que, valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido tomado por la piedra, sobre el lienzo, o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí...”. G. Deleuze, F. Guatari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993: 164-201.

voces, ecos y silencios concentra el poder alegórico e intertextual de la pieza, al tiempo que abreva la impronta discursiva de personajes. Así, Antígona se convierte en portavoz y medio comunicante de otros que, aunque desaparecidos, como presencias de palabras escritas con sangre, son parte de una historia de fragmentos truncos, en el doble laberinto del *genos* y de la *polis* histórica. La protagonista transmuta para evocar y representar a los silenciados, ya sean víctimas, victimarios o indiferentes (*idiotés*) ante la injusticia y la corrupción del Estado. La princesa regresa, como Ismene, cobarde e impasible: “Antígona: (se golpea el pecho) ¡¡Sé! ¡Nada ignoro!” Delante de Creonte le vino el coraje, mejor que el mío porque nacía del miedo. “Fui cómplice, cómplice”, ¡que ama sólo en palabras!” (AF: 203). De la misma manera que Tiresias/ Creonte⁵⁹, cuyos vaticinios atemporales, subterráneos y ligados a las arcaicas divinidades femeninas, se cumplen en la tragedia y en el drama: “¿Qué te dice Tiresias? Que pagarás con la muerte un ser nacido de tu sangre... (se oscurece) He... Hemón... por haberme arrojado a la muerte y por retener insepulto el cadáver de Polinices. En boca de Tiresias, la verdad y la mentira están mezcladas” (AF: 211).

En segundo lugar, dicha atomización mítica discursiva perturba y anula la aparente “fijeza” de las representaciones demagógicas de la autoridad. La desmultiplicación de roles y actores conforma una estructura circular de relaciones móviles de poder. Efectivamente, en el escenario, una carcasa vacía es ocupada, indistintamente, por Creonte o el corifeo cuando asumen las máscaras de la tiranía. Sin embargo, el carácter enigmático de Antígona irrumpe y, por momentos, detiene este circuito naturalizado de agentes y formas de dominación:

Antino: (muy turbado) ¡Sólo uno debe hablar bien para que no tengamos indecisiones!

Corifeo: Yo las resuelvo. (Majestuoso, avanza hacia la carcasa, pero se detiene a mitad de camino. Se vuelve hacia Antígona). La ciudad pertenece a quien la gobierna.

Antígona: Solo, podrías mandar bien en una tierra desierta (AF: 205-206)

Además, interesa analizar algunos de los sentidos y signos que se desprenden de la atomización semántica de la Antígona de Gambaro. Sobre el carácter errático del personaje

⁵⁹ En este parlamento aparecen combinadas y superpuestas las voces de Tiresias y de Creonte. Así, se genera un oxímoron discursivo que devela la ironía trágica. Jugando con la ambigüedad narratológica propia de los oráculos, Creonte es presa y víctima de sus propias sentencias. En efecto, al descomponer la argumentación del personaje, se advierte que la premisa inicial corresponde a los auspicios de Tiresias; en cambio, las palabras finales, son un desprendimiento de los juicios de Creonte en la tragedia: “...En cambio, viejo Tiresias, los hombres, (...) se derrumban cayendo al suelo de manera ignominiosa cuando presentan con los más bellos argumentos propósitos inconfesables por afán de lucro...”. Sófocles, op. cit., p.183.

mítico, R. Duroux y S. Urdician sostienen que esta “Descendiente del des- orden de la filiación llega a ser una figura monstruosa, la amenaza de “lo fuera de la norma” en la ciudad”⁶⁰. La imposible adscripción territorial y política de la princesa, su condición *aórgica* ingobernable tiene un correlato poético expresado en una remitologización moderna y en las proyecciones intertextuales que se despliegan en la obra. En el comienzo, el atuendo de la protagonista coincide con el de Ofelia cuando, luego de la muerte de su padre, se presenta ante los reyes y su hermano Laertes: “Ofelia entra vestida de blanco, el cabello suelto y una guirnalda en la cabeza, hecha de paja y flores silvestres” (Hamlet: 438). Las didascalias del drama se apropian de esta imagen para proyectarla sobre la que, condenada a viviseputura, despierta de la muerte: “Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos 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.” (AF: 195) La superposición atribuida se completa cuando el corifeo la identifica, de manera explícita, con la hija de Polonio mientras canta los mismos versos que ahora salen de boca de la doncella labdáida:

Se murió y se fue señora
 Se murió y se fue
 El césped sobre su cuerpo
 Hay una piedra en sus pies⁶¹ (AF: 195)

La transposición de estas figuras y voces femeninas disidentes genera un pleonasma artístico y simbólico que, no sólo actualiza documentales literarios, sino también, ofrece una lectura de época. En efecto, la presencia de los semas “agua” y “piedra” remiten a un universo mítico⁶² que se expande y, de manera tangencial, alude a circunstancias históricas particulares: “Corifeo: Debiera, pero no hay. ¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba?/

⁶⁰ Op. Cit., Urdician, p. 75.

⁶¹ En *Hamlet*: “... Gertrudis: Ay, dulce dama, ¿Qué significa ese canto? / Ofelia: Él ha muerto, señora, y ha partido,/ Muerto y partido pues; / Césped de verde hierba a su cabeza/ Y una piedra a sus pies...” Shakespeare, W. *Hamlet en Obras completas. I Tragedias*, Bs. As., Losada, 2006: acto IV, escena V, p. 446.

⁶² Dice Antígona: “...Como Níobe el destino va a dormirme bajo un manto de piedra...” (AF: 207). La referencia a este personaje mítico nos traslada nuevamente al campo de la piedra y sus proyecciones. En la tradición legendaria de Níobe existen dos elementos que debemos rescatar. En primer lugar, la muerte de sus hijos que quedan insepultos durante nueve días y, en segundo término, la metamorfosis de los cuerpos en piedra. Siguiendo las conexiones y la deriva intertextual, Niobe es evocada en la tragedia: “... Oí que pereció de la manera más triste, / (...) aquella extranjera friga/ hija de Tántalo, a la que, a guisa de yedra tenaz, / domeñó un saliente rocoso (...) Pues bien, completamente igual a ella,/ me va a someter a mí el destino a sueño eterno...”. Sófocles, Op. Cit., p. 176.

Antinoo: ¡Nada!” (AF: 195). Más adelante, Antígona suplica: “Tierra piden los muertos y no agua o escarnio”. (AF: 202).

Por último, las reminiscencias del teatro libre de William Shakespeare en el canto de Ofelia y en la última declaración de Hamlet⁶³ y Antígona, abrevan y articulan la necesidad de un viraje poético e histórico. Sobre el arte romántico del autor, M. G. Rebok sostiene que este “cede parte de su territorio de lo sublime, que incita a la posibilidad de la transgresión neoclásica, del desborde de una riqueza imaginativa inédita” (M. G. Rebok: 24). En este sentido, el arte de Shakespeare, como parte de un movimiento crítico a la ilustración, “viene a ser la paradójica representación de lo irrepresentable”⁶⁴. De la misma manera, en *Antígona furiosa* la crueldad artística⁶⁵ adquiere una impronta fundacional y transgresora: a través de una mitología posmoderna se reclama el encuentro, la convivencia entre el discurso moderno trascendental y los pequeños relatos de lo sensible intersubjetivo. Si esto no ocurre entre ambas estructuras, “como entre dos maderos que se cruzan, sufren su suplicio las víctimas propiciatorias de la humana historia”.

La libertad que le confiere a Antígona la proximidad con la Muerte, junto a la imposibilidad de enfrentarla, entrelaza sus palabras a la sentencia definitiva de un príncipe⁶⁶: “Nací para

⁶³ La tragedia de *Hamlet* discurre vívidamente alrededor de la locura -tanto real como fingida- y de la transformación de un profundo dolor en desmesurada e ira. Además, se exponen temas como la traición, la venganza, el incesto y la corrupción moral. Estos asuntos también son material tácito fundamental en *Antígona furiosa*.

⁶⁴ G. Rebok, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁵ Jacques Derrida elabora una interpretación de la obra de Artaud, *Teatro de la crueldad*, escrito a mediados de los años cuarenta. Al respecto, el autor sostiene que la reconstrucción de los nuevos espacios escénicos debe remitir a una zona o punto originario encarnado en el acontecer mismo de la escena a través del lenguaje del cuerpo: “...no será, pues, un teatro del inconsciente. Casi lo contrario. La crueldad es la consciencia, la lucidez expuesta. «No hay crueldad sin consciencia, sin una especie de consciencia aplicada.» Y esta consciencia vive realmente de un asesinato. Lo hemos sugerido más arriba. Artaud lo dice en la *Primera carta sobre la crueldad*: «Es la consciencia lo que le da al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su tonalidad cruel, puesto que se comprende que la vida es siempre la muerte de alguien» (IV, p. 121)...” Derrida, J., “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1998: 318-343 (Edición digital de Derrida en castellano).

⁶⁶ En *Hamlet* de Shakespeare, antes de su muerte, el protagonista exclama: “... Me estoy muriendo, Horacio; / El potente veneno me derrota el espíritu. / (...) lo demás es silencio...”. Shakespeare, *Op. Cit.*, p.482. También es posible establecer una vinculación entre las últimas palabras de Antígona y reminiscencias del poema de Alejandra Pizarnik “En esta noche, en

compartir el amor y no el odio (...) Pero el odio manda. (Furiosa) (...) ¡El resto es silencio!”. (AF: 214). A través de una mitología política⁶⁷, el valor raigal de su acción ética- objetiva-transformada en acción dramática – absoluta- desintegra constituyentes ontológicos unívocos. De esta manera, el paradigma de Antígona establece, paradójicamente, la desarticulación de lo racional y la articulación de lo poético; un giro que sólo es posible a partir del retorno armónico y fraterno a lo sagrado. La interdicción de la protagonista cuestiona el devenir de los acontecimientos, entendido no como una filosofía de lo desarrollado –lógico, cerrado- sino como una *filosofía del desarrollarse*, integrando lo posible, lo no dado, con lo que efectivamente es. Así, entre los resquicios de lo aludido se problematizan las condiciones de posibilidad del conocimiento histórico. De Sófocles a Gambaro, *Antígona furiosa* propala una doble intención manifiesta: por un lado, la de crear un nuevo relato en el que se fusionan elementos narrativos y poéticos de forma original y, por otro, la de segmentar las contingencias del discurso historiográfico.

Porque la historia de los muertos no es la historia de la imaginación, una mujer, Antígona⁶⁸, nos interpela: “¿Qué hazaña es matar a un muerto?” (AF: 211). En deflagración de imágenes evocadas surge el entresijo irrefutable, los interrogantes perentorios, “¿Qué gesto palpita en la decisión de una clausura? ¿Quién inventó la tumba como símbolo y realidad de lo que es obvio?”⁶⁹

este mundo” “(...) (todo lo que se pueda decir es mentira)/ el resto es silencio/ sólo que el silencio no existe...”.

⁶⁷ En palabras de Vitiello, la disposición convergente de hechos históricos sólo puede ser comprendida a través del *mythos*, porque “...el mito es *mito- logía*, narración lógica, lógica narradora. Mito interpretado, junto con narración mítica. *Mytho- logía*, justamente: fusión de razón y narración (...) en el reconocimiento de la finitud de la razón para decir de sí misma su nacimiento. (...) (por esto) la Razón reflexiva, no conoce

tarea más alta y ardua que aquella de llevar críticamente, *reflexivamente*, a sí misma ante su límite, ante el misterio de su origen, el mito...”.V. Vitiello, op. cit., 110-112-

⁶⁸ En *Antígona* de Sófocles, Tiresias se dirige a Creonte: “... En fin, cede ante el muerto, y no insistas en herir a un difunto. ¿Qué heroicidad hay en volver a matar al que ya está muerto?...”. Sófocles, Op. Cit., p. 183.

⁶⁹ A. Pizarnik, *Prosa completa*, Bs. As., Lumen, 2012, p. 25.

Prometeo y sus reversiones

El mito de Prometeo, que nos remite a *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1816) de Mary Wollstonecraft Shelley, nos traslada, a su vez, a la obra dramática de Griselda Gambaro *Nada que ver* (1970).

“El mitologema de Prometeo parece nacer de una simbología común a los pueblos arios, como lo muestran ciertas analogías que mantiene con el Agni de los Vedas, el Atar iranio, el Loki germánico; el Lug de los celtas...y, sobre todo, con algunos mitos caucásicos”

afirma Luri Medrano⁷⁰. Sin embargo, la imagen heredada en la civilización occidental corresponde a Hesíodo, Esquilo, Platón, como también a Apolodoro, Ovidio y Esopo quienes abordan el mito con algunas diferencias.

Hesíodo⁷¹, por ejemplo, presenta un duelo de voluntades e ingenios, la del Titán, astuto y engañador, frente al omnipotente Zeus; Esquilo⁷², en cambio, lo muestra como benefactor de la humanidad; en Apolodoro, Prometeo es el creador de los mortales. Platón en su

⁷⁰ G. Luri Medrano, *Prometeos. La biografía de un mito*, Madrid, Trotta, 2001, p.55

⁷¹ Hesíodo, a quien podemos ubicar en la segunda mitad del siglo VIII, es tributario de la misma tradición que Homero. Vive en Beocia, en la Grecia central, donde lleva una vida austera en contacto con los trabajos de la tierra. Su familia cultivaba una pequeña finca rural que, a la muerte del padre, genera problemas con su hermano Perses. Precisamente, dirigida a él compone *Los trabajos y los días* para aconsejarle una vida honesta, en el camino del trabajo y la justicia. *La Teogonía*, poema anterior, presenta una genealogía de los dioses y “un sistema simbólico del universo y relata el mito completo; en *Los trabajos y los días*, el pasaje prometeico se refiere a la creación de Pandora y a las funestas consecuencias que desata entre los mortales.

⁷² Esquilo (siglo V a. C.) aprovecha el mito de Prometeo en su obra trágica y compone, como era lo habitual, una tetralogía: *Prometeo encadenado*, *Prometeo liberado* y *Prometeo portador del fuego* más un drama satírico.

Protágoras nos presenta a un personaje bien intencionado, representante de las capacidades humanas de la ciencia y de la técnica, independiente del poder divino.

Mary Shelley publica su novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* en 1818⁷³. Alrededor de tres narraciones concéntricas, crea la figura de Victor Frankenstein —el moderno Prometeo— quien es capaz de generar, empleando partes de otros muertos, un monstruo sin nombre. Su intención es “echar luz en un mundo en tinieblas” y así, una nueva especie lo bendeciría como su creador; al idear a un superhombre, lo hace eligiendo las características que considera más sobresalientes en un ser humano: gran altura, formas proporcionales y fuerza inimaginable, todo acompañado de una bondad e inocencia semejantes a la de un niño. Sin embargo, el resultado no es el esperado: la criatura monstruosa engendrada es rechazada y abandonada por su creador y el desprecio y el horror de los otros lo convertirán en un ser brutal y vengativo.

Desde el Prometeo clásico y, a través del Prometeo moderno (Shelley) arribamos a la pieza dramática *Nada que ver* de Gambaro donde Manolo, un estudiante de veterinaria, crea un ser al que pretende llevar a la Facultad de Ingeniería, ala de Medicina o a un circo para hacerse rico; inmediatamente después de darle vida por medio de corriente eléctrica, la criatura le causa repulsión, a pesar de lo cual no lo dejará abandonado a su suerte, como ocurre en el hipotexto. El amor, representado en la figura de Brigita María, se instala entre Manolo y Toni quien encuentra en ella comprensión y reconocimiento. Los hechos ocurren en un contexto de violencia institucional: el período conocido como “post-cordobazo” (1969-1970) nos muestra a las diversas organizaciones armadas peronistas en un intento de unidad frente al enemigo común. Las alusiones a actividades clandestinas de los personajes dramáticos, persecuciones, bombas, desaparición de personas son referencias a acontecimientos frecuentes en una Argentina cuyo gobierno autoritario⁷⁴ había disuelto los

⁷³ Mary Shelley (1797-1851) fue una narradora, dramaturga, ensayista y filósofa inglesa. Aprovechando el género epistolar que estaba de moda en su época, escribe una novela gótica *Frankenstein o el moderno Prometeo* considerada como la primera novela de ciencia-ficción y de terror. Asumió una postura feminista novedosa para su tiempo y desplegó una intensa actividad intelectual. De la misma manera, Griselda Gambaro asume una posición comprometida con el rol de la mujer en la sociedad posmoderna.

⁷⁴ Es una época controvertida para la Argentina, con conflictos armados, algunos enmascarados como de salvación para la patria, se suceden los gobiernos de facto de Onganía, Levingston y Lanusse, mientras el peronismo continuaba proscripto. Por otro lado, las organizaciones armadas peronistas y no peronistas evaluaban la necesidad de concentrar sus fuerzas: FAP, ERP, FAL, Montoneros y otras agrupaciones menores se unían para realizar acciones conjuntas.

partidos políticos y ejercía una represión brutal⁷⁵. Los personajes de la obra de Gambaro nos permiten ciertas vinculaciones con ese contexto: tanto Manolo como Brigita María realizan actividades clandestinas -como se ve en la escena IV- en la que ella entra a la habitación con una peluca enorme, escapando de sus perseguidores. De igual manera, Manolo llega exaltado de la calle luego de haber escapado de un tiroteo y dice: “- Soltame [...] pegamos cien carteles [...] Nos corrieron a balazos. Pero después, agarramos a uno en un rincón, lo fajamos...” (NQV: 323). Pretende cambiar la realidad, aunque reconoce que las bombas sólo explotan en su imaginación: para él no hay sufrimiento más desgarrador que el psicológico: “-Toni (le da un diario) ¿Qué es? - Manolo: son dos bombas. -Toni: ¿tienen dinamita? - Manolo: Qué van a tener, no quiero matar gente... Explotan acá (se toca la cabeza)” (NQV: 320). Toni, en cambio, encerrado entre las cuatro paredes de la casa, es testigo obligado de las experiencias de su amo y terminará, como parte del aprendizaje, por comprenderlo y aconsejarlo e incluso, por superarlo en intuición y viveza, en inteligencia y en la manifestación de sentimientos positivos.

El distanciamiento de efecto irónico entre los personajes gambarianos y sus modelos nos enfrenta con la parodia, forma literaria que aparece en otra obra de Gambaro de la misma época, *Nosferatu*⁷⁶. En ambas, lo cómico queda solapado, pues la relación entre el texto parodiante y el parodiado permite detectar la verdadera trama de la realidad. La interacción entre *Nada que ver* y la novela gótica de Shelley se produce, precisamente, a través de las estrategias básicas de la parodia como son la inversión y la distorsión⁷⁷. “La especularidad a partir de una expectativa de imitación o identidad- dice Jitrik- crea una distorsión que, en algunos casos, es condición del grotesco, punto extremo de la intervención de un espejo deformante”⁷⁸.

Precisamente, los rasgos exacerbados del personaje de la obra gambariana, tal como se marcan a continuación, nos enfrentan a un ser grotesco, en el que, intencionalmente, se han acentuado las marcas vestimentarias:

⁷⁵ Como bien dice Liliana Mundani, la clandestinidad de estas acciones “figurativiza en el texto dramático al hemisferio nocturno de nuestra vida política” (*Las máscaras de lo siniestro. Escena política y escena teatral en la Argentina. El caso Gambaro, Córdoba*, Alción Editora, 2002, p. 48).

⁷⁶ *Nosferatu* es una obra corta, sobre el clásico relato de vampiros.

⁷⁷ P. Pavis en su Diccionario del teatro define a la parodia como “una obra o fragmento textual que transforma irónicamente un texto anterior burlándose de él a través de toda suerte de efectos cómicos”. El *Littré* agrega: “Pintura falsa, exagerada, desfiguramiento burlón”.

⁷⁸ N. Jitrik y L.Hutcheon, “Para leer la parodia”, en *Literatura Latinoamericana II*, Universidad de Bs. As., versión digitalizada, p. 13.

Sentado sobre una mesa, de frente al público, aparece Toni. [...]Es un personaje altísimo, tiene gruesos zapatos negros, con suela de madera, **pantalón arrugado y un saco que le queda chico**. Está **muy pintarrajeado**, mejillas rojas, el **pelo duro, cerdas gruesas** que se levantan en abanico sobre el cráneo y, en la cima de la cabeza, un **moño hecho con cable viejo**.[...] El aspecto es el convencional del monstruo de Frankenstein, pero más pintarrajeado e **ingenuamente horrendo**. (NQV: 285)

Por otro, en lo concerniente a su aspecto físico, sobresalen los dientes, obsesiva preocupación de su amo, pues se constituyen en el detalle que acentúa su monstruosidad: “(Toni sonrío, muestra su dentadura. Manolo lo mira y tiene una arcada de terror. Con un gesto para que lo esconda) ¡Los dientes! ¡Los dientes!”(NQV: 287) Si tenemos en cuenta que los dientes son, precisamente, el símbolo de la perfección a la que aspiraba su creador, podemos entender su preocupación y la insistencia en que los esconda; a medida que avanza la pieza, se observa una humanización de esta criatura que incluye no sólo cierta normalización de sus dientes y de sus movimientos sino también una mayor sensibilidad y profundidad en sus propias emociones⁷⁹.

La presencia de un Toni exagerado, deformado en varios aspectos, contrasta con su afectividad, buen juicio y sagacidad para comprender situaciones e, incluso, ser condescendiente con su amo. A diferencia de su modelo, quien carece de identidad y a quien se lo invoca como “miserable”, “alienado”, “desgraciado”, la criatura gambariana tiene nombre y permanece al lado de su amo. No hay ansia de venganza ni de crueldad en Toni, por el contrario el amor a través de Brigita María acentuará sus rasgos de ternura y compasión.

El título de la pieza teatral, como es costumbre en Gambaro (“estoy siempre jugando con esta ambivalencia de lo que es el título y lo que pasa dentro de la obra”) desconcierta, sorprende, inquieta: ¿qué es lo que tiene o no tiene que ver? En primer lugar, los intertextos se conectan, “tienen que ver” entre sí, en relación directa con el Prometeo clásico y con su moderno sucesor. La autora juega con ese enunciado y establece una conexión, valiéndose del absurdo, entre el mito de Prometeo, la novela de M. Shelley y sus personajes Toni y Manolo: creación y creador respectivamente. El drama sí *tiene que ver* con algunas características de las obras nombradas, así como con la realidad política, social y cultural de la Argentina de los años 70. Los hipotextos y la versión actualizada “tienen que ver” en un juego de cercanías y distancias: los personajes recreados desconciertan y se imponen con otra impronta; el grotesco dentro de la cotidianidad establece una empatía entre

⁷⁹ En la criatura de Shelley, los dientes son muy blancos, lo que agudiza su monstruosidad. Por otro lado, la palidez de uno y la cara pintada del otro, no hacen más que resaltar las diferencias.

espectador- criatura escénica desde el propio círculo de los afectos y las reacciones humanas.

La humanización de Toni, tanto en su aspecto físico, como también en su vestimenta, se produce a través de un proceso de correspondencias: a partir de la escena III, observamos la reducción de la suela de sus zapatos acompañada por la elasticidad de movimientos, un color natural de las mejillas, ya despintadas, cierta normalidad en los dientes y, en la cabeza – sin el ridículo moño- las cerdas del pelo comienzan a caer hacia atrás.

Manolo, en cambio, es una versión local y paródica del original⁸⁰; fluctúa entre cierto idealismo que pretende cambiar el curso de los acontecimientos (pegar afiches, amenazar con el uso de bombas, ciertas ideas de justicia reivindicatoria) y, por otro lado, exhibe su costado especulativo, pues su plan original consiste en obtener dinero con Toni en un circo o conquistar la gloria en la universidad; es una figura ambigua, reflejo de un entorno social violento, como se observa en la escena V. Autoritario y agresivo en la intimidad, es incapaz del ejercicio de una acción reivindicatoria concreta y descarga su impotencia en un discurso de ficción saturado de víctimas y victimarios. Le gusta que lo llamen “amo”, se jacta de su inteligencia y de los versos cursis que escribe -intolerables para Toni- a quien subestima; asistimos a un proceso de inversión de roles en el que observamos la sagacidad de la criatura, que supera a su creador, quien se exhibe en un estado de deterioro ruinoso, desalentado después de la muerte de Brigita María. Toni debe insertarse en un espacio cotidiano distópico: el ámbito donde convive con Manolo se describe como sucio, desordenado, provisto de objetos burdos y desvencijados, con restos de comida y cucarachas por doquier; en una primera instancia, manifiesta intensos deseos de conocer el espacio exterior (a lo que su amo se opone) y, luego, naturalmente, viene desde la calle, fabrica bombas y le da órdenes a Manolo. Asimismo, la mecanicidad que, en un primer momento, parecía una característica innata, con el transcurrir, contamina a los otros

⁸⁰ Con respecto al Frankenstein de M. Shelley, dice Ana M. García: “... el Frankenstein de M. Shelley nace precisamente de la crisis que deriva del racionalismo secularista, heredero de la Ilustración, y el irracionalismo sobrenatural, de raíz medieval, que surge a través de la estética del Romanticismo. Con gesto desafiante, el doctor Frankenstein, discípulo de Prometeo *recogía huesos de los osarios y violaba, con dedos sacrílegos, los tremendos secretos de la naturaleza humana*; intentaba, de esta forma, trascender los límites de su propia naturaleza empujado por el deseo de crear vida, soberbia que lo lleva a caer en el más deleznable de los pecados: emular a Dios, pretender erigirse él mismo en creador. No obstante, tal actitud es severamente castigada pues ha rebasado su propia condición, el equilibrio entre todos los seres vivientes” (Ana M. García, “Más allá de lo humano: narrativas distópicas y biotecnologías”, en Cristina Piña, editora, *Literatura y (pos) modernidad*, Bs. As., Biblos, 2008, p. 151)

personajes quienes, con sus poses y reacciones ingresan, a su vez, en un circuito de automatización:

Permanece al lado de la puerta, con las rodillas batiéndose una contra hasta que Toni se acerca y se las inmoviliza [...] Las rodillas vuelven a temblarle. Él mismo les pega un golpe para que se le inmovilicen". (NQV: 323)...
La Abuela se incorpora, como movida por un resorte (NQV: 324)
[...] entra con pasitos cortos, como si tuviera las piernas atadas y caminara sobre ruedas (NQV: 316)

La voluntad de diluir la frontera entre lo risible y lo macabro, entre lo trágico y lo cómico se observa en los llamados telefónicos que realiza Manolo para anunciar a las madres las muertes de sus hijos a través de una falsificación de su identidad (se hace pasar por un sargento, un almirante, un comandante) pero que, en definitiva, reproducen especularmente un mundo exterior opresivo y hostil:

Manolo (mira por la ventana) Ya empieza la hecatombe. (Se escucha el rumor de una multitud en la calle, gritos de dolor, frenadas de autos, silbatos) [... ...] Vamos... Vamos a gritar fuerte... Vamos... a escribir... sabemos... escribir, ¿por qué tenemos que estar mudos? ¿Por qué tenemos que estar mudos? (Grita, en dirección a Brigita María) ¡No llorés! ¡Los otros están bien muertos, idiota! (ED, 307).

Las alusiones a un silencio ominoso, impuesto por un clima de amenazas, persecuciones y hostigamiento toman forma en las prácticas concretas que ejercen Manolo y Brigita María y que culminan con la muerte de esta última. Ese clima agobiante condiciona la vida de los personajes: el acto VII marca un quiebre, pues la muerte de la muchacha expone no sólo la violencia de un mundo externo amenazante, sino a Manolo y a Toni en un pacto de mutua protección ante la ausencia de la mujer compartida. Pero la línea divisoria entre lo serio y lo no serio vuelve a quedar abolida, pues en ese contexto trágico se juega con el hecho en sí y la correspondencia discursiva se altera y se pervierte:

"Manolo: Le pegaron un tiro. Toni: [...] ¡Bizca! Manolo: (corrige a su pesar) Tuerta. Toni: ¡Perdida para la belleza! ¡Qué macana! [...] Manolo: Se armó una trifulca y... Toni: La ligó, como quien dice. (NQV: 314)

La monstruosidad se transfiere de unos a otros: la abuela –quien tilda de monstruo a Toni– aparece, a su vez, como fragmentada, grotescamente anacrónica y vulgar. Heredera de la Madre de Alfonso de *El desatino*, fluctúa entre una apariencia ridículamente juvenil y una temporalidad concreta que desconcierta al propio Toni.

Es este vaivén intercambiable de alteridades y duplicaciones (Toni/Manolo – Brigita María 1 y 2) el que permite proyectarnos hacia un contexto social convulso e inquietante que se busca disfrazar a través del juego de palabras implícito en el título. La intertextualidad

intenta obstruir las capas de sentidos subyacentes y, al mismo tiempo, hace reflexionar al receptor para que el análisis de los acontecimientos no quede en un mero plano de goce estético. Desde el mito clásico, resemantizado en el Frankenstein de la narradora inglesa, atravesamos, con Gambaro, tiempos y espacios que sí “tienen que ver” con el complejo presente de la Argentina de siglo XX.

Orfeo, música y memoria

¿Cuál es la primera virtud y cuál su consistencia?
Es la memoria y tiene la consistencia de la savia
que une la raíz de los frutos...
... porque la memoria es mucho más que una sola
vida...
(L. Bodoc, *Los días del fuego*)

La vasta obra dramática de Griselda Gambaro aborda problemáticas centrales de la realidad argentina y asume una actitud comprometida en temas tan sensibles como los derechos humanos, la recuperación de la memoria, el conocimiento de la verdad y de la justicia. Dentro de las corrientes estéticas teatrales de la actualidad, su obra *La casa sin sosiego* (1991), se puede ubicar en la tendencia denominada de “intertextualidad posmoderna, que cuestiona el sistema teatral anterior [...] y se inserta en la coyuntura sociopolítica del fin del milenio”⁸¹.

*La casa sin sosiego*⁸², libreto para ópera de cámara con música de Gerardo Gandini⁸³, consta de una introducción, cinco interludios y seis escenas. Desde el mito de Orfeo⁸⁴, musicalizado

⁸¹ S. Tarantuviez, op. cit., p. 89.

⁸² Nos hemos referido, en parte, a esta obra cuando abordamos el mito del viaje.

⁸³ *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro fue estrenada en el Teatro San Martín en 1992. Además de Gandini, contó con la dirección de Laura Yusem, el vestuario de Graciela Galán y la participación de bailarines, cantantes y actores. Precisamente, en 1990, el presidente Carlos Menem había indultado a los represores de la dictadura y la consigna de su gobierno era la “reconciliación”. Adriana Musitano registra los titulares de los diarios más importantes en el momento del estreno de la obra: “Desmemoria y veredicto poético” (Clarín); “Una casa entre el mito y el olvido” (La Nación); “Orfeo como metáfora del país” por J. Dubatti (El Cronista); “Casa de estilos divergentes. Con *La casa sin sosiego* los desaparecidos ingresan por primera vez en la ópera argentina” (Página 12). Como se observa, la pieza dramática se proyecta como una reivindicación de la memoria frente al

por Claudio Monteverdi sobre un poema de Alessandro Striggio⁸⁵, la dramaturga argentina construye una pieza cuyo tema es el descenso al inframundo en búsqueda de una mujer. A propósito, dice P. Zangaro:

Luego de casi 10 años del fin del terrorismo de Estado en la Argentina y a sólo dieciocho meses de los indultos presidenciales de Menem, que pretendieron encubrir los crímenes de la dictadura, Griselda Gambaro eligió decir lo que el Poder quería callar, ponerle palabras al grito mudo de los muertos⁸⁶.

Desde los hipotextos -Ovidio (*Metamorfosis*) y Virgilio (*Geórgicas*)- Gambaro visita autores contemporáneos como Elsa Morante y Rainer María Rilke y construye, así, una historia actual con la impronta de la música y el mito. El Orfeo clásico es hijo de las Musas quienes, a su vez, son las descendientes de Mnemosyne, representación absoluta de la Memoria⁸⁷; con su lira, puede provocar el hechizo en cuanto lo rodea; su amor por Eurídice lo lleva a rescatarla del mundo de los muertos y, al no cumplir con la condición impuesta, la pierde definitivamente. Son dos, entonces, los núcleos argumentales del mito: la música y la muerte de Eurídice, ambos recuperados en el drama contemporáneo y recontextualizados. En este caso, Juan/Orfeo busca a su esposa desaparecida -Teresa/Eurídice- y, para ello, desciende a las profundidades del horror. A través de las escenas, se observa el tránsito por diferentes lugares que, desde ciertos indicios, permiten reconstruir el contexto hasta llegar al Infierno. Además de Juan y Teresa, otros personajes nos remiten al mito: el guardia de la antesala es una especie de Caronte que transporta a los pasantes hacia la otra orilla; las mujeres del loquero, presas del delirio, resultan semejantes a las integrantes del *thiasos*

olvido y al silencio que se quieren imponer desde los más altos niveles gubernamentales. (Ver: A. Musitano, "Duelo y extravío, mirada, música y voz" en *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*, G. Milone- G. Simón (coordinadoras), Córdoba, Argentina, Ed. Universitaria Villa María, 2013, pp. 182-183)

⁸⁴ Según el mito, Orfeo es hijo de la musa Calíope y de Apolo (de Eagro, según Píndaro). Ha trascendido su imagen en la cual canta y tañe la lira, encantando a la naturaleza toda. El desgraciado episodio de Eurídice lo recluye en la más absoluta soledad y melancolía. Con respecto a su final, se cuenta que las mujeres enviadas por Dioniso – indignado por la veneración de Orfeo hacia Apolo – lo atacan y despedazan.

⁸⁵ *La favola d' Orfeo* de Monteverdi fue estrenada en 1607. Además de Ovidio y Virgilio, Alessandro Striggio empleó otras fuentes menos conocidas y realizó algunas modificaciones en el trágico final del protagonista.

⁸⁶ P. Zangaro, *Prólogo al Teatro de Griselda Gambaro*, tomo III, Bs. As., de la Flor, 2011, p. 14.

⁸⁷ De igual manera, los vínculos existentes entre Justicia y Memoria aparecen, claramente expresados, en Hesíodo (*Teogonía*) y en Píndaro (*Nemeas e Ístmicas*).

dionisiaco: tironeos, gritos y susurros simultáneos las obligan a movilizarse dentro de un ambiente que oscila entre la “algarabía y el silencio”, entre un ritmo casi paroxístico o la más absoluta quietud. Se reproduce, así, el espacio dionisiaco que tan bien describe W. Otto:

¿En qué esfera nos encontramos, entonces? No cabe ninguna duda que es la de la muerte. También, los terrores de la aniquilación que cruzan el ámbito entero de la vida, pertenecen con placer pavoroso, al rencor de Dioniso. El monstruoso, cuya fantasmagórica doblez nos habla de la máscara, vuelve una de sus caras hacia la noche eterna⁸⁸.

Tanto en el loquero como en el Infierno, Teresa se presenta como una imagen (*eidolon*), como una réplica de las múltiples sombras, a la manera de las que Ulises encuentra en su visita al Hades (Homero, *Odisea*); ella surge impávida, sin expresión, rígidamente inmóvil, repitiendo, con voz átona, las mismas palabras. Dentro de la realidad trágica de la sociedad argentina, Teresa –motivo de la búsqueda– es una víctima de la dictadura militar. “En esta ópera, el cuerpo cadavérico ha devenido en un dispositivo discursivo que define y refigura el arte desde el exceso como carencia y la escritura/música como incompletud”, afirma A. Musitano⁸⁹. En el viaje doloroso hacia la revelación, se alude a la tortura, a los lugares de detención, al enmascaramiento de la muerte. El mundo de arriba –el bar, el loquero, la guardia– está contaminado con elementos del de abajo. Como parte de una construcción especular, observamos que, tanto en la cantina como en el Infierno, los personajes, estáticos, no beben ni comen como si fueran parte de un simulacro; el cantinero se reproduce en la figura del guardia: ambos, mordaces e indiferentes, prefieren el olvido y el ocultamiento. Dicen los hombres: “Nada recordamos porque no miramos” y replica el Guardia: “No se puede vivir en esa casa. (Divertido). Por eso olvidamos” (LCSS, 382, 389). La mirada de reconocimiento del Otro que permite, a su vez, completarse a sí mismo, es negada y resulta, así, imposible reconstruir el espacio común que incluye a todos en el derecho a la vida. El Infierno se presenta como un lugar de luz intensa donde los comensales, como autómatas, rodean una mesa con copas vacías; en el banquete alegórico, el hambre y la sed no se sacian nunca porque las necesidades no son físicas, sino de justicia: “El agua no calma esta sed. Ni el vino. Ni el agua dulce del río”, dice Juan (LCSS: 392).

Como sabemos, la *katábasis* es un viaje de conocimiento asignado a seres excepcionales que salen enriquecidos de la experiencia vivida; en este caso, paradójicamente, nuestro Juan/Orfeo será conducido por un loco, personaje que frecuenta el teatro gambariano y que nos instala en el mundo de las incertezas donde la lógica y la sinrazón quedan desestabilizadas. Dice el Bobo: “¡Señor! (Juan se vuelve) Yo sé dónde está... No el otoño

⁸⁸ W. Otto, *Dioniso*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 85-86.

⁸⁹ A. Musitano, op. cit., p. 178.

¡Ella! ¡Yo sé! Le mintieron. Todos saben. (Se pone la mano sobre el pecho) ¡Pero yo sé más!
(LCSS: 382)

La ópera de Monteverdi (elección de Gerardo Gandini) consta de un prólogo y cinco escenas que desarrollan la siguiente secuencia: bodas- muerte de Eurídice – descenso al Hades para el rescate – poder de la música de Orfeo – encuentro con Eurídice y pérdida definitiva – regreso de Orfeo a Tracia. De la misma manera, la pieza de Gambaro sigue esa estructura, como ya apuntamos. Específicamente, tres citas operísticas se ubican en la introducción y en las escenas II, IV, V y VI: la primera recupera versos del Dante (“Lasciate ogni speranza voi ch’entrate”) que anticipan el clima opresivo que marcará el desarrollo de la acción. La segunda, anunciada en la introducción, se expande e inserta entre los diálogos del bar y ratifica la muerte de Teresa (“La tua diletta sposa e morta”); finalmente, en la escena VI, con la confirmación de la muerte -no por accidente y en otro lugar- se pronuncian las palabras definitivas: “Tu se morta/se morta mia vita”. Como anticipamos, la presencia del Orfeo mítico, trasvasado desde sus orígenes en la obra musical de Monteverdi, nos remite a una figura heroicamente representativa vinculada con la música y el canto. Sin embargo, más allá de la ópera de cámara que resulta *La casa sin sosiego*, es necesario develar lo musical en otros niveles significativos.

En primer lugar, debemos detenernos en el título de la obra: en la sonoridad de “La casa sin sosiego”⁹⁰ pues de ese oxímoron, de esa “incómoda connivencia de dos antagonismos” irradia una musicalidad que se proyecta y envuelve todo el drama. “El horror ha encontrado en la composición musical su forma de expresión. Del mismo, Gambaro abrevó en la ópera para resolver su contienda con los límites del lenguaje”⁹¹ ¿Qué es una casa, sino protección y refugio? Nótese que “sin sosiego” -que completa la construcción- instala una sensación de inquietante búsqueda que llevará al protagonista a experimentar el horror en su dimensión más profunda. Se potencian las “s” de “sosiego” con el prepositivo “sin” y, así, el valor de los sonidos modela las palabras y todo lo que ellas sugieren. Por otra parte, los dos niveles significativos de “casa” se exponen para contraponer el sentido primigenio del término. Dice Juan: “volvamos a casa”, “en casa... a orillas del lago”; Teresa, en cambio, habla de “casa de pena” y “casa de sangre”. En este último contexto, la palabra pierde su significado primario

⁹⁰ La sucesión de “s” produce una repercusión auditiva cuya imagen intensifica la permanente sensación de inquietud. Podemos definir a esta figura retórica como aliteración. A propósito, dice Alex Grijelmo: “El sonido como envoltorio de atracción convierte en música los fonemas. Todos nosotros hemos heredado el valor sonoro de las sílabas y hemos aprehendido sus constantes: sus colores, la sugestión que entrañan. La clave del sonido resulta fundamental además para que el cerebro descubra el significado, y puede servir también para formar términos latentes y subliminales poseedores de un poder devastador”. (A. Grijelmo, *La seducción de las palabras*, Madrid, Taurus, 2004, p. 272)

⁹¹ P. Zangaro, op. cit., p. 15.

para adquirir otro. Es el lenguaje puesto en boca de un desaparecido para quien, además de “casa”, “hambre” y “sed” adquieren un nivel expresivo que debe ser aprehendido en otro espacio, en el territorio oscuro y siniestro del Hades. Notemos, asimismo, la aproximación sonora entre “sin sosiego” y “sed”: la sed y el hambre producen un desasosiego incapaz de satisfacerse, pues atraviesan las fronteras de lo corporal para ingresar en lo moral-espiritual. A propósito, podemos citar el poema de Ángela Urondo Raboy, hija del poeta desaparecido Paco Urondo “Caer no es caer”⁹² donde habla de “palabras infectadas”. Es el espectador quien debe estar atento, quien debe hurgar para que el término se le revele en toda su carnadura. Asimismo, el mensaje se ilumina cuando se descubre la ambivalencia de la palabra que habita en un contexto donde las tensiones obligan al hombre a tomar conciencia de su esencia trágica. “Las formas convencionales del lenguaje se utilizan para hacerles decir otra cosa que la que pretenden manifestar y esto se logra por su enfrentamiento crítico con mundos sociológicos, psicológicos, en suma, dramáticos, que las desdican”, dice Nelly Schnait⁹³.

Asimismo, la música se expone de otras formas: en la reproducción de ritmos o imágenes acústicas, como ocurre con los versos pronunciados por las mujeres que habitan el loquero o por la propia Teresa que, en una evocación infantil, juega con la sonoridad de las palabras: “Mujeres: una mañana, muy tempranito/ Bajé del valle con mi atadito”; “Teresa: Estaba en la arena, jugando. (Con acento infantil) ¡Y una ola me envolvió! (Ríe con una risa tonta) ¡Revolcó! ¡A-ho-gó!” (LCSS: 383, 389). La paradoja que resulta de la inserción de este discurso en un contexto trágico acentúa lo siniestro de la experiencia real. Las mismas mujeres del loquero a las que, antes, hemos aludido como ménades, textualizan un ritmo musical acompañado con reiteradas onomatopeyas: “¡Qué-qué! ¡No hay qué-qué! ¡No hay por qué!” [...] ¡Ssss!” (LCSS: 384)

En *La casa sin sosiego*, Griselda Gambaro compone una pieza cuya estructura nos acerca a una tragedia griega. De la misma manera que en ésta se alternan los episodios y los *stásimos* acompañados de música, el drama contemporáneo se desarrolla a través de escenas e interludios. Estos últimos están saturados de presagios, de enigmas que se concretan a través de un lenguaje poético que la autora rescata de los versos de Elsa Morante

⁹² Chupar no es chupar/ Cita no es cita/ Dar no es dar/ Caer no es caer/ Soplar no es soplar/ Pinza no es pinza/ Fierro no es fierro/ Máquina no es máquina/ Capucha no es capucha/ Submarino no es submarino/ Parrilla no es parrilla/ Apretar no es apretar/ Quebrar no es quebrar/ Cantar no es cantar/ Volar no es volar/ Dormir no es dormir/ Limpiar no es limpiar/ Guerra no es guerra/ Cuerpo no es cuerpo/ Desaparecer no es desaparecer/ Morir no es morir/ Ser no es ser/ Yo, nada. (Ángela Urondo Raboy, ¿Quién te creés que sos?, Bs. As., Capital Intelectual, 2012).

⁹³ N. Schnait, *Prólogo al teatro de Griselda Gambaro*, tomo II, Bs. As., de la Flor, 2011, p. 29.

pertenecientes a *La serà dominicale de Il mondo salvato dai ragazzini*⁹⁴, una mezcla de tragedia, farsa y parodia donde las sucesivas composiciones marcan un crescendo del sufrimiento. En los cantos unipersonales, Teresa es la voz de los sin voz, de los que tienen preguntas, no respuestas y reitera, como una letanía, un expresivo grito de dolor: “Memoria, memoria, casa de pena. Eli, Eli, sin respuesta”. Estos versos, verdadero leitmotiv musical del drama, son pronunciados -por primera vez- por el coro femenino (Escena I) y, luego, reiterados en los sucesivos interludios. La inocencia de la mujer se manifiesta a través de preguntas: “¿Qué quise cambiar? ¿Cambió el río de lugar? ¿Las estrellas del cielo? (LCSS: 382, 387). El recorrido poético que propone Elsa Morante es un viaje de conocimiento desde la experiencia individual – como el de Orfeo y el de Juan- y la memoria es el lugar de los *Felici Pochi* (Pocos Afortunados) que siguen reclamando sin obtener respuesta. A través de los cantos de una Teresa espectral, se instala la evocación: se recuperan fragmentos dispersos de una historia personal cuyo punto de convergencia se centraliza en la construcción metafórica de la poeta italiana “memoria, casa de pena”.

De la misma manera que en la tragedia (recuérdese a Esquilo), los stásimos concentran las concepciones básicas de la obra teatral, en este caso, los interludios actúan como un espacio profundamente lírico y sugerente donde –hipertextualmente- se condensan los motivos del drama. Y así como en el teatro clásico no hay un tiempo lineal, sino frecuentes retrocesos y adelantos temporales, aquí los indicios del pasado pueden explicar el presente y adelantar proyecciones interpretativas. Mediante técnicas de duplicación, reiteración o fragmentación, las unidades mínimas que componen los corales de la obra de Gambaro marcan el camino dramático y explican el proceso trágico. El tema central, en la voz de la propia víctima, se intensifica, desarrollando la isotopía de la injusticia y el castigo del inocente en un escenario lóbrego (“lugar de tinieblas”). La explicación que Rodríguez Adrados da para aludir a la tragedia de Esquilo bien vale para la pieza de Griselda Gambaro:

⁹⁴ *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) es definido por la propia Elsa Morante como un “manifiesto, memorial, saggio filosófico, romanzo, autobiografía, diálogo, tragedia, commedia, documentario a colori, fumetto, chiave mágica, testamento e poesía”. Consta de tres partes de dispar extensión con divisiones internas. En él, la autora vuelve sobre un tema ya tratado: el rechazo a la alienación producida por la civilización atómica. En *La serà dominicale* (2ª parte) la autora despide a la razón porque desea pasar el domingo con la locura. En las *Canzoni popolari*, identifica a los F.P. (los pocos felices) y los I.M. (muchos infelices).

“Esquilo ha creado estos nuevos corales repetitivos y contaminados de elementos varios pero que confluyen siempre para la interpretación de pasado/presente y para el presentimiento de un futuro sombrío a partir de un pasado de injusticia”⁹⁵.

En cuanto a las escenas, se observan diálogos entre coro y actor, semejantes a los desarrollados en los episodios de las tragedias griegas⁹⁶ y cuya alternancia produce un gran efecto dramático. En la escena del bar, los hombres interactúan con el cantinero y, en el loquero, el coro de mujeres lo hace con Juan:

“Hombres: Se fue, se fue el verano/ Dejó paso al otoño/ Cuando se vaya el otoño/
¿Quién sabrá/ Lo que vendrá? Cantinero: ¡Ya ve! (LCSS: 381). “Mujeres: (se aprietan contra él, aterrorizadas, lo tironean, le tocan la boca, como queriendo ponerle una mordaza, en gestos repetidos, torpes) ¡Gritó! ¡Gritó! Juan: (quiere calmarlas, en un susurro) ¿Cómo se llama? ¿No Teresa?” (LCSS: 384).

La escena I (La muerte) se corresponde con la última (El regreso): son los mismos personajes y el mismo coro de mujeres reiterando los versos de Elsa Morante “Memoria, memoria, casa de pena” que completan el círculo y se fusionan con la Eli del poema morantiano. Esos otros ecos lastimeros se proyectan, acercándonos a las múltiples víctimas que habitan el escenario del exterminio. Los gemidos y los gritos en ese lugar de tinieblas nos instalan en un ámbito varias veces descripto por los sobrevivientes de la dictadura militar argentina.

Pero, Gambaro no sólo recupera el mito de Orfeo desde la tradición clásica⁹⁷, sino que se acerca, también, desde otra perspectiva: desde el poeta Rainer María Rilke⁹⁸ quien en 1922 escribe, precisamente, cincuenta y cinco sonetos dedicados a esta figura legendaria.

⁹⁵ F. Rodríguez Adrados, *Democracia y literatura en la Grecia Clásica*, Madrid, Alianza, 1997, p. 183.

⁹⁶ En los episodios de la tragedia griega, el coro puede intervenir y dialogar con los actores (*kommoi*) acentuando los momentos de intensidad dramática.

⁹⁷ Recordemos que la música tiene un vínculo estrecho con la poesía: Orfeo usa su voz con el acompañamiento de la cítara o la lira. Griselda Gambaro penetra en la esencia del mito órfico al combinar la música –desde Monteverdi– con la palabra poética (Ovidio, Dante, Elsa Morante, R. M. Rilke)

⁹⁸ El contacto de Rilke con el mundo antiguo comprende un proceso mítico-poético que alcanza su nivel máximo con los Soneto a Orfeo. Al respecto, dice Díez del Corral: “La vida de Rilke fue una encrucijada a la que concurrieron las más diversas vías de la geografía y la cultura de Occidente, y el hecho de haber terminado el poeta recorriendo, en trance místico, el camino perdido de la vieja poesía órfica, tiene una importancia extraordinaria por significar un triunfo sobre toda clase de concurrentes” (Díez del Corral, 1974: 156)

Además del acceso a las fuentes literarias tradicionales (Ovidio) y modernas (Hölderlin), Rilke se había sentido estimulado ante la contemplación variada de otros documentos plásticos como bajorrelieves, sepulcros, fuentes, estatuas que le permitirán concretar, gradualmente, sus ideas sobre el fracaso del amor, la virginidad, la vida y la muerte. La desaparición prematura de la hija de un matrimonio amigo -la bailarina Vera Ouckema Knoop- también influye en la composición de estos poemas. En la escena V de la obra dramática (El Infierno), se recuperan los versos que Rilke escribió para su epitafio: “Sueño de nadie bajo tantos párpados”⁹⁹ que quedan intercalados entre dos dispositivos vinculados específica y simbólicamente con la obra del poeta alemán: “rosas” y “epitafio”. En la última escena, es Juan quien rescata unos pocos versos del Poema IX de los Sonetos a Orfeo: “Sólo quien comió con los muertos/ puede dar cuenta/ sólo en el doble reino/ las voces se volverán/ dulces y eternas”¹⁰⁰. Precisamente, se recupera a Orfeo por su naturaleza dual, por su conocimiento del mundo de las sombras y de los secretos de la salvación de las almas después de la muerte.

Orfeo, desde Ovidio y Virgilio, desde la ópera de Monteverdi, desde Rainer M. Rilke nos conduce, con Gambaro, al submundo donde habitan las víctimas del terrorismo de estado en la Argentina. El mito, una vez más, cuenta y canta, se resignifica a partir de su estructura vital y su flujo de sentido avanza por canales dolorosos a la espera de la reivindicación de la verdad y de la justicia. Y *Mnemosyne*, desde los tiempos ancestrales, desde las voces míticas y contemporáneas parece decir que llegará el día en que, en la Argentina, la Memoria dejará de ser una “casa de pena...”¹⁰¹.

⁹⁹ La estructura completa es la siguiente: “Rosa, oh pura contradicción, voluptuosidad de no ser/ el sueño de nadie bajo tantos párpados”. En este caso, la flor puede ser el vínculo con la sangre derramada; al respecto, M Eliade dice. “Es preciso que la vida humana se consuma completamente para agotar todas las posibilidades de creación o de manifestación; si se interrumpe bruscamente, por una muerte violenta, intenta prolongarse con otra forma: planta, flor, frutos” (Chevalier, 2003: 892)

¹⁰⁰ El soneto IX dice: Sólo quien ya elevó la lira/ también entre las sombras/ puede expresar, vislumbrando, / la alabanza infinita./ Sólo quien comió con los muertos/ de su adormidera, la de ellos,/ no perderá nuevamente/ el más leve sonido./ Puede que el reflejo en el estanque/ se nos esfume a menudo, pero/ conoce la imagen/ sólo en el mundo duplicado/ se tornan las voces/ eternas y suaves.(R. M. Rilke, Sonetos a Orfeo, traducción, prólogo, introducción y comentarios de O. D. Zegers, Chile, Ed. Universitaria)

¹⁰¹ Observamos que a la reiteración de los versos morantianos “Eli, Eli, sin respuesta”, se replica en el final “Eli, Eli, te oigo”, con lo cual se instala la posibilidad de la reivindicación de la Memoria y la Justicia.

Sobre los monstruos y sus réplicas

La figura del monstruo, como sabemos, se presenta a lo largo de la historia como una metáfora que concentra las subjetividades contrarias a la norma naturalizada. En la antigüedad clásica, remite al tiempo originario de la creación del mundo y se relaciona con lo caótico, con lo sobrenatural y con todo aquello que trasciende los límites.

En griego, el término que designa al monstruo es *téras* de donde deriva nuestro vocablo “teratología” (estudio de las monstruosidades de los organismos animales o vegetales). El adjetivo “teratológico” se refiere, tanto a una señal enviada por la divinidad como a un signo celeste, a un astro. En consecuencia, lo monstruoso es aquello que se mira, que es decodificado por un ojo que lo ve; el rol de la mirada es determinante: la mitología está poblada por monstruos cuya mirada implica la muerte, la petrificación (Medusa, el basilisco, las gorgonas Euríale y Esteno).

Nuestro “monstruo” proviene del verbo latino “monstrare” y se relaciona con la advertencia divina a partir de los prodigios; luego, el término recorre un camino que deriva en la aplicación a seres humanos extraordinarios. El campo semántico se expande incluyendo la acepción del verbo “aniquilar” que, por un lado, significa “reducir a la nada” y, por otro, se relaciona con abrir la boca, apertura y vacío. Pero el monstruo se resiste al aislamiento y pretende vivir entre nosotros bajo falsas apariencias, exigiendo la mirada del otro que puede dar cuenta de los signos que muestran su verdadera naturaleza.

A lo largo de la historia del pensamiento, lo monstruoso ha sido motivo de diferentes categorizaciones dentro de las cuales la mujer aparece, precisamente, como una desviación de la naturaleza. Aristóteles sostiene que el principio masculino actúa sobre la materia que es, por naturaleza femenina, y produce, en consecuencia, la creación; en este sentido, el hombre procrearía varones, pero se necesitan mujeres para la reproducción. La mujer que nace se aleja del modelo, por lo cual tendría una naturaleza monstruosa pero necesaria. Cada vez que ésta lucha por sobreponerse al principio de masculinidad, aparece dotada de características abominables y amenazantes.

Los mitos se han encargado de presentarnos figuras femeninas que, bajo formas híbridas y mixturadas encarnan la representación del Mal. La impureza femenina que emana de su

sangre menstrual determina su carácter diferente, “otro” que confirmará su monstruosidad en el Medioevo tal cual lo demuestran textos como el *Malleus Maleficarum*:

Tú no sabes que la mujer es una quimera, pero debes saberlo. Este monstruo reviste una triple forma: se engalana con el noble rostro del león resplandeciente; se ensucia con un vientre de cabra, se arma con la cola venenosa del escorpión. Lo que significa: su aspecto es hermoso, su contacto es fétido; su compañía, mortal (...) Mentirosa por naturaleza, lo es también por su lengua; hiere al tiempo que encanta. Por lo que la voz de las mujeres se compara con el canto de las sirenas, que con dulce melodía atraen a los que pasan y los matan¹⁰².

Pero la estigmatización de la mujer no es exclusiva del Medioevo, pues en el simbolismo universal las representaciones monstruosas de lo femenino se continúan manifestando.

A propósito, María Zambrano¹⁰³, analiza las figuras femeninas “errantes” que protagonizan algunos mitos y relatos y se revelan cercanas al estatuto de lo monstruoso. Entiende que en el concepto de ser humano está implícito únicamente el varón y la mujer queda fuera de la definición de sujeto. Desde este punto de partida, la filósofa analiza la situación de las mujeres que, expulsadas de la categoría de lo humano, participan de una situación de privilegio que permite reconocer notas que se habían invisibilizado¹⁰⁴.

El teatro de Griselda Gambaro está poblado de mujeres monstruosas que actúan en espacios distópicos, desiguales, anómalos, perversos que favorecen la conformación de determinadas criaturas: la madre de *El desatino*, Amalia de *Viaje de invierno* y Lady Macbeth de la obra homónima son casos para ejemplificar.

El tópico de la familia “disfuncional” –que va desde *En familia* (1905) de Florencio Sánchez hasta *Terrenal* (2014) de Mauricio Kartún pasando por *La omisión de la familia Coleman* (2005) de Claudio Tolcachir– es una constante de la dramaturgia argentina. En esos ambientes cotidianos

Los monstruos son las “figuras físicamente deformes” que al entrar en circulación con las “figuras físicamente normales” catalizan las motivaciones profundas de los sujetos y también

¹⁰² *Malleus Maleficarum: El martillo de las brujas*, traducción francesa de A. Danet, París, Plon, 1973, p. 207.

¹⁰³ María Zambrano (1904-1991, España) filósofa, ensayista, poeta. Se exilia en 1939, residiendo en el Caribe, México, La Habana, Roma y París. Su obra fue reconocida tardíamente en su propio país. Recibe importantes premios como el Príncipe de Asturias y el Cervantes.

¹⁰⁴ M. Zambrano, “La Medusa” en *Claro del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

las formas o límites de las combinatorias familiares que no pueden ser sobrepasados sino por un gesto desmedido o grotesco que implica su destrucción. La referencia al monstruo pone en escena el debate sobre diferencias visibles”¹⁰⁵.

En 1965, Griselda Gambaro estrena en el Instituto Torcuato Di Tella, su primera obra teatral: *El desatino*¹⁰⁶, dirigida por Jorge Petraglia. La pieza teatral nos muestra los incidentes que padece Alfonso como consecuencia de un artefacto de hierro ceñido a su pie por alguna extraña razón; víctima de una madre despiadada y de la envidia de un amigo cuyos “aires vampíricos” son notorios no encuentra en Lily, su hipotética mujer, muestras de afecto ni interés alguno ante la insólita circunstancia.

La madre contradice el estereotipo de la figura contenedora y dadora de vida. Ante los pedidos desesperados de su hijo para que lo ayude a liberarse de su tormento, siempre responde con evasivas irónicas: “Madre (Alfonso le pide que le alcance las herramientas) ¿Para qué? Alfonso, siempre con tus pedidos descabellados. Sabés bien que mi columna no me obedece, ser viejo no es ninguna ganga...” o perversas: “Cuando te tuve, se me movió un disco de la columna. Así estoy ahora, por vos, completamente dura” (ED: 98). Lo deja toda una noche a la intemperie, le quita un sándwich de las manos para dárselo a Luis y le niega un vaso de agua, mientras le habla como a un niño.

Siguiendo a Nora Mazziotti, quien se refiere a “la apariencia descuidada y al vestuario ajeado y ajeno como representación de una situación de confusión y desamparo que da lugar a identidades armadas con retazos”, la Madre luce un aspecto desgredado, a veces lleva una peluca, sobre el cuello luce un collar de perlas que cae sobre el camisón y la bata vieja. Su identidad difusa se confirma con la carencia de un nombre particular que ni siquiera su propio hijo recuerda: “Marta... (Piensa) Marta Cristina...se llama Viola”. Sus alternancias entre la vejez (real) y la juventud (deseada) configuran una representación ambigua: se jacta de tener una piel tersa y fresca cuando, en realidad, a través del escote se observa un cuello flaco y laxo. Luis, el amigo de Alfonso, reacciona con espanto ante esta forzada sensualidad: “¡Qué cara Dios mío! ¿De dónde sale? ¿Se acuesta en una cama o duerme debajo de un puente? ¡Está toda arrugada!”(ED: 103) Sin embargo, poco después se comporta como una adolescente, se toma de las manos, da vueltas saltando, lanza risitas quinceañeras y se sienta en las rodillas de Luis.

¹⁰⁵ M. Contreras, op. cit. p. 68.

¹⁰⁶ Se alude a esta pieza en el capítulo “Edipos y Antígonas en el teatro de Griselda Gambaro”.

En su caso, el canto y la risa¹⁰⁷ son manifestaciones de ciertas alteraciones de carácter: canta cuando luce las vestiduras de Lily, ríe senil y sensual cuando Luis la pellizca o cuando le arranca el pan de las manos a su hijo y, en varias ocasiones, “canta como una niña idiota”. La escena final ilustra el grado máximo de insensibilidad, cuando ante la muerte de Alfonso, la madre ríe “pícaro” porque Lily no va a aparecer más. Precisamente esta última, en su rol conyugal subvertido, también canta canciones infantiles; aparece como una forma duplicada de la madre¹⁰⁸ -en un juego de aproximaciones y distancias-aunque expone los atributos de la feminidad desbordados- como Anita Ekberg en “La dulce vida”. En ella, también se observan ciertos desajustes y ambigüedades que delinearán una figura femenina oscilante entre el infantilismo y una sensualidad intencionalmente expuesta.

Las mujeres de *El Desatino* subvierten las figuras clásicas de madre y esposa creadas por el imaginario social; en el caso de la primera, desde su condición, ejerce poder en el mundo privado, no sobre los bienes patrimoniales, sino sobre un bien simbólico: su hijo. Esta manipulación hijo/objeto que va desde la indiferencia hasta la perversidad la conforman como una figura monstruosa que amenaza los valores preestablecidos.

La polémica en torno a la caracterización del teatro de Gambaro continúa con el estreno de *Viaje de invierno*, también estrenada en 1965. Allí, se evidencia una fuerte crítica hacia el discurso femenino, históricamente acallado y reconstruido a través de voces masculinas. La mujer ventrílocuo, tema recurrente en su dramaturgia, aparece en el personaje de Amalia quien mueve sus labios para dirigirse a su marido, pero la voz que se escucha es emitida por un aparato grabador. Ella parece no haber envejecido, en cambio, Sebastián- sastre de profesión- tiene un aspecto decrepito y permanece recostado entre almohadones mientras recorta figurillas en papel. El concepto de lo monstruoso atraviesa, aquí, la corporalidad de los personajes: en esa desconexión entre las partes, la figura humana aparece fragmentada. La voz del aparato es joven, lo mismo que el cuerpo de Amalia, pero cuando decide hacerse oír, su risa es estridente y cavernosa. Los desajustes, alteraciones y distorsiones entre voz, cuerpo y sujeto¹⁰⁹ producen, entonces, una sensación de extrañamiento. Los movimientos y

¹⁰⁷ Debemos recordar que, dentro del mito, los seres monstruosos ejercen su poder de atracción con el canto: las sirenas, la esfinge, las hechiceras son figuras que seducen a sus víctimas con el poder de la voz.

¹⁰⁸ “La sustitución –según L. Rossi- es una constante en las relaciones entre los personajes de *El desatino* que se puede aplicar a la madre que, de manera desembozada quiere ser Lily”. (L. Rossi, “Las fuentes y las consecuencias del absurdo en *El desatino* de Grisela Gambaro” en P. Roster y M. Rojas (eds.) *De la colonia a la posmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Bs. As., Galerna, 1992, p. 227.

¹⁰⁹ Precisamente, Pavis define a la voz como “la conjunción del cuerpo y del lenguaje articulado, como mediación entre la pura corporeidad no codificable y la textualidad inherente al discurso, *cruce del cuerpo y del discurso, oscilación permanente*, doble

actitudes de la pareja protagonista son espasmódicos y equívocos: de la ternura puede pasarse inmediatamente a la violencia, del grito al susurro, de la alegría a la depresión. A propósito, dice Kappler: “La ambigüedad es una constante del monstruo, pero una constante variable”¹¹⁰. Ambos forman un personaje siniestro, pues arrastran el propio fracaso amoroso, situación que se revierte hacia el final de la obra cuando se reconocen en un diálogo inconexo que los acerca: “Amalia (encorvándose): “¿Iremos a bailar el domingo?” / Sebastián (encorvándose más): Sí. / Amalia (ídem): ¿Los dos? / Sebastián (definitivo): Los dos”. (VI:171). Desde la perspectiva de este último, se convalida la monstruosidad femenina a partir de ciertas referencias como “uñas como garras, como espadas”, “moscas en la voz”, “perra mal parida”, o “bruja”. No sólo se observa una mutación de los cuerpos, sino que también hay una transformación en las maneras de comunicarse: se han ido olvidando las palabras cuya negación, como la negación de la mirada, imposibilita el reconocimiento del Otro y desvanece la subjetividad. La voz del grabador, disociada de Amalia, se ubica en un lugar ambiguo, paradójico “en la intersección entre lenguaje y cuerpo”; mientras la primera es dulce, la otra es estridente y cascada. De la misma manera, “el viejísimo Sebastián” emite una voz joven, varonil que no se corresponde con su actitud física. Alrededor de la voz y la mirada transcurre el diálogo dramático: voces no escuchadas, miradas sin ver:

Sebastián: ¿No querés mirarme? [...] Si me mirás... me lavo.

Amalia: No voy a mirarte.

Sebastián: Si al menos... quisieras mirarme.

Amalia: ¿Para qué?

Sebastián: (enojado) ¡Para mirarme, cuernos! ¿Qué soy? ¿Un perro? Quiero que me miren (VI: 169)

En *Viaje de invierno*, lo monstruoso no se queda en los personajes, se desprende de las voces desarticuladas, de los cuerpos segmentados, de los discursos enrarecidos, de los desfasajes entre tiempo vivido y signos físicos externos, una serie de mecanismos dobles de proyección que se manifiestan como una manera de fluctuar entre la angustia y el deseo, entre el deterioro del cuerpo –reflejo del paso del tiempo- y la negación a aceptarlo.

movimiento en tensión puesto que es búsqueda de una resonancia corporal que conjuntamente aspira a ser resuelta en un sentido que debe ser comunicado a otros” (P. Pavis, *Diccionario del teatro*, Bs. As., Paidós, 2011, p. 511).

¹¹⁰ C. Kappler (2004) *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, p. 334

La señora Macbeth (2002) nos revela desde otra perspectiva la historia dramática de Shakespeare¹¹¹. La relación Gambaro/Shakespeare no es nueva, pues se observa, además, en *Información para extranjeros (Otelo)* y en *Antígona furiosa (Hamlet)*. En estas dos piezas, la presencia parcial de Shakespeare irrumpe en el algún momento del devenir dramático. En cambio, en *La señora Macbeth* se actualiza el tema trasladándolo a nuestra propia identidad. En una lectura política, la memoria y el olvido adquieren relevancia pues nos conducen a momentos dolorosos de la historia argentina con los desaparecidos por la dictadura militar. Si bien Macbeth no aparece como personaje, está inscripto en su mujer que lucha consigo misma y tiene como interlocutoras a las tres brujas. La ambigüedad de las figuras femeninas atraviesa la pieza en un devenir: negación- olvido- injusticia/ aceptación- memoria- justicia que, en definitiva, permiten interpretar a “*La señora Macbeth* como una metáfora de la sociedad argentina”.

En esta reescritura, la protagonista que no puede reconocerse a sí misma ni elegir sus propias palabras, rechaza la realidad y, como víctima y cómplice, se identifica y se somete a un amo tirano. La aceptación y, al mismo tiempo la negación del crimen de su marido, crean un clima perverso que nos remite a una metáfora del Poder. La tragedia se abre con una imagen de devoración, presente en el banquete y duplicada después, que nos vincula, simbólicamente, con la imagen monstruosa del sexo femenino. El crimen tienta como los manjares: “Es fácil decir no a un postre, a una bebida. ¿Pero a un crimen? No seré yo quien los acuse. No querían el crimen pero eran carne blanda ante el deseo” (LSM: 330). Entre víctima y victimario se establece un juego erótico formalizado en la complementariedad del gesto y la palabra: “¡Quiero verlos! Quiero ver cuando el aroma de la paloma asada, del venado, del ciervo, les llegue a las narices. Y me miren, deseándome. (Se toca los pechos) Deseando mi bondad”. (LSM: 331)

Lady Macbeth está rodeada por las brujas que funcionan como doncellas a coro y que, como sabemos, están asociadas con lo monstruoso por el “poder maléfico” del propio sexo; tienen la lengua torpe, oxidada, han sufrido una degradación por el paso del tiempo, pero sus cuerpos se mantienen inalterables. Ella misma sufre un proceso de oxidación, de transformación, ha sido disciplinada durante años por la voluntad de su marido y ha corrido “como una perra tras su sueño a caballo”. Ahora se debate en la ambigüedad de sus propios deseos; en la búsqueda de su propia voz, el lenguaje se desarticula y deviene en graznido - cuando grita el nombre de Macbeth de una manera animal- o en canto mientras piensa cómo embellecerse para él. De la misma manera, asistimos a una yuxtaposición de roles: la niña –que juega ante la insistencia de las brujas- convive con la mujer objeto de deseo y con la reina que ambiciona el poder.

¹¹¹ *Macbeth* fue estrenada en 1606, cuando el Renacimiento inglés proponía una cosmovisión diferente, cuando las preocupaciones se enfocaban en el tema de la conciencia, de la razón.

Las consecuencias del mal le confieren una apariencia monstruosa que se acentúa a lo largo de la obra: ojeras, venitas en la nariz, ojos de escuerzo, manchas en las manos, creciente agitación dejarán la huella imborrable del crimen. El reconocimiento de la culpa se presenta cuando permite salir de sí misma a esa extranjera que siempre estuvo ausente pero ahora quiere manifestarse y luchan enfrentadas en una situación especular; la extranjera es el monstruo, el animal que se asfixia, por eso recorre su pecho con las uñas, araña las paredes, turba y seduce al cuerpo que lo contiene. La ambigüedad sexual y el travestismo permiten al personaje femenino ostentar un poder considerado durante mucho tiempo masculino; si la mujer lo detenta, debe indefectiblemente masculinizarse:

¿Acaso soy un hombre y sólo llevo vestidos de mujer para que mi aquiescencia se sienta lícita, natural, y con este disfraz de mis vestidos acompañe, sin sonrojos de hombre, sin orgullo de hombre, el poder de Macbeth? ¿O soy mujer y aun siendo mujer deseo el poder de Macbeth, que si fuera mío no sé si habría sido diferente del suyo? “. (LSM: 355).

Las brujas integrantes del coro de esta pieza tienen, a su vez, reminiscencias de la tragedia clásica de Esquilo (*Orestíada: Euménides*)¹¹². Al comienzo del drama, dormitan en el templo de Apolo y la sombra de Clitemnestra las estimula para que persigan al culpable. De la misma manera, lady Macbeth despierta a las brujas que duermen amontonadas sobre la tabla de un tobogán. Posteriormente, el fantasma de Banquo – como el de Clitemnestra – irrumpe entre jadeos y estertores. La animalización de la propia Lady Macbeth es una réplica de las Erinias trágicas que ladran como perras y se agitan como aves siniestras: “Lady Macbeth: ¡Que viva su felicidad junto a mí! (Sale graznando como un animal) ¡Macbeth! ¡Macbeth!...(LSM: 336) Y corro tras su ambición para no retardarme, como corre una perra tras su dueño a caballo... (LSM: 338)

La monstruosidad femenina, en estas obras, parte de la subversión de los roles impuestos socialmente a las mujeres quienes transitan hacia la búsqueda de una voz autónoma que dé cuenta de una subjetividad que las identifique. A propósito, la autora nos dice:

Hemos estado calladas tanto tiempo que nos queda mucho que explorar. Porque siempre hubo escritoras de teatro aisladas, consideradas como fenómenos. Incluso yo estoy bastante sola en mi generación. Pienso que el día que las mujeres ganen

¹¹² *Orestíada* es una tragedia conformada por tres partes: *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*. En esta última, las Erinias, monstruos femeninos que protegen las leyes del hogar y la familia, acosan a Orestes por su matricidio.

más espacio social van a ganar más espacio teatral. Pero el asunto de cómo somos habladas debe quedar en nuestras manos¹¹³.

El teatro argentino en general y el de Griselda Gambaro en particular, presenta en los últimos treinta años, figuras que transgreden las reglas sociales, que se exceden en su singularidad, que construyen su subjetividad en la negatividad de valores ideales, pero que funcionan como símbolo de la misma sociedad que los produce. Se transforman en la imagen distorsionada de aquello que la mirada del espectador común no quiere reconocer. En esa galería de seres diferentes, se contradicen los estereotipos arraigados de madres, esposas, hijos, hermanos, etc. Estos personajes son, a su vez, pervertidos o fragilizados por otros generalmente masculinos que ejercen sobre los primeros un poder absoluto.

Dentro de las citadas "combinatorias familiares", relevamos los casos de algunos niños monstruosos presentes en la creación dramática gambariana. El juego y el castigo se relacionan estrechamente en cada acción que ellos, como víctimas y victimarios, protagonizan.

El niño de *El desatino* toma una estaca "contento, la coloca sobre sus piernas cruzadas y con un ritmo muy rápido, mecánico, pasa la punta del dedo sobre la superficie de la madera, en un juego aparentemente sin sentido". Una estaca puede tener múltiples aplicaciones, entre ellas: demarcar una sección de terreno, orientar el crecimiento de las plantas o aplicarse como técnica de tortura del empalamiento; en cualquiera de estos casos, es símbolo de poder y violencia, muy lejos de lo que puede representar, en sí, un juguete infantil.

La Madre de *Nosferatu* propone a su hijo que juegue al tatetí (también llamado "tres en raya", "juego del gato", "la vieja") con la Nena. Todo esto ocurre mientras se deja atar dócilmente por Luquitas. En este caso, podemos reconocer correspondencias con el cuento infantil Hansel y Gretel¹¹⁴, cuando la madre insiste para que la Niña coma, cuando el padre la ve flaca o en el momento en que los policías la encuentran gracias a las migas de pan que había dejado en el camino.

En *Dar la vuelta*, asistimos a una localización subterránea de los personajes infantiles que comen y se refugian debajo de la cama, en el cesto de basura o en la bolsa de las compras:

Molly (Se acerca) Se mueve. (Patea la bolsa, aunque Valentina intenta protegerla con los brazos) Es blando. ¡No es de fiar, patrón! ¿Qué llevas ahí, gatos? ¡Para que los maullidos nos arruinen todo! (DV: 132)

¹¹³ G. Gambaro, op. cit., p. 34.

¹¹⁴ La intertextualidad con la literatura infantil es un fenómeno digno de tener en cuenta en la producción dramática de Gambaro.

En otro momento, Johnny clava su navaja a unos centímetros de los dedos de los chicos y les saca una uña, en señal de que no hay posibilidad de defensa ni de escape. Dentro de la permanente subversión que nos propone Gambaro en varios niveles de su universo dramático, el mundo infantil –intrínsecamente inocente- aparece asociado con la perversión y la crueldad: durante la fiesta de casamiento, Johnny Egg y Mario el Confuso juegan con la libertad de los chicos y la posibilidad de cortar la torta les permite ver una engañosa “luz” que desembocará en el peor de los castigos: la muerte.

Información para extranjeros nos presenta un Niño-monstruo con un garrote acompañado por otros personajes disfrazados de niños que cantan Antón Pirulero dentro de un contexto siniestro: el juego, que se desvía por los canales de la violencia y el horror, deviene en una actividad cada vez más sombría donde se escuchan tartajeos, golpes, chirridos acompañados de movimientos espásticos que culminan con la presencia de la muchacha presa y torturada que completa el ciclo de la perversidad: “Hombre I: ¿Cuál es tu juego? Hombre II: El miedo. Hombre I: ¿Y el tuyo? Hombre III: El miedo” (IPE:)

Las referencias al mundo infantil o seudoinfantil se observan, asimismo, en la intertextualidad con el cuento Caperucita roja en *Puesta en claro*, en la escena que anticipa la violación de Clara: “Félix: ¡Qué lindas manos, mamita! / L: ¡Qué piel tan suave tenés!” y con el juego del “Veo, veo” cuando Félix intenta levantarle la falda y le pregunta “...y la bombachita, ¿de qué color es? (Ríe)”. A ello, debemos agregar la correspondencia entre el gato de la película animada y el gato- Clara con el que podrán jugar una vez que el Abuelo se duerma.

De la misma manera que con los personajes femeninos, la fragmentación corporal se hace presente en los falsos niños que atraviesan situaciones de castigo y ensañamiento como observamos en *Puesta en claro*:

Lucio: ¡La mamita agarró un cuchillo! Félix: ¡Para pegarme en el culito!(PEC: 270)

Félix: Que te muestre papito ¡La comprobación es eficiente! (Va hacia Clara y le levanta la falda) Clara: ¡Dejame! Doctor: Félix, no seas travieso. Quedate quieto. (Como Félix no obedece, se acerca y lo sujeta de una oreja) ¡Quietito! (PEC: 276).

Como observamos, los objetos manipulados por los niños (estacas, garrotes, sogas, ganchos, navajas) aluden a una “contrarrealidad” cuya dimensión establece asociaciones mentales en el receptor.

Como en la mayoría de las obras de Gambaro, el discurso de los personajes contradice su condición y el efecto dissociado de ese mecanismo abre una fractura por donde emerge el verdadero sentido del texto como declara la autora en la revista Quimera: “los personajes viven sus respectivas vicisitudes a través de gestos, actos y palabras que desmienten

constantemente la realidad objetiva y la propia realidad personal...las acciones desmienten el lenguaje y viceversa”.

Ver/aparecer vs. ocultar/esconder son dicotomías presentes en el universo infantil gambariano y están vinculadas a situaciones inciertas y perturbadoras. En el caso de *Puesta en claro*, la ceguera o la falta de conciencia son mecanismos de defensa ante un contexto hostil, son una manera cobarde de mantenerse a salvo, sin enfrentar la situación. Por eso es muy significativo que, al final de la pieza y tras haber envenenado «sin querer» a los opresores, Clara le proponga a Juancho: “Si estás despierto, veo”. Existe un juego permanente entre ver la luz y esconderse, aparecer y desaparecer, ocultarse dentro de un tacho, debajo de la cama, en la bolsa de las compras (*Dar la vuelta*), en un canasto (*Nosferatu*).

Este desajuste entre el ser/parecer se manifiesta en la relación vestuario/personaje: el signo sensible de este vestuario como el del maquillaje exagerado responden a un desacomodamiento: la nena (*Nosferatu*) tiene trenzas, moñitos, zapatos escolares. En algún momento reconoce que no es una niña, que está disfrazada, lo que justificaría su actitud desenfadada de “cocotte” madura.

En *Dar la vuelta*, los niños, cuando se dejan ver, visten pantalones largos a rayas, camisa blanca y moñitos. En *Información para extranjeros*, dos adultos disfrazados de niños están maquillados exageradamente y visten “trajes cursis”. El Niño-monstruo, deforme y muy maquillado, se presenta vestido con un camión largo hasta los pies, blanco y con moños seguido por otros personajes disfrazados de niños. Dentro de los significantes escénicos, tanto el maquillaje como el vestuario de los niños producen una desviación, una ruptura que acentúa el clima de extrañamiento.

La construcción del monstruo es el resultado de una combinación de imagen y lenguaje que, especularmente, interfieren o se asocian dentro de un sistema complejo. Acota M. Contreras:

“Así como el monstruo rompe los moldes de lo que consideramos normal, obligándonos a ver de nuevo lo real con una mirada de asombro y de horror, la prisión trabaja para recortar las excedencias de lo “real” en cuanto ellas no se ajustan a la ley”¹¹⁵.

¹¹⁵ M. Contreras, op. cit. p. 9.

Las criaturas gambarianas han perdido el derecho a un discurso propio o nunca lo tuvieron: en este mundo subvertido, los adultos emplean un lenguaje infantil¹¹⁶ y los niños emiten ruidos, murmullos, risas reprimidas, balbuceos, alaridos; se producen repentinos cambios de tono que van desde la impaciencia hasta la agresividad. De esta forma, desde un discurso incoherente, el espectador recibe una impresión concreta del personaje.

En *Dar la vuelta*, los chicos sólo alzan la voz ante la falsa realidad simbolizada en la fiesta de casamiento: “¡Se casa mi mamá!”, lenguaje que se va fragmentando hasta desaparecer junto con ellos: “Los Chicos: Nosotros también:...ma...má. Johnny Egg: Más bajo. (Nuevos disparos en la oscuridad total) Voces de los Chicos: Ma... (Silencio)” (DLV:169-170)

Griselda Gambaro busca modos de hacer visibles las deficiencias de sus protagonistas, su desorientación, su falta de libertad. Ella misma nos habla de la identidad “defectuosa” de estos seres, como “defectuosos” son también los espacios, el vestuario y la relación entre palabras y acciones.

Algunos niños monstruos de Gambaro manifiestan una actitud devoradora; otros son víctimas susceptibles de ser devorados. El carácter devorador de lo monstruoso se evidencia en varias escenas de *Nosferatu*; a propósito, M. G. Mizraje dice:

La vampirización absoluta de las costumbres y prácticas sociales hace del Nosferatu de G. Gambaro una cita perfecta. En ese lugar se reúnen supuestas víctimas y supuestos victimarios bajo un mismo signo –del hambre, del poder, del abuso, de la soledad, de la perversión¹¹⁷.

Las referencias a la devoración y, por ende, a la sexualidad son permanentes: Luquitas saluda a su madre con un gran beso succionador en el cuello; la Nenase pasa la lengua por los labios en un gesto obsceno cuando la madre le ofrece un vaso de leche o un caramelo; el Padre la ve apetitosa y blanca, no tiene voluntad de comérsela, por eso se la ofrece a Luquitas. Hacia el final de la obra, son los oficiales de policía quienes succionarán con voracidad el cuello del niño. ¿Quién se come a quién? Es la pregunta que sobrevuela en *Nosferatu* y que nos conduce hacia un vampirismo social del cual nadie tiene posibilidades de escapar.

Dar la vuelta nos remite, nuevamente, al campo semántico de la devoración. Una referencia con marcas nacionales se resume en la intervención de Joe: “¿Por qué no te conformás

¹¹⁶ En *Real envido*, Margarita II añiña su lenguaje hasta límites extremos: “¡Ti miserable es, feo! (41).

¹¹⁷ M. G. Mizraje, “Morder la tradición: el Nosferatu de Griselda Gambaro”, en *Latin American Review*, Spring 2002, p. 2.

Valentina? Es la época. Comer o ser comido. Muy simple...” La asociación que hace Valentina entre sus hijos ocultos y las compras de productos alimenticios, las alusiones al hambre y a la ingestión de alimentos construyen un mundo particular de carencias y necesidades que van más allá de lo material para alcanzar los niveles de la verdadera dignidad humana. Urdician afirma:

“Dar la vuelta” offre un cas paradigmatique de la violence exercée sur le corps, preuve de l’absurdité du pouvoir discrétionnaire. Dans son microcosme, le Patron est la volonté toute-puissante qui s’abat aveuglément sur le personnel qu’il emploie. La démesure grotesque contamine toutes les situations dramatiques des l’ouverture didascalique¹¹⁸.

En *Puesta en claro*, Clara prepara una comida letal: sólo los que son en apariencia monstruosos pero en esencia buenos, se salvan: el Abuelo y Juancho, porque “el sueño no tiene hambre” y además “tiene un estómago estúpido, como la cabeza”. En el mundo distópico del teatro gambariano, aparecen, entonces, niños que no son niños, niños anómalos e híbridos que constituyen una estructura “parafamiliar”, fronteriza, que acentúa los contrastes y pone en evidencia la subversión de los roles domésticos.

¹¹⁸ S. Urdician, op. cit., p. 66.

La deconstrucción de un mito.

El don

En julio de 2015, se estrena en el Teatro Nacional Cervantes la obra *El don* de Griselda Gambaro, dirigida por Silvio Lang. Dividida en un prólogo y siete escenas, la pieza nos presenta una Casandra nativa que profetiza el bien y nadie le cree. Los tres monólogos de Márgara/Casandra (prólogo, 3° y 6° escena) sostienen la urdimbre dramática que componen, asimismo, tres personajes más: Sonia –la hija- Efraín- el esposo y Renata, una vecina. Con un mar como amplio escenario y temporales de lluvia y viento, el discurso profético de la anciana Márgara tiene resonancia entre las multitudes, no individualmente o en los espacios cerrados de las casas del pueblo.

La Casandra clásica es una figura rica en matices cuyas raíces míticas se registran en las tragedias *Agamenón* (Esquilo) y *Troyanas* (Eurípides) los grandes autores dramáticos de la Atenas del siglo V a. C. La princesa troyana, hija de Príamo y Hécuba, actúa en un contexto histórico -guerra entre aqueos y troyanos- donde el silencio es el ideal de la feminidad. Sin embargo, ella tiene una historia particular: el dios Apolo le otorga el don de la profecía pero, airado ante su rechazo, la castiga privándola del *pheito*, de la persuasión, indispensable para que la verdad sea reconocida como tal; una vez que la guerra concluye, su destino como cautiva la trasladará hacia el palacio de Agamenón donde predice su propia muerte. Las percepciones visuales que Apolo le inspira se transfieren a un lenguaje oral difícilmente accesible para los mortales: los enigmas, las palabras como declaradas “a través de un velo” resultan no sólo incomprendidas sino incómodas para la mayoría: en el *Agamenón* de Esquilo¹¹⁹ se alude a su “mente delirante, posesora por la deidad y a su canto desprovisto de melodía”.

¹¹⁹ Esquilo (524-456 a. C., Grecia). Su trilogía *Orestíada* (*Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*) aborda el destino trágico de los descendientes de Atreo después de la guerra de Troya.

Eurípides, gran creador de perfiles femeninos, recupera a la profetisa apolínea en el contexto trágico del reparto del botín de guerra en su pieza *Troyanas*. La palabra oracular de Casandra emerge con todo el peso de la fatalidad para ser descalificada por una voz masculina: Taltibio, uno de los jefes, la define como una “loca ilusa”.

El personaje de Casandra fue recuperado varias veces en la literatura posterior. A los efectos de expandir la figura de la heroína trágica, nos vamos a referir brevemente a dos obras por la trascendencia que adquirieron en el momento de su aparición. En primer lugar, Jean Girardoux¹²⁰ quien en su drama *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) recrea a la joven profetisa en un contexto bélico donde ella rechaza la guerra pero reconoce que es inevitable. Adivinar el destino “consiste – para ella- en percibir la forma acelerada del tiempo”.

No tenemos registro de ninguna obra de la antigüedad protagonizada por la profetisa; su figura emerge, siempre, desde un colectivo, donde se impone con la anulación de su voz. En cambio, en la novela *Kassandra* de Christa Wolf¹²¹ la protagonista se ha convertido en “la psicoanalista de Troya”. Exhibe, nuevamente, su postura antimilitarista y su sabiduría política es rechazada por los hombres que no admiten la intromisión femenina en los espacios del Poder.

Desde los inicios, es Casandra una figura que rompe el estereotipo femenino, pues no responde a lo que se espera de ella. Su palabra inútil la introduce en un espacio “otro” donde se escuchan los ecos de las desgracias indeseables. Su voz disidente la proyecta hacia la posteridad desde una postura crítica al Poder manejado por los hombres.

No es extraño que Gambaro diseñe un personaje que nos conecte con el mito de Casandra, teniendo en cuenta sus protagonistas femeninas anteriores ancladas en la tradición (Antígona, Lady Macbeth) pero no se repite, elabora una “reescritura que es simulacro” como dice Deleuze: “por simulacro no debemos entender una simple imitación, sino más

¹²⁰ J. Girardoux (1882-1944, Bellac, Francia). Sobre *La guerre de Troie n'aura pas lieu* dice: “Sólo pretendí hacer un modesto postprefacio a Homero”. Girardoux sorprende con un doble final: en una primera instancia, la guerra no tendrá lugar y, a continuación, se vuelve a levantar el telón con el anuncio de su inminente concreción siendo Héctor quien lo declare. Sin embargo, será la voz de Casandra la que ocupe el final para afirmar: “El poeta troyano ha muerto... Tiene la palabra el poeta griego”, demostrando así, que la historia la escriben los vencedores.

¹²¹ Christa Wolf (1929- 1983, Alemania). Ensayista, novelista, guionista cinematográfica muy reconocida, aborda temas comprometidos con la realidad de su tiempo: el autoritarismo, el feminismo, la deshumanización, el belicismo del mundo contemporáneo. En su novela *Medea*, reescribe nuevamente el mito griego desde una perspectiva femenina.

bien el acto por el cual la idea misma de modelo o de una posición privilegiada resulta cuestionada, invertida¹²². De la misma manera, Derrida se refiere a la deconstrucción como uno de los juegos de la posmodernidad que pretende desjerarquizar, desarmar, descentralizar. De esta manera, la posmodernidad, cuando reescribe, desacraliza e instala nuevos sentidos. El modelo fijo de una Casandra profetisa de desgracias, mujer joven, bella, cautiva, vulnerable en manos de hombres que la estigmatizan se instala, en la pieza gambariana, con otras aristas y en otros espacios: en la casa, donde Márgara convive con su hija Sonia y Efraín, y en la playa. Se deconstruye una figura de rasgos definitorios: si bien proviene de un “pasado glorioso” según afirma ella misma -como Casandra- es vieja, sorda, tiene la piel como un papel finito, su pasado habla de un trabajo de adivina, de tirar las cartas para predecir la suerte, ganar dinero y, ahora, se ha propuesto vaticinar el Bien para la humanidad.

En el prólogo, Márgara hace anuncios apocalípticos: el final del mundo puede ocurrir con bombas arrojadas por aviones deshabitados, con gases tóxicos, con un cometa que se estrelle contra la tierra; pero dentro de ese panorama desolador, la esperanza toma la forma de una imagen: la de los “caballitos que giran con penachos de colores”. La presencia del caballo –figura de enorme peso simbólico- nos remite al campo del sueño, la adivinación y a las polaridades extremas de la vida y de la muerte. Este monólogo termina con la idea clave que hace a la esencia de los vaticinios de Márgara: “todos saben que la bondad trae ganancia”.

La escena tercera nos expone a Márgara luego de haber declarado las restricciones de sus poderes anticipatorios: “con el aliento y la voluntad de muchos, vaticino y decido” (ED: 118). Es la absoluta representación de un voluntarismo bienhechor, de una humanidad sin sufrimientos, sin catástrofes, sin crímenes, sin maldad. Esta idea se extiende a la propia naturaleza que “no se atrevera a oscurecer los resultados de la bondad”. La muerte sera, entonces, una instancia dulce, a la manera clasica¹²³: “nos iremos serenamente en navíos templados atravesando el mar serenamente” (ED: 121)

Después de la expulson de la casa por parte de Efraín, Márgara aparece nuevamente en la playa (escena sexta). Al contrario del parlamento anterior donde se sentía rodeada de probables multitudes, ahora es consciente de su soledad; asume su derrota, ha fracasado su poder de persuasión que incitaba al camino del Bien, es consciente de que la bondad puede ser una carga difícil de sobrellevar y que resulta complejo cambiar un mundo dividido entre

¹²² G: Deleuze, *Diferencia y repeticon*, Madrid, Júcar, 1988, p. 136.

¹²³ En el canto XV de Odisea (Homero), el relato del porquerizo frente a Ulises, alude a un lugar ideal, utópico donde no se padece hambre y los mortales no sufren enfermedades. En esa isla, sobre Ortigia, los hombres que envejecen son muertos dulcemente por los flechazos de Apolo y Artemisa.

dominados y dominadores, entre los que sufren y los que hacen sufrir, entre mujeres y hombres, las primeras vulnerables (Sonia, Renata), los segundos abusivos:

No les seduce la bondad, no quieren, no pueden con ella. Este es el asunto. Enamorados, acarician el mal, lo hacen suyo y lo terrible es que les otorga una felicidad rastrera, ni los poderosos ni los débiles la rechazan según sus posibilidades y recursos. ¿Felicidad rastrera? ¿Ruin? ¿Qué digo? ¡Enorme! Envanecida. Por qué no, si disfrutan con los usos de la crueldad que los poderosos perfeccionan con una imaginación inmisericorde. ¡Ay, qué inventiva! Qué calentura de ganancias los atraviesa, qué estremecimiento deleitoso cuando ni un error falla en el blanco. (ED: 139)

De la misma manera, las estructuras simbólicas presentes en la pieza (la imagen del caballo, el mar como escenario recurrente) se corresponden con el modelo mítico elegido: las aguas vinculadas con la palabra, con el verbo generador y el caballo asociado con la tierra, el fuego, el agua, cuyos poderes místéricos y clarividentes confirman la conexión entre el mundo de abajo y el de arriba.

Asimismo, la Mágina gambariana lucha contra un ambiente hostil puertas adentro; Efraín es, de alguna manera, la representación del Mal: misógino, violento, codicioso, egoísta e hipócrita se complace en afirmar que “respira con el odio”. Su cambio ficticio opera como un disparador en el encadenamiento de situaciones que determinarán el desamparo de la protagonista. ¿O podríamos hablar de desasosiego?, palabra naturalizada en varios personajes femeninos de Griselda Gambaro. En este caso, hacia el final, el desasosiego de la anciana Mágina emana del reconocimiento de la imposibilidad de concretar la utopía vaticinada (“Yo había deseado que el mundo fuera otro”).

Mágina/Cassandra actúan desde distintas marginalidades: esta última se desplaza en los ambientes donde opera el Poder y su palabra velada perturba los ánimos de sus receptores. Mágina, en cambio, se mueve en un humilde pueblo de pescadores, de rutinas previsibles y acontecimientos simples (el frío de una casa donde no se enciende el fuego, la indiferencia de los hijos ante la obligación de atender a la madre, las consecuencias de la tormenta para la economía del pueblo, la preocupación de una mujer frente a la grave enfermedad del esposo); oscila entre la lucidez y la racionalidad, entre el pasado que revive a través de una canción infantil (“Yo le ofrezco las gotitas/ más fresquitas/ de la mar./ Mójese los pies, señora,/ le decía/ a mi mamá”)¹²⁴ y el presente incierto. El mito de Cassandra, aquí, se fragmenta y se vuelve a articular para ofrecernos no sólo la predicción de desgracias, sino la

¹²⁴ Es común en las obras dramáticas de Griselda Gambaro la presencia disruptiva de la poesía infantil, la nana, el juego que operan como elementos dislocadores en el contexto comprometido de la trama.

necesidad de que sin confianza y sin fe los hombres están definitivamente perdidos. El personaje gambariano grita, como su ancestro, otras verdades, en un mundo sordo, envanecido: “¡Yo quiero salvarlos! Que entiendan que la bondad trae ganancia, se lleva el odio, la guerra, la muerte” (ED: 108).

¿Por qué *El don*? Los títulos de las piezas gambarianas suelen apuntar a cierta ambigüedad que nos conduce por un camino de diversos niveles significativos. En primer lugar, podríamos interpretar el don desde su sentido literal, como cualquiera de los bienes naturales o sobrenaturales que posee y ejerce una persona; por otro lado, el don que se le ofrece a la humanidad (del cual Mágina es su portavoz) es el Bien como utopía, como un “valor subversivo o una bandera revolucionaria” difícil de imponer y de sobrellevar en un mundo desquiciado. ¿Hacia dónde vamos, parece preguntarnos la protagonista? ¿Es más fácil, más cómodo, dejarse arrastrar por el mal? Según P. Ricoeur¹²⁵ el mal es “eso contra lo que se lucha”. La presencia de una mujer que hace de la palabra su motivo de vida, que no escapa tras los velos del silencio cómplice, nos conduce a una contraofensiva en la lucha con el Mal. Mágina denuncia la prosperidad de los malvados y la credulidad de los débiles; su discurso ético se contrapone al del soberbio Efraín, desmesurado y discordante en su experiencia del mal. La obra se desliza, entonces, entre lo moral y lo político, invita a la reflexión y deja la posibilidad de salvación en el último gesto de Renata quien mirando a Mágina y Sonia “levanta el brazo, abre la mano” en una señal solidaria de llamado, de protección.

Márgaras y Casandras, mujeres, adivinas, diferentes, representaciones de lo Otro dentro de sistemas patriarcales, autoritarios, estructurados bajo una violencia que naturaliza la explotación, la codicia y el egoísmo, males que aquejan al mundo desde siempre y que, hoy, se reavivan con una ferocidad sin igual.

Con *El don*, una vez más, como bien dice Juan Gelman, Griselda Gambaro indaga “las entrañas del tiempo contemporáneo con la profundidad y el filo de una ética atenta a la injusticia y a la indignidad”.

¹²⁵ Paul Ricoeur (1960), “Le symbolique du mal”, en *Philosophie de la volonté II*, Paris, Aubier.

REPRESENTACIÓN Y CONOCIMIENTO. LA DECONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO HISTÓRICO

En la dramaturgia gambariana, la representación se convierte en objeto de un conocimiento histórico puesto en entredicho. En efecto, la ritualidad simbólica de lo teatral vinculada a lo mitológico-poético como motivo fundacional produce un efecto simultáneo de figuración y “desfiguración” de la realidad. Las diversas referencias intertextuales en las piezas que hemos analizado constituyen nuevos sintagmas metafóricos que desencajan accidentes del discurso historiográfico para reacomodar las piezas en juego. Esta superposición agregativa entre lo poético y lo histórico es sublimada en el acontecer teatral, en las acciones físicas de los personajes que denuncian con sus cuerpos y sus voces una violencia simbólica neutralizante.

Interpretar un horizonte de sentido es para Griselda Gambaro alojar a los protagonistas, a lo otro en nosotros. La palabra de los personajes, incluida la procacidad de su corporeidad, pulveriza el lenguaje y distintas formas del sentido. Estas se corrompen dentro de un intenso fenómeno deglutivo y performativo de la palabra; como resultado, emerge una nueva forma de decir y de inscribir la historia. Así, la veladura, el equívoco, el enigma, se convierten en

expresión creativa y, además, descubren otros signos. Esta característica fundacional de la poética de la autora emerge junto a una visión estética ritualizada; el despojamiento de lo heredado, de lo que permanece, posibilita el surgimiento de lo que acontece desde los márgenes o desde zonas aparentemente anodinas. La sedimentación discursiva de la obra imanta al espectador a un contexto particular al tiempo que esta empatía actualiza su referente inmediato mediante una axiología de la convergencia. Entre un tono poético y, simultáneamente pragmático, adviene una visión *mito-lógica* de la realidad en el espectáculo. Así, el tiempo de la historia reverbera en el carácter anti- objetivo de esta disposición del acontecer teatral y en la recepción de temas y símbolos que evocan su arquetipicidad y, por lo tanto, su actualidad. Un polisistema histórico de referencia-reconstruido desde diversas perspectivas y a través de diferentes discursividades que se yuxtaponen en escena- es inherente a la fábula y a la espectacularidad de las piezas gambarianas. En este sentido, las imágenes evocadas sólo cobran un sentido pleno al mirarse sobre el mismo espejo que las refleja: los espectadores, la sociedad en su conjunto.

De esta forma, sostenemos que en el teatro gambariano es, precisamente, el complejo proceso de reelaboración intertextual el que contiene tipos y patrones que resguardan lo humano esencial indagando, en la complejidad plurisemántica, la historia de la memoria y la memoria histórica. Precisamente, el trabajo de reconstrucción de una poética desdoblante constituye en las obras de la autora una historiografía de la voluntad entre lo “universal” y lo humano, como una búsqueda nunca satisfecha de la Verdad que siempre se nos revela opaca.

Lo ajeno en lo propio, una figuración de lo real en *Información para extranjeros*

..La resurrección de los campos de batalla de la
escena (...)
el quitarse la soga del cuello,
el colocarse en fila entre los vivos
con el rostro hacia el público (...)
la reverencia de la suicida (...)
Entrada en fila india de los muertos mucho antes,
ya en el tercer acto, en el cuarto, y entre actos.
Milagroso regreso de los desaparecidos sin
huella....
Impresiones del teatro, Wislawa Szymborska.

En convergencia en simultáneo desencuentro entre la fábula de la obra y el sistema histórico de pertenencia, *Información para extranjeros* (1973) es una pieza dramática compuesta por veinte escenas que nunca fue estrenada en Argentina. Aludiendo a su título y al problema de lo representable en la representación, paradójicamente, y más de veinte años después, la puesta se lleva a escena fuera del país, en la ciudad de México D.F. en el Centro Mexicano de Teatro Inti- Unesco bajo la dirección de Maipi Eduarte y Maru García durante la temporada 1992/1993.

El teatro de Griselda Gambaro está conformado por una cantidad de obras en las que una estética de la crueldad manifiesta los signos ambivalentes del tiempo histórico: la construcción simultánea de espacios de retorno y de exilio, la nominación conjunta de lo moral y lo corrupto, de la verdad y de la mentira. Así, de la experiencia de lo trágico moderno como acontecimiento emerge una secuencia semiológica que emplaza un

escenario teatral de lo inefable: centros de detención, secuestros parapoliciales, delaciones, imágenes de un pasado latente signado por el disciplinamiento político-social de Latinoamérica y la emancipación del imperialismo capitalista.

El recorrido iniciático- *catábasis*- que propone *Información para extranjeros* es un viaje con una única posibilidad de retorno: el enfrentamiento con lo real. Las imágenes que se componen y des- componen de manera simultánea nos remiten a proyecciones anversas de hechos posibles en escena a través de una recodificación artística. Simultáneamente, actores y espectadores se constituyen en sombras de lo existente dentro de un marco representativo mayor, la sala de teatro completa, la sociedad. Tanto los actores como el público responden a un horizonte de sentidos y a estereotipos que tienen su asidero en el macro-contexto social. Siguiendo a Michel de Certeau, si “la literatura es el discurso teórico de los procesos históricos” la poética gambariana y la reinscripción estética de acontecimientos dentro de la fábula vuelven pensable el acontecimiento historiográfico.

Las escenas de la pieza son cuadros singulares, en principio disímiles y, aparentemente aleatorios que, a lo largo de la obra, funcionan interconectados como parte integrante de un mismo rizoma de significados, como contrapunto, entre el plano de lo fáctico y el de la creación ideal. Así, lo representado se asume como síntesis, como forma aludida, también como una figuración de lo posible dentro del artefacto histórico. En este sentido, la puesta de la composición permite visibilizar que, entre los hechos y la figuración poética, la historia también se asume como un aparato vulnerable, como una ficción que puede ser desestabilizada a la vez que desestabiliza- otros esquemas discursivos- desde diferentes perspectivas de exposición que esperan ser miradas. Esto se concreta en el encuentro de posibilidades de representación a la que los espectadores asisten, dado que la obra no ofrece un único modo de recepción.

La dinámica de la puesta es deconstructiva, propone la ruptura de lo teatral como ejercicio representacional unívoco entre espectáculo (aquello que espera ser visto) y espectadores (los que observan). Así, el asunto de la mirada como algo múltiple en su esencia, acontecimiento a la vez pasivo y activo¹²⁶ funciona en la obra como reflejo o doble de lo que no tiene lugar más que con la presencia efímera de lo enunciado. En *Información para extranjeros* los espectadores se convierten no sólo en observadores y espías de hechos

¹²⁶ En relación a la mirada Jean – Luc Nancy refiere que “... toda mirada es doble: un ojo mira a sí, un ojo mira al otro. Toma formas innumerables para multiplicarse y para intensificarse en el otro. Al tiempo que lo deporta lo transporta. (...) La mirada es la cosa que sale, la cosa de la salida; y, para ser más precisos: la mirada no es nada fenoménico; por el contrario, es la cosa en sí de una salida de sí, por la cual solamente un sujeto se hace sujeto, y la cosa en sí de la salida o de la abertura no es una mirada sobre un objeto sino la abertura hacia un mundo...” (Nancy, 2012, pp. 78-79).

reconocibles en la historia sino también en cómplices de algo que se percibe difuso pero resulta identificable, una ausencia en el discurso que se hace posible por semejanza de enunciación en un marco de referencia preciso. De manera ostensible, la ficción en escena se convierte en símil de un contexto cercano. Los asistentes a la función -y también el lector del texto como un *voyeur*- se convierten en cómplices de la ficción y de las posibilidades de lo real. Así, sucesos análogos, asimilados artísticamente, se manifiestan de manera oblicua al discurso lógico racional y ponen en evidencia aporías latentes en el lenguaje y en las categorías consistentes de la modernidad occidental¹²⁷.

El título de la pieza es un sintagma que, al igual que en otras piezas de la autora, define el contenido de la composición y, en este caso, es también expresión retórica que, en más de una oportunidad, funciona como un recurso de simultáneo distanciamiento y acercamiento hacia las tramas de lo poético y de lo intrahistórico. El texto/ la representación, como formas de la imaginación son invalidados y, simultáneamente convalidados, por remisiones permanentes a lo concreto y cotidiano. De esta manera, el espectador asume una posición ambivalente frente a la recreación visual.

Cinco notas extraídas de crónicas periodísticas de la época refieren diversos hechos de violencia (secuestros, delaciones, desapariciones). Estos micro-relatos que corresponden a lo que en la obra es la explicitación directa de información que se remite a los supuestos extranjeros que escuchan y ven son noticias extraídas de periódicos del tiempo aludido y funcionan como nexo y referente de un contexto situado (la Guerra Sucia Argentina, los enfrentamientos desatados entre agrupaciones de izquierda como el ERP o Montoneros y grupos paramilitares como los de la Triple A). La trama de la obra se conforma en su estructura a partir de la inserción de estos fragmentos que también funcionan como correlato de lo que, desde escena, se visibiliza poéticamente. Fragmentos que pertenecen al discurso periodístico conforman en la puesta una suerte de crónica de lo real que expone, simultáneamente, una fenomenología de la violencia sobre los cuerpos. Los signos que en escena muestran cuerpos y voces, constituyen, también, el paradigma de lo patológico

¹²⁷ Gianni Vattimo, influido por las ideas de Martin Heidegger y Jaques Derrida, propone la “destrucción de la metafísica trascendental” y despliega los fundamentos de *El pensamiento débil* (1983) o *nihilismo débil* como una respuesta alternativa hacia los significados *consistentes* o unívocos de la modernidad occidental. En la misma línea de análisis, María Gabriela Rebok sostiene: “...Es fácil observar que, frente a categorías fuertes, casi en el límite con la violencia, se abren paso ahora las categorías que preferimos llamar “suaves”, y que el primer Vattimo llamaba débiles para aceptar ahora su índole dulce (*dolce*). Desplazan hoy con fortuna las categorías fuertes de Sustancia, Sujeto, Realidad, Absoluto, Totalidad. Las categorías suaves (...) atraen hacia sí, en primer lugar, las de libertad, diferencia, alteridad, posibilidad e imposibilidad, encuentro y desencuentro, apertura, perspectiva, interpretación, con- temporaneidad...”. (Rebok, 2012, pp. 18-19).

intersubjetivo, la parte por el todo de una enfermedad que aqueja a la sociedad argentina en su conjunto. Lo observable es un hecho estético y, simultáneamente, una representación historiadora entre lo pasado y lo presente. Esta función simbólica repara los desgarros de lo acontecido y “calma a los muertos” nombrándolos en la ilusoria presencia de la representación misma. Aunque la dinámica de la pieza manifieste en la superficie lo contrario, hacia el final, un discurso de conjunción se asume en contra de las disrupciones producidas por el tiempo y la muerte. El texto, en tanto apariencia de realidad, genera una elucidación sobre el presente como posibilidad y apertura para interrogar una estratificación de tiempos y espacios heterogéneos que se debaten contra los cuerpos. Al desenmascarar la relación del discurso del poder con lo que este mismo produce, el teatro como agente simbolizante, se torna en un lugar en el que se reintroducen el tiempo y los cuerpos.

En Información para extranjeros el rompimiento de la delimitación espacial (cuarta pared) genera una nueva percepción que redefine los acontecimientos en escena a través de una resemantización estética de las unidades de tiempo y de espacio. Así, en un doble juego entre lo que denominamos realidad y entre lo que pretendemos connotar como ficción, lo verosímil se torna posible más allá del distanciamiento estético inherente a la obra. Escenas que ocurren en simultáneo en distintas locaciones dentro de un espacio no delimitado, entre lo que parecerían zonas de tránsito o espacialidades anodinas y efímeras como un pasillo, una puerta o una escalera, ofrecen encuentros e interconexiones inesperadas entre los actores y el público. Distintos cuartos cerrados muestran, en forma de microcosmos artificial, lo real. La delimitación de lo intersubjetivo y del cuerpo en sitios cerrados establece un planteamiento heterotrópico¹²⁸ de la espacialidad. Así, la demarcación de distintos espacios correspondientes al dominio de lo privado, de lo público o a zonas de pasaje se vuelve sinónimo de control. Un cuarto cerrado, una cárcel, una sala de tortura, un hospital psiquiátrico, un laboratorio, una casa de familia o, incluso, una sala de teatro se convierten en áreas observadas y de observación, todas rostros de un mismo Poder¹²⁹ que hace

¹²⁸ Los mapas heterotrópicos se interpretan como una aproximación a la densidad de esa textura textual que continuamente escribimos y leemos, que nos inventa como sujetos de un lugar, en el cual somos escritos y leídos. Los tropos culturales son centrales en la definición de identidades y alteridades en Latinoamérica. Refieren a los espacios inciertos, inestables o incluso hipotéticos desde los que se generan prácticas de significación. Juan Pablo Dabove en su obra *Mapas heterotrópicos en América Latina*, sostiene que desde esta propuesta de análisis, la cultura se interpreta como una articulación de historias como foco productor de sentido y determinante de interacciones sociales. En este caso, la diáspora, el margen, la hibridez, son marcas parciales de una identidad construida desde y como alteridad-discontinuidad.

¹²⁹ Sobre la modalidad panóptica del Poder Michel Foucault sostiene que : “... es una máquina maravillosa (...) De suerte que no es necesario recurrir a medios de fuerza para obligar al condenado a la buena conducta, al loco a la tranquilidad, al obrero al trabajo, al

exhibición de la violencia sin ningún tipo de miramiento. No en vano, la propia Griselda Gambaro sostiene que: "...todas las relaciones, incluso las familiares son siempre, encubiertas o no, relaciones de poder...". Más adelante, agrega "... el poder nos ronda constantemente..." afirmando que, habiendo otros subtemas en sus obras, el asunto del poder "*se le fue imponiendo*" (Gambaro, 2014: 24-25).

A través de la utilización de distintos recursos como la repetición de diversas expresiones poéticas, de situaciones particulares, o del juego permanente con el rol de los personajes, se crean nodos de contacto que permiten un intercambio liminal entre el contexto de los actores y el de los espectadores. Tal es el caso del guía personaje, quien se encuentra en un punto de intercambio ambiguo entre unos y otros. El papel intersticial de este se hace efectivo desde una frontera que posibilita el encuentro y simultáneo acecho. Es él quien a través de la primera intervención en la obra establece un diálogo coloquial directo con el público y, además, ubica los acontecimientos en el espacio y el tiempo valorándolos, también, desde un punto de vista cultural e ideológico. A manera de prolepsis narrativa y en un tono irónico notable, afirma que "nadie puede arrepentirse" de lo que va a presenciar. Desde un primer momento, el absurdo discursivo junto a un desplazamiento visual ponen en funcionamiento lo dramático permitiendo a la ficción, mediante éste mismo recurso, hablar en nombre de lo real.

En la primera escena, el juego entre lo que delimitan las sombras y la luz contribuye a una prolongación multiplicadora de la concepción y de la recepción del espacio. Así, el complemento entre lo oscuro y lo luminoso determina lo que es visible y lo que no y también, zonas de frontera – que no son fijas- desde donde los espectadores espían. De pronto, la irrupción de un sonido perturbador también marca la disolución de la dicotomía representación/ espectador. La violencia auditiva y visual se explicita desde el comienzo de la acción; un sonido estridente inquieta y, luego, un murmullo de voces superpuestas incomunica. Las palabras del guía conducen a los espectadores hacia el terreno de lo inquietante. A la vez que el público no puede dilucidar bien el cuadro material que observa, tampoco puede comprender lo que escucha. En este caso, la superposición sonora y lingüística hace evidente la imposibilidad del lenguaje para enunciar lo inefable: el horror, el grito silencioso de los que permanecen invisibilizados, el morbo y la complicidad de los que

escolar a la aplicación, al enfermo a la observación de las prescripciones. (...) El que está sometido a un campo de visibilidad, y que sabe que lo está, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las pone en juego espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sufrimiento. Por eso, el poder externo puede aligerar su peso físico-aunque lo aplique; tiende a lo incorpóreo; y cuanto más se acerca a ese límite, más contantes, profundos, adquiridos de una vez y para siempre e incesantemente prolongados serán sus efectos..." (Foucault, 2009, pp. 234-235).

observan y callan. Así, las didascalias de la primera escena funcionan como un marco de frontera y traspaso que desde un primer momento excede la trama textual:

...La habitación está completamente a oscuras (...) se oye el sonido de un timbre estridente. Luego, muchas voces imprecisas (...) Corre la luz. Un hombre está sentado en su silla, como única prenda lleva un taparrabo de color desvaído. Alza la cabeza sorprendido y atemorizado. Se cubre el sexo con las manos... (IPE: 184)

En la segunda escena asistimos a un primer cuadro que explicita los engranajes del teatro. Una voz femenina canta una nana infantil que a lo largo de la obra se convierte en un elemento recurrente que conecta distintas situaciones representadas, como una línea axial en el complejo entramado de la obra. La presencia de otros géneros que permean la trama de la pieza hacen de *Información para extranjeros* un documental multifónico. Por ejemplo, la “Nana del caballo herido”, canción tradicional española, que Federico García Lorca¹³⁰ intercala en *Bodas de Sangre*¹³¹ anticipando la eminente tragedia se recrea de la siguiente manera: en la Escena II una voz dulce canturrea unos versos “Nana, niño, nana, del caballo grande que no quiso el agua...” En la escena V, la voz se corporiza cuando el guía junto al público observan a una mujer que mece a un bebé-muñeco mientras canta una vez más esta canción. La melodía en boca de la mujer se vuelve a escuchar en la escena VIII y en la XV cada vez que el Guía recuerda a su público el propósito del recorrido: hallar las catacumbas.

En este caso, el signo del agua replica su presencia simbólica en un personaje femenino quien, a pesar de estar cubierta por agua, tiene sed y, cuando la consigue se niega, como el caballo del canto, a beberla. Al comienzo de la Escena III un hombre hostiga a una muchacha que tiene sus ropas empapadas. Luego, saca una pistola de su cintura, la limpia con un trapo y se la acerca sugestivamente. En la Escena VII cuando el guía abre la habitación, esta misma muchacha se arrastra en cuatro patas (como el caballo) hacia un rincón. Ella tiene sed, lo repite una y otra vez. El guía, indiferente al pedido, la interrumpe continuamente con evasivas. En la Escena X éste ingresa nuevamente en este recinto, ahora la muchacha respira ansiosamente, está sentada y tiene la pistola sobre el regazo; el Guía le acerca un vaso con agua, ella se resiste pero él la obliga a beberlo, mientras pronuncia, en clave parodiante, palabras nefastas: “Bebe niña, bebe. El agua corría”. En la escena XIV, la misma muchacha se presenta como la voz y el cuerpo de la resistencia:

¹³⁰ Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, Granada, 5 de junio de 1898-18 de agosto de 1936. Integrante a la llamada Generación del 27, fue el poeta y el dramaturgo de mayor influencia y popularidad de la literatura española del siglo xx. Murió fusilado tras el golpe de Estado que dio origen a la Guerra Civil Española solo un mes después de que esta comenzara.

¹³¹ La Nana del caballo herido abre y cierra el Cuadro II del Acto I de *Bodas de sangre*.

“... y tú serás el único que sepa (...) cuáles son las voces del miedo y cuáles los rostros de la desesperación ¡Dios mío, en qué se han convertido los valientes del mundo! Tú serás el único que sepa y yo hablaré esta lengua...” (IPE: 223)

Proyecciones semejantes se podrían establecer con otros textos, como con el poema *Límites* de Juan Gelman¹³² en el cual el símbolo del agua presenta una idéntica acepción.

En la tercera escena las diferencias que denota la presencia de la luz y de la oscuridad continúa y se intensifica delimitando zonas de visibilidad y también espacios en los que la mirada de otro no puede penetrar; la violencia desde el plano visual aumenta cuando los espectadores observan una imagen que nos remite a una instancia de tortura. Cuando el cuadro se ilumina, vemos a una muchacha sentada en una silla con su ropa mojada mientras participa de lo que se asemeja una suerte de interrogatorio. La ambigüedad del diálogo entre el tono aparentemente dulce y el contenido de las palabras del que instiga instala en escena la presencia de lo inquietante y lo siniestro:

... Hombre: (habla siempre suavemente, con ternura) ¿Por qué no te secaste? Mojás el piso. (Se inclina y lo seca con un trapo). Suerte que no está encerado. (La muchacha tiene un estremecimiento de frío (...)) ¿Por qué no te secaste? ¿No había toalla?... (IPE: 185)

Inmediatamente, se produce la ruptura de la cuarta pared ya que el guía que se comunica con el público interrumpe en la escena y lo incluye como espectador real de esa trasposición visual que se convierte en acontecimiento. Mientras asistimos como espías al diálogo que el hombre mantiene con su víctima, se instala en escena, ahora con claridad, una faceta del poder y de la violencia que subyuga. Respondiendo a la *dialéctica del amo y del esclavo*, el verdugo incita a una mujer indefensa al suicidio:

... Hombre: ¿Y? Somos todos adultos, ¿no? Por lo menos, miran. ¿Vos qué hacés mirando siempre para allá? ¿Qué ves de lindo? (Pega su mejilla a la de ella. Mira en la misma dirección) ¡Nada! (Se aparta). Me gusta ver los ojos de la gente cuando le hablo. (Dulcemente, le vuelve la cabeza) Mirame. (Señala la pistola) ¿La querés? ... (IPE: 186).

¹³² Juan Gelman (Buenos Aires, 3 de mayo de 1930 - México, D. F., 14 de enero de 2014). Escritor, periodista y traductor. Militó en organizaciones guerrilleras. Exiliado durante la dictadura militar iniciada en 1976, retornó a la Argentina en 1988 aunque se radicó en México. Su vida y su obra literaria están atravesadas por el secuestro y desaparición de sus hijos y la búsqueda de su nieta nacida en cautiverio.

Finalmente, la decisión de la joven se sugiere cuando ella “mira la pistola en el suelo” y temblorosamente tiende su mano. La escena se interrumpe inconclusa cuando el guía pronuncia “cuidado con los escalones”.

La escena cuarta representa otra situación de sometimiento psicológico y tortura física que nos remite a las instancias del “Experimento de Milgram” llevado a cabo en el año 1961 en Estados Unidos y cuyos resultados fueron publicados en el año 1963 bajo el título “Estudio del comportamiento de la obediencia”¹³³. El guía acompaña a los espectadores hasta lo que parece ser un laboratorio con dos lugares de trabajo bien diferenciados por el tamaño de las salas cada una con sus elementos: la espacialidad panóptica representada nos remite también a la de un hospital psiquiátrico. Participan en esta escena un coordinador, que le dará órdenes a un hombre, y un joven que será el blanco de los dos primeros. De esta manera, lo que comienza como un aparente juego o *test* inocuo, en el cual el error es penado con una descarga eléctrica, termina con la vida del voluntario, la víctima del experimento. En este punto, la explicitación visual, verbal y sonora de la violencia ya latente en las escenas anteriores se descubre por completo. La disposición material de la puesta y de los objetos nos remiten a una locación precisa: un laboratorio que también funciona como una sala de tortura. El coordinador de la sala se refiere a esta primera experiencia, de la cual el público ya es cómplice, como una instancia que tiene por objeto “determinar el efecto pedagógico del castigo”. Acto seguido, los tres hombres distribuyen sus papeles en favor de una “experiencia para la ciencia”. En adelante, la mostración de lo macabro y de lo cruel se hace posible a través de una justa proporción de elementos funambulescos y absurdos que se distribuyen en el discurso, en la atmósfera sonoro- musical y en la estética del cuadro al que asistimos. De esta manera, la presencia del humor negro y de lo extravagante metaforizan las facetas de una violencia política sin medida y permiten exhibir los distintos rostros de un poder omnímodo:

... Coordinador: (mira) Ciento ochenta voltios. (Sonríe aprobadamente)
Va rápido.
Voz del alumno: ¡Déjeme que me lastima!
¡Ay me duele la barriga!
Maestro: ¿Lo dejamos?

¹³³ El experimento de Milgram consistió en una serie de experiencias vinculadas a la psicología social llevadas a cabo por Stanley Milgram, psicólogo en la Universidad de Yale, y descrita en un artículo publicado en 1963 en la revista *Journal of Abnormal and Social Psychology* bajo el título *Behavioral Study of Obedience (Estudio del comportamiento de la obediencia)* y resumida en 1974 en su libro *Obedience to authority. An experimental view (Obediencia a la autoridad. La perspectiva experimental)*. El fin de la prueba era medir la disposición de un participante para obedecer las órdenes de una autoridad aun cuando éstas pudieran entrar en conflicto con su conciencia personal.

Coordinador: No.

Maestro: ¡No recuerda nada!

Coordinador: Ya recordará.

Maestro: ¿Le parece? Está hecho un trapo. No contesta, no sirve.

Coordinador: ¡Sí sirve! Si no logramos extraer resultados concretos, todo este sufrimiento será inútil. Además, lo está coaccionando.

Maestro: ¿A mí?

Coordinador: Y sí. Las lágrimas, los gritos. Especula... (IPE: 194).

En este descenso, cuyo retorno es sólo posible sobre el mismo camino trazado, la violencia se acrecienta a medida que nos internamos en la lógica de una estética que se escabulle por fuera de los límites de lo ficcional y que asecha al espectador. Esta condición *sine qua non* de la puesta coloca a los lectores y, sobre todo a los espectadores, en una posición inquietante en relación a lo que se metaforiza en escena.

Desde el comienzo, la “información para extranjeros” que el narrador comunica es un enunciado que a lo largo de la obra funciona también como un *leitmotiv*; esta suerte de *ritornello* no sólo marca un ritmo que forma parte de una atmósfera poético-musical¹³⁴ notoria sino que también une acontecimientos aparentemente inconexos que hacia el final de la obra configuran una trama compleja de sentidos. La realidad histórica es aludida y poetizada en cada fragmento de la representación. Esto no es algo que el lector/ espectador deba simplemente inferir, sino que en más de una ocasión el discurso de la pieza lo explicita. Tal es la manera en la que concluye la escena IV:

... Desgraciadamente, este primer primer maestro que continuó los castigos hasta los cuatrocientos cincuenta voltios que determina la muerte no constituyó una excepción. El ochenta y cinco por ciento de los maestros procedió de la misma forma. El mismo test se realizó en 1960 en los Estados Unidos. ¿Los resultados?: sesenta y seis por ciento. Obedecían reglas y no eran responsables. Curioso, ¿no? ¿Asombrados?... (IPE: 196).

En este sentido, el drama gambariano puede considerarse como una suerte de crónica cuyas partes dislocadas esperan ser vistas desde un juego de perspectivas múltiples. Precisamente, es la representación del discurso/ realidad histórica la que permite visibilizar las condiciones de producción de esos acontecimientos y de una coyuntura particular. La puesta estética devela las leyes de un sistema político que golpea contra los cuerpos y aniquila la vida humana. Es, entonces, una ilusión óptica que desestabiliza otra ilusión- la historiográfica- para visibilizar su estatuto de “teatro” y, también, su código de fabricación.

¹³⁴ Ver la intertextualidad poético-musical en este mismo libro.

En relación al aparato historiográfico, Michel de Certeau refiere que

... el relato que habla a nombre de lo real es un mandato (...) constituye una ortodoxia, un inmenso discurso de orden (...) la literatura historiográfica siempre ha sido un discurso pedagógico, normativo, nacionalista o militante... [...] ... la historia es eficaz. Pretendiendo contar lo real lo fabrica. Siempre ha permanecido en la frontera del discurso y de la fuerza, como una guerra entre el sentido y la violencia...¹³⁵.

En esta línea, podemos considerar que la lógica del drama gambariano *literariza* la historia produciendo originales niveles de simbolización. De esta manera, una deconstrucción del discurso historiográfico se inscribe en el lugar del sujeto que es en sí mismo el lugar de la diferencia y de la identidad. Cada una de las escenas de la obra permite elucidar una apariencia de realidad – pasada y presente- colocándola en el lugar de una práctica simbólica y artística: el teatro. Simultáneamente, una es puesta en el lugar de la otra.

En algunas escenas asistimos a una particular representación de publicaciones periodísticas de la época. El recurso elegido por la autora para su escenificación es, en términos de Nelly Schnaith, “una parodia esperpéntica de las circunstancias en las que se produjeron los secuestros o desapariciones que asolaron, en oleada premonitoria, a la sociedad argentina”¹³⁶.

En cada cuadro, los guías leen un texto extraído de los diarios del contexto aludido, donde se informa sobre el hecho que la escena reproducirá a manera de *mise en abyme*. Este esquema estructural de la pieza se anuncia como una “Explicación para extranjeros” el sarcasmo del título involucra a quienes no ven o no quieren ver una realidad que los rodea. Se niega el terror desde la representación de una cotidianeidad donde “lo malo que no nos sucede no existe, o llega a no existir incluso cuando nos sucede”¹³⁷.

El primer recorte periodístico corresponde al 16 de diciembre de 1979. Esa tarde, “...Néstor Martins, abogado, defensor de presos políticos y gremiales, conversa en la calle con su cliente Nildo Zenteno...” (IPE: 197). Cuando se despiden, seis hombres rodean a Martins y, violentamente, lo introducen en un Peugeot blanco. En un intento por liberarlo, Zenteno es derribado por un golpe de karate. El automóvil parte seguido por un vehículo negro que ha salido cerca de la playa de estacionamiento de la Policía Federal. La escena V de *Información para extranjeros* que repliega este hecho es protagonizada por una familia: la madre (con un

¹³⁵ M. de Certeau (1986) *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana.

¹³⁶ G. Gambaro, 2011, p 21.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 22

vestido largo hasta los pies y maquillada como muñeca) lleva un bebé-muñeco en brazos y el padre (sentado a los pies de mujer) quien cuenta una historia al “niño”. El padre comienza una narración a partir de la fórmula “Había una vez” correspondiente a la estructura los cuentos tradicionales. De este modo, los hechos referidos se tornan en fábula. La pantomima quiebra las relaciones de sentido entre la ficción y la realidad, disloca lo acontecido y, al mismo tiempo, hace evidente el vínculo siempre opaco entre el plano del lenguaje y el plano de lo fáctico, desestabilizando también lugares comunes de la ideología tales como “Algo habrán hecho” o “Desaparecieron. Nunca más se supo”.

El relato tiene como protagonista a un señor boliviano, sin atractivos físicos, alto y con muchos hijos quien se encuentra con un señor “bajito” y “malo”; ellos charlan de cosas “feas”. Cuando el hombre “alto” lo acompaña al auto, otros hombres se llevan al “bajito” para castigarlo. El hombre “alto” no quiere que lo castiguen, corre y le pega a “los buenos”. Entonces, tal como si se tratase de un cuento infantil, el padre refiere: “...lo metieron también adentro del auto, se los llevaron de paseo y nunca más se supo qué ocurrió con ellos...” (IPE: 197). Durante el diálogo entre los personajes que conforman la familia los términos “bueno”, “malo”, “feo”, “alto” funcionan como eufemismos que contraponen un aparente relato inofensivo al horror de la situación original. Además, en la conversión y puesta en escena de la crónica, las identidades mencionadas con nombre y apellido se transforman en personajes anónimos.

El segundo anuncio está fechado el 2 de julio de 1971. Marcelo Verdt y su esposa, Sara Palacio, ambos del FAR, son secuestrados por un grupo de ocho hombres. La mujer entrega sus hijos a una hermana antes de desaparecer junto a su esposo.

Como reflejo, en la escena IX un hombre, una mujer y dos adultos están disfrazados de niños y maquillados exageradamente. Se presenta una aparente situación familiar cotidiana: la madre cose, los niños juegan arrojándose un aro. En un extremo opuesto, erguido y de brazos cruzados, se encuentra el Jefe de Policía. Los policías irrumpen y se llevan a la familia completa. El Jefe reconoce, sólo en apariencia, que los niños son inocentes pero en realidad piensa que “...no hay bolsas tan pequeñas para ellos...” y que, en realidad, “...son un estorbo...” (IPE: 205). Entonces, permite a la madre que los lleve de vuelta y los deje al cuidado de la abuela. Cuando la mujer regresa y pregunta por su marido el Jefe le responde “... ¿Marido? ¿Qué marido? Desnudate...” (IPE 205). Nuevamente, el absurdo de un dialogo infantilizado y encubridor contrasta con la violencia ominosa que se representa.

La tercera crónica data de unos días después, del 7 de julio de 1971. Roberto Quieto, defensor de presos políticos, resiste un intento de rapto. Intervienen los vecinos y llaman a un patrullero policial. Los secuestradores se dan a conocer como policías. El abogado es puesto a disposición del Poder Ejecutivo; se le acusa del hurto de un automotor y de haber intervenido, después de su detención, en varios hechos subversivos. Lo trasladan al penal de Rawson y nunca más se tienen noticias de él.

Precisamente, en escena un grupo de hombres tomados de la cintura mediante golpes y forcejeos intentan arrastrar un hombre hacia la puerta. Los vecinos tratan de evitarlo; aparecen un oficial y un juez que lo acusan de haber robado un auto y un banco; le dicen que está libre, pero él sabe que no es así. Se apaga la luz y concluye la escena XII. Este cuadro se desarrolla en el marco de una atmósfera sonoro- musical en la que, incluso de la misma manera que en el teatro griego, los grupos de hombres enfrentados cantan y desarrollan un diálogo como si se tratara de un coro y un corifeo que interactúa con el resto de los personajes de la pieza. Así, unos y otros repiten los mismos versos: "... con un poco de autoridad/ el orden se mantendrá/ Con un poco de autoridad el orden se mantendrá..." (IPE: 211). El juego lingüístico, la repetición de estructuras discursivas y la parodia generan un efecto de extrañamiento que se intensifica cuando el oficial, burlándose del hombre apresado- Quieto personaje- , hace un chiste a partir del apellido que nos retrotrae a la noticia periodística:

...Oficial: (al Hombre) Nombre.

Hombre: Quieto

Oficial: ¡Quieto, sí! Si te movés, estás frito. ..." (IPE: 211).

La siguiente información refiere la historia de un matrimonio "muy malo", Juan Pablo Maestre y Mirta Elena Miserich, ambos de la FAR quienes, la tarde el 13 de julio de 1971 fueron secuestrados por un grupo de hombres. Maestre, después de correr unos metros, fue baleado. Miserich perdió un zapato en la huida y fue introducida en un automóvil. Poco después, un agente descendió de un patrullero, recogió el zapato y ordenó al portero de una casa de departamentos que limpiara la sangre del pavimento. El cadáver de Juan Pablo Maestre apareció horas después en Escobar, el de Mirta Elena Miserich, nunca.

Como en espejo, en la escena XIV unos vecinos miran sobre la cabeza de los otros. En el extremo opuesto, dos policías agazapados. En el centro, un Hombre y una Mujer (con tacos altísimos) ambos muy maquillados y vestidos de manera cursi, sacan bombas de sus ropas. Los policías los detienen pero ellos huyen en direcciones opuestas. El policía afirma "...venimos a limpiar la mugre de las calles..." (IPE: 223). Cuando encuentra el zapato de la Mujer exclama: "... zapatito zapatito/ ¿De quién será?..." (IPE: 223) Ella le pregunta por su amor y él le responde "... amor tuyo, partió para los yuyos... (IPE: 223). Un momento después, el guía oye un disparo. Al igual que en la puesta en escena de las crónicas anteriores, los personajes, atravesados por signos de diferentes universos discursivos comunican, por desplazamiento, el hiato, el silenciamiento de sujetos verbales. Por fuera de una reminiscencia del clásico *Cenicenta*, el poder impone su coacción sobre los cuerpos.

El último de los informes nos remite al teatro mismo. El 6 de agosto de 1971 la policía irrumpe en una casa antigua, con muchas habitaciones, en la ciudad de Santa Fe. En una de las habitaciones descubren 800 gramos de trotyl. Detienen a un periodista y a tres integrantes del Grupo de Teatro 67. Todos son trasladados a Buenos Aires bajo sospecha de desarrollar acción subversiva. El Fiscal aconseja la absolución por aplicación del beneficio de

la duda y son absueltos el 24 de mayo de 1972., después de permanecer “.nueve meses en gayola” y quedar “a la miseria”(IPE: 228).

En un último reflejo en espejo, ya en la escena XVIII, dos actores y dos actrices ensayan *Otelo*. Ante la sorpresa de los actores, un policía con traje isabelino aparece en la escena. Llama a otros representantes de la fuerza; uno de ellos saca del bolsillo una bolsita de trotyl y la muestra. El otro policía obliga a salir a los actores amenazándolos con su arma. Una vez más, la violencia física y simbólica se representa enmascarada paródicamente. Se apela a la música, a la poesía y a referencias dentro del mismo sistema teatral para revelar las manipulaciones y los abusos del poder del Estado y del discurso histórico oficial. Hacia el final de la escena, dentro del juego burlesco propuesto uno de los policías, compenetrado con el ensayo de la pieza shakesperiana, declama:

... ¡Llévenlas también a ellas por reírse a destiempo! (...) A vos, señor gobernador, incumbe la sentencia de este infernal malvado. Y de este, Fijad el tiempo, el lugar, el suplicio. ¡Oh, que sea terrible! Yo voy a embarcarme inmediatamente y a llevar al Estado, con un corazón doloroso, el relato de este doloroso acontecimiento. (Saca un arma del bolsillo, obliga a salir a los actores)... (IPE: 228)

Las imágenes de las veinte escenas de la obra nos remiten a proyecciones adversas que reflejan los hechos del horror de la violencia política previa a la última dictadura cívico-militar en Argentina. Estas adquieren un lugar y una función simbólica, no sólo en su inmanencia estética, sino también en una sociedad que busca reparar los desgarros del tiempo. Simultáneamente, actores y espectadores se conforman en sombras de lo existente dentro de un contexto representativo mayor, puesto que el marco/ escena que contiene la obra en general no es sólo la puesta estética en sí sino también la sala de teatro completa y, por antonomasia, la sociedad. Tanto los actores como el público responden durante la acción de la obra, como presencias evanescentes, a estereotipos que tienen su asidero en el macro-contexto social. Esta exposición conjunta de las tramas de lo histórico y de lo ficcional se hace posible en la pieza gambariana a través de una destemporalización estética que instala lo fáctico en el escenario. El polisistema histórico de referencia queda expuesto con sus caracteres artefactuales invalidando, al menos temporalmente, su estatus de conocimiento.

Como objeto social, todo texto es también un mosaico de otros textos, una prolongación del propio sistema cultural de pertenencia a partir del cual es posible analizar, por contraste, diversas dimensiones históricas e ideológicas de lo real. De esta manera, los diálogos intertextuales que convergen en la dramaturgia de Griselda Gambaro y, en particular, en *Información para extranjeros* requieren de una interpretación rigurosa en relación al contexto de creación y, también, al de recepción advirtiendo sus vinculaciones con otras instancias del discurso social. Considerando dos variables opuestas pero complementarias en interacción permanente el análisis de la pieza y de lo social, ambos entendidos como universos paralelos pero convergentes, adquiere un valor paradigmático. En este sentido, la

permeabilidad y la simultánea apertura de la obra que nos ocupa hacia otras formas discursivas es clave, puesto que el dialogismo y la polifonía emergente en el drama determinan lo estético poético como unidad esencial. En palabras de Todorov podemos considerar que precisamente, es necesario “captar el lenguaje no solamente en sus formas producidas sino también en sus fuerzas productoras”¹³⁸. Es necesario analizar, entonces, el aspecto monológico y el dialógico como dos polos de lo literario y de la puesta escénica en su entidad característica.

A propósito del fenómeno de la intertextualidad, Angenot interpreta “la circulación y transformación de ideologemas” junto a “la interacción e influencia de las axiomáticas de los discursos”¹³⁹ que pueden ser tanto explícitas como implícitas. Precisamente, la idea de *interlegibilidad* como una superposición novedosa de textos que puede percibirse dentro de una misma materia original es clave para comprender el funcionamiento rizomático de diferentes discursos que modelan y determinan no sólo la sustancia primordial de *Información para extranjeros* sino la dramaturgia gambariana en su totalidad. Podemos considerar también que esta convergencia particular hace referencia a estructuras mentales que se corresponden a una determinada época y, por lo tanto, a un determinado pensamiento ontológico y mítico¹⁴⁰.

Desde un verosímil de lo intransigente, *Información para extranjeros* desestabiliza presupuestos aparentemente irreductibles de lo social junto a una gnoseología de los discursos que es desacreditada desde sus reglas fundamentales. Así, la puesta se torna en un

¹³⁸ T. Todorov T., (1981) *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, p.163.

¹³⁹ M. Angenot, (2010) *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*, Bs. As., Siglo XXI, , pp. 370-371.

¹⁴⁰ Al referirse a los lazos entre el mito y la historia Vitiello, ofrece una lectura interesante de Giambattista Vico en relación a la tesis del *pensamiento fantástico* y la necesaria inversión de la razón a través de una poética mitológica. Según el análisis, la “redención- comunión” entre naturaleza y cultura (entre lo dado y le heredado) es posible en una *metafísica poética*, como un conjunto de metáforas puras que se revelan al conocimiento humano –en refracción, imperfectas- y no a la inversa-. En esta línea, Vico problematiza el devenir histórico y sus posibilidades. El autor considera que éste debe ser entendido no como una filosofía de lo desarrollado –lógico, cerrado- sino como una filosofía del desarrollarse-histórico-, integrando lo posible, lo no dado. Así los orígenes de la historia estarían envueltos en el misterio, en un lenguaje poético inasequible que sólo es posible interpretar-defectivamente- a través de la *mitología*. Vitiello indica que para Giambattista Vico el conocer no se remite exactamente a las cosas sin más bien al *orden de las cosas*, esto es lo que debe ser cuestionado. Es decir, los hechos históricos, dispuestos como fragmentos truncados y dislocados “sólo pueden ser comprendidos en sus complejas combinaciones a través del *mythos*”. (Vitiello V., 1998, p. 292).

paradigma que trastoca el juego de las temáticas dominantes del poder (*topoi*) y, también, de un enunciador que se erige como legítimo (discurso oficial) devolviendo en imágenes recortadas el reflejo “del espejo donde se mira”. Entre argucias y procedimientos, la puesta escénica convierte al teatro en una zona de impugnación permanente en la que la realidad se asume vulnerable. En palabras de la autora la obra “impugna ese *statu quo* (...) para proponer otra realidad, la que imaginamos, seguro, como primer paso hacia lo posible. Roba “la realidad” o sus fragmentos, la empuja a otro coto donde se reinventa y se cuestiona a sí misma, se embellece o se desgarrar. (...) porque nada sirve – ni intenciones ni obras estéticamente conseguidas- sino encaramos con esa obra lo que está mal, torcido, lo que es éticamente detestable”¹⁴¹. Por eso, una vez más, antes de que las luces del teatro se apaguen el Guía nos interpela para concluir el viaje en el mismo lugar en el que comenzó: “... El teatro imita la vida/ si no aplauden es que la vida es jodida/ vayamos a la salida...” (IPE: 236). Como respuesta definitiva, en el silencio de la sala, el eco de los muertos, ya hecho memoria, replica: “... ¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el hombre, hasta aquí, no?...” (IPE: 236).

¹⁴¹ G. Gambaro, 2014, pp. 182-183

Transgresión e interdicción, una historia de lo ausente

...Si hay un elemento de historia en toda poesía,
hay también un elemento de poesía en cada
relato histórico acerca del mundo...

Hayden White en
El texto histórico como artefacto literario.

El acontecimiento teatral como una representación iconográfica en movimiento es una forma expresiva sincrética compleja. Esta condición del fenómeno artístico se vincula, no solo con las características formales y estructurales del género, sino también con un referente extra-textual, siempre latente, y con los “planos de realidad” que se desplazan en la urdimbre del documental. Como síntesis temporal de un contrapunto de tensiones estéticas e historiográficas, el hecho teatral, por inversión, puede analizarse en relación a determinados sucesos de la memoria política y geocultural de una sociedad.

El teatro de Griselda Gambaro instaura una historiografía del sufrimiento que desencaja e inscribe la realidad, considerando lo proscripto, lo fragmentado, lo oculto, sin sustraerse de la estructura geocultural que alegoriza. Las obras de la autora remiten a un contexto que exige, condición *sine qua non*, la actualidad de sus lectores y espectadores o un marco situado y preciso. Sucesos análogos, asimilados artísticamente, exponen las ambigüedades y equívocos de la sociedad argentina a lo largo de cuatro décadas: la complicidad de grupos de poder con la política de estado, la inestabilidad jurídica institucional y el uso arbitrario de la ley como parte de un discurso maniqueo que construye sobre la negación y el olvido. Como epítome de lo representable, el desalojo y la oclusión de los cuerpos en los espacios privados refractan las inconsistencias y aporías intersubjetivas hacia el plano de lo público.

El estudio de esta compleja red dramaturgica implica considerar la variedad de elementos simbólicos y referenciales que, de manera particular, convergen en la trama de las piezas que la componen. Más allá de las corrientes o improntas estéticas a las que, por diversas

características reconocibles, adscribe el teatro de Griselda Gambaro- realismo crítico reflexivo, grotesco, absurdismo- es, precisamente, el patrón constructivo de la intertextualidad el que nos interesa analizar..

Real envido (1983), *Antígona furiosa* (1986) y *Morgan* (1989) son tres piezas dramáticas modernas que textualizan un contexto histórico, geográfico y cultural de la Argentina de las últimas décadas. Las protagonistas (Margarita /Antígona/María) se enfrentan a un sistema del Poder que se hace ostensible siempre en su forma más devaluada e incongruente. La corporeidad de estas mujeres en lo escénico y lo convivial determina la búsqueda de equilibrio entre lo objetivo y lo intersubjetivo, entre la norma social y la autonomía, entre una historicidad interna (poética) y una externa (como polisistema insoslayable de relatos). Los problemas de la ley y su interpretación, las fronteras del Poder y su discurso sesgado encuentran una voz femenina que, no sólo se enfrenta sino que, también, se presenta como un paradigma alternativo de resistencia a determinadas secuencias de la historicidad. Sobre los cuerpos femeninos de Margarita, Antígona y María se ejerce una violencia que bajo las formas de la extorsión, la censura y la manipulación pone de manifiesto las fisuras de lo heredado: tanto el soberano (Rey), el tirano institucionalizado (Creonte) y el invasor (Morgan) quedan debilitados y expuestos ante la presencia de estas mujeres cuyas voces se convierten en ecos de una historia de lo perdido o lo ausente.

En Real envido, el título de la pieza nos remite al ámbito de lo lúdico con una expresión que se utiliza comúnmente en el juego de cartas, específicamente en el mus y el truco con naipes españoles. En ambos entretenimientos, el azar, el ocultamiento y el engaño determinarán el destino de los participantes. Estos elementos cobran vital importancia en la fábula y se metaforizan en la obra. Así, los personajes barajan su destino y su suerte, también su lugar y jerarquía, así como las relaciones que entre estos se generan. Desde la literalidad y semántica del lenguaje, la lectura se amplía: la combinación de palabras puede leerse como una invitación hacia los lectores y espectadores y, simultáneamente, como un desafío para participar del “divertimento” que se plantea en escena entre un rey y la pantomima de su reino. Por otro lado, el nombre de algunos de los personajes (Sansón, Natán) nos acerca a un tejido particular, el de los relatos pertenecientes a la tradición judeo- cristiana y, dentro de esta, a los libros de Jueces, Segunda Samuel, Primera de Crónicas y Primera de Reyes. De esta manera, los atributos y la historia de estos héroes del relato bíblico, unidos y enfrentados por diversos vínculos de poder, también adquieren una proyección y significatividad singular, dentro de la compleja trama de sentidos. Así, la interdicción entre el discurso histórico y literario se manifiesta a través de una poética de paradojas tanto lingüísticas como espaciales al servicio de un realismo intransigente que deconstruye el marco de lo real. La visión verbal del drama desestabiliza el discurso construido sobre la racionalidad y, a través de un registro del absurdo, se devela la sinrazón del poder representado. La inversión y disolución de jerarquías se pone de manifiesto desde el comienzo de la obra, cuando se presenta la decadencia y la miseria de los que conforman la corte del “real envido”. Sólo la voz de Margarita, en un proceso de individuación y

afirmación se constituirá en una alternativa al disimulo y al enmudecimiento de los que, de alguna manera, habitan ese “reino del revés”.

En el caso de *Antígona furiosa*, el punto de desajuste o desestabilización del *statu quo* surge de la confrontación entre lo general y lo particular, entre la Ley divina, consuetudinaria y la Ley humana, siempre imperfecta, como imagen parcial, solipsista y finita de la primera¹⁴². Precisamente, es la protagonista de la obra quien se coloca como mediadora¹⁴³ entre las disrupciones y aporías desconcertantes que genera el enfrentamiento señalado. De esta manera, la autora recupera el *mythos* clásico y la esencia del personaje de la tragedia de Sófocles instalando una voz subversiva y contestataria que se hace eco de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura en nuestro país¹⁴⁴. En este sentido, el

¹⁴² M. G. Rebok, desglosando el pensamiento de K. Jaspers, destaca características respecto de lo trágico. Sobre el fenómeno de lucha y colisión, destaca que éste puede manifestarse: “... 1) entre lo singular y lo general: la excepción irrumpe como portadora de la verdad. A su vez admite dos formas: lo trágico social como conflicto entre potencias, leyes, diferencias sociales. Pero también lo trágico como tensión interna del carácter entre su fuerza y las leyes eternas. 2) colisión entre los principios históricos: la irrupción de lo nuevo contra la coherencia y estabilidad de lo viejo (...) 3) La lucha entre hombres y dioses (*theomachia*), entre hombres y *demonas* (...) 4) El conflicto de los dioses entre sí. El hombre es sólo un medio y un escenario. En *Antígona* se plantea la tensión ctónico- familiares con los olímpicos de la pólis...” Rebok, M. G., op. cit., 58-59.

¹⁴³ Este desplazamiento del personaje entre dos espacios, uno privado y otro público, el del *oikos* y el de la *polis*, el de los vivos y el de los muertos, ya se enuncia en Sófocles; precisamente, *Antígona* se mueve en un espacio político que no le corresponde como mujer. Esto se manifiesta desde el momento en que Creonte se refiere al que se ha acercado a la tumba de Polinices como si se tratara de un hombre. La heroína, al trasladarse del ámbito familiar al público actúa como un hombre. El discurso de un poder exclusivamente masculino es subvertido en la obra de Sófocles. En boca del mismo Creonte: “... ciertamente que no soy yo un hombre de verdad, sino que el hombre de verdad lo es ella, si el triunfo que ha logrado le ha de quedar impune...” Sófocles, *Antígona*, Madrid, Cátedra, 2007: 163. En *Antígona furiosa* las mismas palabras resuenan: “... Corifeo: ella sería hombre y no yo si la dejara impune...” G. Gambaro, *Antígona furiosa*, Bs. As, Ediciones de la Flor, 2011: 202, Tomo III.

¹⁴⁴ Sobre *Antígona Furiosa*, Griselda Gambaro dice: “...Esta *Antígona* no es una adaptación ni la versión de la *Antígona* de Sófocles. Ciertas obras no lo permiten sin que el intento caiga en la pretensión. *Antígona furiosa* toma el tema de *Antígona*, entresaca textos de la obra original y de otras obras, arma una nueva *Antígona* fuera del tiempo para que paradójicamente nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro”. M. Contreras, op. cit., p. 34.

encuentro entre el mito y la historia permite la interdicción de una poética posmoderna renovada y culturalmente situada que, simultáneamente, se inserta dentro de la historia de la literatura. La recuperación de la esencia tradicional del personaje señala una doble intención manifiesta: por un lado, la de crear un nuevo relato en el que se fusionan elementos lógico- narrativos y poéticos de forma original y, por otro, la de segmentar la aparente coherencia del discurso racional e iluminar los subrepticios de la Historia.

*Morgan*¹⁴⁵ es el nombre simbólico que concentra en sí la representación total del sojuzgamiento. Vejaciones, torturas, crímenes y saqueos conforman la larga cadena de atrocidades cometidas por el pirata y sus huestes. Gambaro, precisamente, se apropia de esta figura, descontextualizándola, para poner en evidencia cómo funciona un sistema autoritario con todas las variables del abuso y la aniquilación. La pieza dramática presenta la invasión de un grupo armado a un pueblo de gente humilde y campesina; aquí, aparece María, la joven que festeja su boda en el momento de la intrusión, quien se convertirá en la antagonista de ese Poder ciego y perverso encarnado en el personaje del título.

En las tres piezas, se plantea un enfrentamiento de fuerzas entre opresor y oprimido, este último rol asumido por una figura femenina lo suficientemente fuerte como para resistirse a los bloques del poder y sus formas: Rey- Natán- Sansón/ Creonte- Corifeo- Antinoo/ Morgan por un lado, Margarita/Antígona/María- Natalia- la abuela- por el otro. Los protagonistas masculinos asumen distintos papeles consecuentes a las dimensiones de la autoridad. En *Real envido*, la preeminencia de un discurso verbal extraño, saturado de incongruencias revela las permisiones entre los que responden a la autoridad. Los personajes también representan e intercambian roles individuales y colectivos: en la pieza referida, Margarita II, un títere, representa la continuidad de un patrón de gobierno perverso. Asimismo, los personajes de Natán y Sansón funcionan como las extensiones de esa misma estructura, una retórica y la otra práctica, En *Antígona furiosa*, una carcasa vacía es habitada, indistintamente, por Creonte o el Corifeo que se fusionan y confunden asumiendo el poder desde ambas voces. En *Morgan*, hay un poder nominal, vacío, ocupado por el Alcalde y otro real, por Morgan. En este sistema desplegado en el universo dramático, se observa, asimismo, la traslación de víctima a victimario:

Natán: la explicación es un vicio. Puede entenderse como excusa, y quien se excusa se acusa. (RE: 34).

¹⁴⁵ Henry Morgan nace en Gales en 1635 y muere en Jamaica en 1688. Su fama se debe a las acciones inescrupulosas y salvajes llevadas a cabo, en representación de la corona británica, sobre las costas del Caribe, sobre todo, en Panamá, Portobelo y Maracaibo. Residiendo en Panamá, conoce a una dama de gran belleza cuyo esposo había viajado por negocios. Morgan intenta conquistarla y, luego, abusar de ella. Ante la firmeza de esta mujer, termina encarcelándola. De alguna manera, este hecho se reproduce en la fábula de la obra.

Corifeo: ¡Los perdono! ¡No saben lo que hacen! Pretenden condenarme, a mí, que di mi hijo, mi esposa, al holocausto. Antígona, que atrajiste tantos males sobre mi cabeza y mi casta, ¡te perdono! (AF: 213)

Morgan:... Y por otra parte, nos gusta este lugar, sentimos que es nuestro... ¿Por qué no podemos vivir en paz? Usted manda en el pueblo, yo mando en mis hombres... (M: 261)

Ese Poder se configura como un aparato con una imagen excluyente y sus bifurcaciones: son los lacayos y subalternos que obedecen (Natán- Sansón /Corifeo/Antinoo – Santos/Soria) o los cobardes que, desde su silencio, convalidan el juego impuesto por el tirano (Caballeros/Ismene/ Hemón, algunos hombres y mujeres del pueblo). El Poder surge, entonces, como un ente que se adueña de todo, tanto de lo material como de lo humano, poniendo de manifiesto un afán desmedido de posesión y extorsión, rayano en lo psicópata: Natán: “no es la primera vez que los soberanos dominan la naturaleza. Una hoja cae de un árbol, dónde va ir, piensa. Se deja arrastrar hacia un buen destino”, (RE: 28) “Mío es el trono y el poder”, dice Creonte (AF: 200) y Morgan: “Esta campana es mía”... “Sus hombres son míos” (M: 279 – 273).

Esto nos conduce a referirnos a la modalidad panóptica del Poder (Foucault) cuyos procedimientos formales naturalizados tienen que ver con la coerción sobre los ciudadanos en un afán desmesurado de control; Sansón dice: “Pero ahora no hubo error, ¿no? Ahorcábamos y después aleccionábamos” (RE:34). Por otro lado, Morgan es eco de las siguientes palabras: “Quien está en el poder, sabe. Aunque ignore, sabe. ¿Quién fue? Alcalde: ... Yo creo que... nadie. Morgan: ¿Algunos o nadie? ¿O nadie se llama alguno? (M: 256). Estos juegos verbales siniestros revelan un profundo desprecio por la vida humana y se vinculan, en definitiva, con la cuestión de la identidad y con la destrucción de la persona en todas sus dimensiones (tiempo, espacio, convivencia, historicidad)¹⁴⁶.

En *Real envido*, el protagonismo femenino asumido por Margarita, la más inhábil y aparentemente torpe de palabra es, finalmente, el personaje a través del cual se discierne la opacidad retórica de los otros y los juegos de apariencias. Dentro de un complejo entramado material y discursivo, una fusión diferente entre los elementos palabra/ voz, mujer/ cuerpo posibilita nuevas construcciones de sentido que también tienen un correlato sobre la espacialidad referente y los individuos que la conforman. El amor negado por el Rey entre la princesa y Valentín será la fuerza que transgrede las barreras de la inmoralidad, del odio y de

¹⁴⁶ A propósito del juego verbal mencionado entre “alguien” y “alguno”, es necesario remitirse a Homero, *Odisea*, precisamente al episodio entre Ulises y el Cíclope (canto IX). El héroe griego atraviesa un momento crítico en la recuperación de su identidad y se debe enfrentar con las fuerzas oscuras de la barbarie encarnadas en Polifemo. Alguien/alguno (*metis*, y *metis*, astucia) contraponiéndose a Nadie (*outis*): ambos instalados en un campo de tensiones que el protagonista deberá superar para abandonar la oscuridad del anonimato.

la iniquidad de su propia muerte, ratificada por la autoridad de su padre y majestad. Como quien mira, conoce y decide desde otro lugar, las aseveraciones de una Margarita despojada de las formas que la silenciaron resuenan en el mundo de los vivos:

Margarita: (Se inclina contra el palo de la horca) (...) ¿Qué es estar muerto?

Valentín: La ausencia de todo.

Margarita: Pero estás presente y tengo memoria. La lengua me arde todavía por lo que no dije.

Valentín: Yo hablo, pero me rompió las cervicales.

Margarita: ¿No sentís nada?

Valentín: Una apretadura en el pescuezo.

Margarita: ¿y qué más? ¿Qué más sentís?

Valentín: Que estoy fuera de la corte, que no sirvo al caballero, y que te amo. ¿Y vos, Margarita?

Margarita: Que estoy fuera de la corte, que no soy hija de mi padre, y que te amo. (RE: 63).

Antígona, hermana de desaparecidos, escarbando la tierra y golpeando piedras “marca una danza fúnebre” que debe concluir. El gesto transgresor de volver sobre un sudario vacío desafía la prohibición de ceremonias que pertenecen al reino inmutable de los dioses. El entierro simbólico señala la circularidad y la constante búsqueda de equilibrio del ciclo mítico e histórico; entre el plano divino y el humano, el rito fúnebre y la mujer que danza se convierten en un medio de confluencia de fuerzas y restauración del orden; cada vez que esta disposición fundamental se corrompa, Antígona regresará. La reparación de un equilibrio dislocado sólo es posible a través de la alusión refractaria al Poder, a los regímenes autoritarios evocados por Creonte. De esta manera, Antígona toma la palabra, en primer lugar, para desarticular el discurso del tirano, luego, para colocar en escena, asuntos políticos difíciles de nombrar y, por esto mismo, convocantes en el teatro. Frente a un gobierno que funciona desde la ilegalidad, Antígona denuncia, oblicuamente, las prácticas de violencia del Estado sobre los cuerpos, entre éstas, la de las “desapariciones” llevadas a cabo durante la última dictadura militar¹⁴⁷. Tal como refiere G. Steiner, el sagrado acto de Antígona – un crimen/ duelo personal que adquiere una connotación colectiva- es el único que restaurará el orden y sellará la cadena de muertes de los que no descansan. En palabras de esta guerrera, la referencia anversa, pero explícita a la realidad se manifiesta a través de

¹⁴⁷ No podemos dejar de referirnos a las declaraciones del dictador Jorge Rafael Videla, al ser interrogado, en 1979, sobre los desaparecidos: “Un desaparecido es una incógnita, mientras sea un desaparecido no tiene entidad, no está...”.

una alusión directa al discurso político¹⁴⁸ y desde ecos intertextuales que, veladamente, cuentan una historia.

Partiendo de Antígona, la transposición del discurso de Ofelia (*Hamlet*) sobre la primera nos permite identificar la presencia de un campo isotópico vinculado a los términos “piedra” y “agua”. En este caso, las referencias literarias y sus significaciones mítico-simbólicas funcionan como un medio vinculante y dinamizador con la realidad. De esta manera, la ira de Antígona, su canto disonante, denuncia las muertes prematuras de sus hermanos y reclama sepultura: “... Polinices clama por la tierra. Tierra piden los muertos y no agua o escarnio...” (AF: 202).

La misma construcción isotópica – piedra/agua- que se desprende de *Hamlet* es recuperada en *Real envido* cuando se hace alusión a la muerte y a distintas formas prácticas de la violencia de estado y, en particular, del escarmiento. Tanto la retórica de lo institucionalizado en el reino, como así también los versos de Margarita, que proclaman la ley del amor y cantan anticipando verdades, expresan a través de estos signos una contigüidad con el marco de experiencia y, lateralmente, con las coordenadas la historicidad latente. De esta manera, la ilusión escénica alcanza, quizás, una dimensión instrumental que se repliega hacia el plano histórico generando un efecto multiplicador de la semántica de la pieza. Así, los versos declamados por Margarita, *leitmotiv* de su poesía a lo largo de la obra, emplazan el hecho histórico:

Margarita: (canta)
Del fondo del lago
vendrá mi amor
los ojos claros
vendrá mi amor
y sólo a mí
querrá mi amor... (RE:38).

De manera inversa, las palabras del rey y de uno de los personajes cómplices a la cabeza del poder, constituyen, simultáneamente, un lenguaje poético y figurado que, a través del juego retórico, valida la negación de los hechos evocados que ellos mismos practican:

Rey: ¿Me llamás vicioso?

Natán: No (señala a Sansón), porque no sabe leer.

¹⁴⁸ Las alusiones a la historia argentina y a los conflictos políticos es directa cuando el corifeo reproduce una de las frases más polémicas pronunciadas por el presidente Perón el primero de mayo de 1974: “...Y se insultaron. Creonte lo llamó estúpido, ¡y Hemón le dijo que hablaba como un imberbe!...” (AF, 206).

Rey: (suspira) Y yo tengo muchas faltas. En lugar de escribir ahorcado pongo ahogado y nunca escribo muerte. (RE: 34).

Finalmente, en la complementación entre poética e historicidad, las anticipaciones de Margarita hacen referencia inmediata a los crímenes que ocurren en la corte de su padre, en manos de un lacayo ejecutor. De esta manera, la subjetividad de los personajes completa una metáfora de la realidad que termina siendo evidente para los espectadores ya que, tanto en el escenario como para el público, el referente es el mismo. La voz denunciante habla con Valentín sobre el lugar del oprobio:

Margarita: ¿Dónde te caíste? Tenés los pies húmedos.

Valentín: (...) En una zanja.

Margarita: ¿Era de noche o de día?

Valentín: De noche

Margarita: ¿Cómo era el agua?

Valentín: Negra (RE: 46-47).

En *Morgan*, estos semas también aparecen cuando se alude a la muerte de Diego y sus compañeros a quienes, en un principio, se nombra como “desaparecidos”, pero, finalmente, se termina admitiendo que “están muertos en el agua con una piedra en los pies”. Las alusiones a acontecimientos históricos recientes a través de una lógica poética permiten pronunciar el horror del método de las torturas y muertes clandestinas, de las supresiones de cuerpos en tierra o arrojados al Río de la Plata. En este sentido, es posible reconocer en las obras que nos ocupan, un patrón común en cuanto establecen un paradigma discursivo de resistencia y denuncia a la planificación y ejecución del exterminio como una herramienta de las prácticas del terrorismo de Estado.

Las controversias entre el Estado y la Ley, sus implicancias e interpretaciones han dado lugar a innumerables escritos. Precisamente, remontándonos en los tiempos, la tragedia griega del siglo V a. C. se ocupa de temas políticos y jurídicos que convergen en el buen funcionamiento de la *polis*. En el caso preciso de la *Antígona*, Sófocles, desde el mito, y en pleno auge de la democracia, expone las tensiones y conflictos latentes en la sociedad¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Sobre la esencia política de la tragedia y la referencia anversa de esta hacia la realidad a través del acervo mítico, J. Vara Donado refiere que “... la información que nos transmite el escrito antiguo *Familia y vida de Sófocles*, al señalar que nuestro trágico fue elegido general nueve años antes del estallido de la guerra del Peloponeso, coincide con la que consta en el argumento de *Antígona*, de Aristófanes de Bizancio, según el cual los atenienses eligieron a Sófocles general por el prestigio conseguido con esta obra, que, según este informe, debió representarse en 442-441 a.C. Los condicionamientos religiosos en los que se fundaba la polis griega hacen tal vez verosímil, como señala L. Gil, la posibilidad de la realidad del

Tanto en Sófocles como en Gambaro, la Ley es un espacio de fricción y se impone la propia voluntad de quien detenta el Poder¹⁵⁰. Dice Corifeo: “Quien es más fuerte manda. ¡Esa es la ley! Antígona: Cree que la ley es ley porque sale de su boca”. (AF: 202) La Ley, entonces, se convierte en un instrumento de las propias apetencias e intereses personales; en *Morgan*, quien más veces la invoca es el Alcalde, un personaje patético quien, incapaz de reaccionar y defender a su pueblo, condesciende y justifica al opresor: “Alcalde: Yo estoy con la ley, señor”. (M: 257); “Yo... hubiera preferido aplicar la ley” (M: 275); “Por favor, déjeme intervenir. Yo aplicaré la ley. Morgan (le toma la mano, señala el anillo)¹⁵¹. “¿Esta ley”? (M: 277).

En *Real envído*, la ley es la expresión de un mundo trocado por la extorsión, las paradojas entre una aparente norma y el desorden y las condescendencias antojadizas con las relaciones que se establecen entre los que detentan el poder. De esta manera, una clase de “anarquía lúdica” enmarca el tópico de “El mundo del revés” y realza el envilecimiento de los personajes de la corte. Natán: “(...) Como súbdito, yo veo lo que usted ve, yo pienso lo que usted quiere que piense. ¿Quién disiente con un rey?” (RE: 61). Vemos, así, o una ausencia, o un simulacro de Ley que opera a partir de la connivencia entre el opresor y los oprimidos. Es alrededor de ese vínculo, donde se concentran otros sentimientos como el miedo que obliga a la complicidad y al servilismo, generados a partir de la censura, la humillación y el ultraje a la víctima. Entonces, el rey pregona: “¡No tengo zanjas en mi territorio! ¡Qué atrevimiento! ¡Te haré ahorcar!” (RE: 55) Luego, la voz disidente de Antígona dice: “No quiso ayudarme. Tuvo miedo y con miedo, como culpable, Creonte la obligó...” (AF: 202) y Morgan agrega: “La fuerza y el miedo bailan juntos”. (M: 276).

El poder ilegítimo se sustenta y vehiculiza a través del miedo y la negación. En *Real envído*, es la figura femenina y su tránsito final hacia la adquisición de libertad, que sólo es posible a través de la muerte, lo que permitirá que un canto aparentemente irracional e inconexo se convierta en palabra de Verdad. La genuina hija del rey, que replica por amor, se sobrepone

generalato del poeta. Nunca como en la guerra se corre el riesgo de potenciales excesos en la explotación de la victoria (...) de ahí la necesidad de la presencia de un personaje notable por su piedad y dotado de prestigio suficiente para cortar de raíz los instintos brutales de destrucción del enemigo...”. Sófocles, *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 2007: 141.

¹⁵⁰ En palabras de Creonte: “... me hago cargo yo de todo el poder y ocupo el trono por mi afinidad familiar con los muertos. No hay medio de conocer el espíritu, y punto de vista de hombre alguno antes de que se aclare en contacto con el mando y las leyes. En efecto, por lo que a mi toca, sostengo ahora y antaño que todo aquel que, dirigiendo una ciudad, no se aferra a los mejores planteamientos, sino que, por el contrario, mantiene cerrada la boca por miedo a algo, es el más vil...” Sófocles, *Antígona*, Madrid, Cátedra, 2007: 154.

¹⁵¹ Cuando el Alcalde acepta el anillo, fruto de la expoliación realizada al pueblo, materializa la “atadura” con Morgan e ingresa en un camino sin retorno.

al oprobio de su propio crimen y al de su amado para responder a la mentira y al disimulo de otros personajes pusilánimes; incluso, al prototipo fante de Margarita II quien pretende reemplazarla en el trono. Entre discursos caóticos y cruzados, la reiteración sin sentido de “frases huecas” y los constantes juegos de palabras, una atmósfera sonora envuelve a personajes y espectadores en un clima de confusión casi permanente. De esta manera, la visión verbal creada en escena hace evidente el equívoco en una voz disonante:

Margarita: los muertos entre los vivos somos.
no te asustes.
Por más muerte que nos den.
El amor es buen sostén (RE: 64).

En *Antígona* de Sófocles, la heroína es, en palabras de Creonte, “la única entre todos los miembros de la ciudad de actitud desafiante”¹⁵²; el resto de los personajes -Ismene, Hemón, incluso Tiresias, no pueden hacer nada frente a la impiedad del tirano y al hado. De esta manera, el carácter de cada personaje queda expuesto:

“... Corifeo: “... Tonta, Ismena, andaba por el palacio, inocente con aires de culpable, sabiendo lo que más deseaba ignorar.
Antígona: (se golpea el pecho) “¡Sé! ¡Nada ignoro!” Delante de Creonte le vino el coraje, mejor que el mío porque nacía del miedo. “Fui cómplice, cómplice” (Ríe, burlona) Ella, cómplice, ¡que ama sólo en palabras!..” (AF: 203)

En *Morgan*, la acción dramática se desarrolla a partir de un número mayor de personajes y, si bien María se yergue como la antagonista, hay una alternancia de voces femeninas (abuela, Natalia) que acompañan su devenir y comparten su dolor, colaborando, de alguna manera, para que su figura quede instalada como la imagen de la resistencia ante el enemigo. Morgan encarna el Poder en sus aspectos más contrastantes: es pulcro, detallista, casi cortés y, por esto mismo, más cruel. Su discurso, como el de Creonte, emplea el doble sentido (“Sí. Se lastimarán con las espadas. ¡Pupa!, y serás la enfermera. ¿Cómo los cuidarás? ¿Dónde?”(AF: 196); las frases inconclusas, los silencios sugestivos (“Hay gustos que... No me opongo. ¿Y las mujeres? Santos, con doble sentido: Vivas”, M: 260) las expresiones coloquiales (“veníamos por lana y salimos trasquilados”, M: 248).

En *Real envido*, el rey y sus secuaces también utilizan la ironía, el humor negro y la combinación de la sonoridad de las palabras de manera sugestiva: “dije que corrí graves peligros/ en la vanguardia luché/ y apenas si respiré. / Quiero un diploma de honor/ y una condecoración.” (RE: 56). El resultado, es una discursividad facciosa, enmascarada, en la que las palabras se contaminan o connotan otros significados: Ley, Justicia, Paz, son términos

¹⁵² Sófocles, op. cit., p. 170.

que, en boca de los personajes masculinos se opacan, se debilitan o se subvierten. Se invoca la Ley pero no se la practica; Morgan la transgrede y el alcalde la invoca, pero no la ejerce; Creonte la usa con impunidad. El Rey, Natán y Sansón, habitan un reino informe, fuera de la ley y del tiempo:

Morgan: Mis hombres están ansiosos... ¡por aplicar la ley! (Ríe...) (M: 259). Morgan: ¿No entienden que queremos paz? (Rompe una copa contra la mesa. Se hiere) (M: 274).

Corifeo: Creonte no permitirá enterrar a Polinices que quiso quemar a sangre y fuego sangre y fuego la tierra de sus padres. Su cuerpo servirá de pasto pasto a perros y aves de rapiña. Creonte Creonte su ley dice: Etéocles será honrado y Polinices festín de perros. Podredumbre y pasto. (AF: 198)

Rey: ¡Silencio! ¡Cómo me tironean de un lado y de otro! (A Natán) La victoria se te subió a la cabeza. Hasta ahora, lo subrepticio era un buen escarmiento. (RE: 57).

Margarita: (canta) si no lo perdonas/ mi rey/ yo no me casaré/ si gracia no le das/ ni ley/ muerte me daré/ mi rey/ muerte me daré. (RE: 45)

“Las palabras nos descubren”, dice Morgan, por eso su discurso no sólo oculta, sino que niega los hechos ocurridos y María lo reafirma: “matar y negar” (M: 264). Antinoo lo reproduce a través de una expresión ambivalente: “Está y no está, la matamos y no la matamos” (AF: 209). En la corte, será la autómatas Margarita II quien, mixturando la verdad con la mentira, niegue la causa de muerte de la hija del rey revelando, simultáneamente, contradicciones latentes que velan el hecho:

Margarita II: Murió de muerte natural
cuando en la cama dormía
que suenen las campanas
celebrando su agonía (RE: 67).

Respecto de la dinámica entre personajes, vemos que en *Real envido*, los espacios de insania y cordura así como los de poderío y vulnerabilidad, se determinan en la medida que, tanto personajes femeninos como masculinos, establecen una red poética que determina la composición integral de la obra. Así, Sansón y Natán manifiestan distintas facetas de una idea aberrante de autoridad. Por otro lado, el caballero Felipe se proyecta como una réplica funcional al poder opuesta a Valentín; de la misma manera, Margarita II es la negación de la auténtica princesa. En *Antígona furiosa* tanto el corifeo como Antinoo se enfrentan a un pasado que retorna transformado, travestido en el cuerpo de una despojada; uno como colectivo, el otro como individual, ambos menoscaban y desprecian la actitud combativa de Antígona y su discurso. Vale mencionar también que, en el caso de estas dos heroínas, ambas, son muertas que hablan conocen y sienten. En *Morgan*, se observa la presencia de dos fuerzas claramente delimitadas: el pueblo, dentro del cual María irá asumiendo el liderazgo y Morgan y sus esbirros, con el ejercicio violento del Poder. La simplificación de los argumentos de la autoridad de turno nos proyectan, metafóricamente, a la realidad vivida en los años oscuros de la Argentina. Si el Poder, como dice M. Foucault, debe ser analizado

en términos de lucha, de guerra y enfrentamiento, las fuerzas que confrontan en las obras en cuestión quedan expuestas. Un falocentrismo represivo encuentra una voz disidente y contestataria que lo desafía; pero, mientras las mujeres inician un camino ascendente y engrandecen su figura, los tiranos transitan la vía contraria y terminan menguados frente a ellas y al giro afectivo que encarna, en los cuerpos, una poética de revelación en los intersticios de una historiografía situada. Esto permite comprender varias cuestiones: 1° que la Justicia, muchas veces, no se encarna en la Ley; 2° que la Ley del Poder es arbitraria; 3° que la Justicia puede materializarse en una Ley que emane del pueblo, de los proscriptos, desde una perspectiva más ecuánime e incluyente.

A medida que la imagen femenina se engrandece, cuerpo y lenguaje se asocian para provocar la caída del tirano: la voz masculina se debilita y la femenina se adensa. Al cuerpo de la resistencia le corresponde, en los tres casos, la bella palabra capaz de los significados más profundos y reveladores. Dice Margarita: “La vida es tan hermosa/ se vuelve muerte empeñosa/ quiero ser lo que sos vos/ porque es la ley del amor” (RE: 60). María: “Las vides madurarán para vos en invierno y los campesinos pisarán la uva para vos en invierno. El vino ya no es tuyo. El tiempo ya no es tuyo”. (M: 278). Esta alusión se replica en *Antígona furiosa* cuando la princesa declara: “Sólo, podrías mandar bien en una tierra desierta” (AF: 206). Como vemos, las proyecciones del Poder también se manifiestan ejerciendo un trastocamiento del tiempo y del espacio.

Las protagonistas funcionan en escena como metáfora de un pueblo sojuzgado e inician un camino hacia el empoderamiento que les permitirá manifestarse y cuestionar la complicidad de grupos de poder con la política de estado, los intentos desestabilizadores contra las instituciones, el avasallamiento de los grupos hegemónicos, el uso arbitrario de la ley. La exhortación estética de las obras muestra un reflejo político de la sociedad que debe contemplarse como una vía para recuperar la libertad. Tal como sostiene M.G. Rebok “... lo positivo, ontológicamente hablando, es el sufrimiento...”¹⁵³; la muerte, el dolor y el desgarramiento humano adquieren, en este sentido, una impronta discursiva fundacional. La crueldad artística del teatro convoca a desautomatizar y tensar los límites de instituciones y de diversas estructuras y relatos normalizadores de la sociedad. De esta manera, la *poiesis* creadora del acontecimiento artístico permite visibilizar fragmentos truncos y dislocados de una historia silenciada que reclama la confluencia de distintas voces. A partir del cuestionamiento y la desestabilización del orden impuesto, los juegos del lenguaje y del cuerpo de estas despojadas posibilitan la subversión de la historia del olvido y de la ausencia para constituirla en memoria viva.

Margarita, Antígona y María, tres mujeres que, en el escenario del Poder, desenmascaran a los agentes de la máquina coercitiva del Estado y, también, exponen un funcionamiento

¹⁵³ M.G. Rebok, op. cit., p. 37.

demagógico de ficciones que es necesario deconstruir. En términos de Foucault, el panóptico "... a partir de deseos de lo más diferentes, fabrica efectos de poder homogéneos..." desde los cuales "...una sujeción real nace de una relación ficticia..."¹⁵⁴. En escena, un realismo y absurdismo de lo artificioso, en tanto relatos instituidos, convoca a la búsqueda de lo instituyente a través de una poética afectiva que visibiliza otras tramas, otras coordenadas de historicidad. Desde los espacios de lo familiar y privado- *oikos*- y de lo público y político – *ágora*- luchan contra la abyección de un Poder omnímodo que opaca singularidades bajo el gran relato de normalidad. El acceso inverso a la historia a través del hecho estético le da nombre a lo inefable, a lo que ha permanecido oculto. Antes de que el telón se cierre, estas mujeres- hijas hermanas, madres, esposas-pronuncian su sentencia definitiva. Margarita entiende que "vale la pena vivir/ vale la pena morir" (RE: 71). María sabe que la esperanza "... Está en esos, que se miran..." (M: 277) y espera que de allí surja un valor colectivo. Antígona, segura de haber compartido el Amor, se dirige hacia su muerte y simultáneo renacimiento antes de "... desfallecer innoblemente..." (AF: 214). Si frente a horror nada se conmueve, entonces, "... el resto es silencio..." (AF: 214).

¹⁵⁴ M. Foucault, ver cita 51.

LA INTERTEXTUALIDAD POÉTICO-MUSICAL

La poesía, como la música, produce un estremecimiento que nos traslada, a través de los efectos sonoros, al mundo del arte. La palabra poética, alejada de la cotidianeidad, se impregna de un significado distinto, se asocia libremente, adquiere una nueva connotación, tanto acústica como semántica. Entre poesía y música existe una íntima relación, pues ambas participan de un elemento en común, el sonido, que permite ingresar a niveles más profundos de la realidad.

Ciertos fenómenos analógicos entre la poesía y la música como el ritmo, el leitmotiv o la polifonía se convierten en elementos estructuradores de un discurso y pueden afectar una trama, contaminar la escritura, definir personajes o delimitar espacios. Las variantes poético-musicales que aparecen en un texto, sus roces, su irrupción abrupta en contextos determinados tienen una intencionalidad manifiesta. Cuando se produce una saturación de registros sonoros, que puede ir desde la superposición de giros prelingüísticos, ruidos, estridencias, tartajeos hasta la implementación de un material musical definido (vales, rondas, canciones) más la propia musicalidad que emana de determinados juegos del lenguaje (aliteraciones, onomatopeyas, reiteraciones, deslexicalizaciones) se acaba por construir un universo ficcional en el que es posible tematizar cuestiones tan graves como los abusos del Poder, la violencia de género, el problema de la identidad, la incomunicación o la memoria y el olvido. Paradójicamente, el silencio también se puede convertir en otro espacio de la connotación, en “un momento del lenguaje” como dice J. P. Sartre y adquirir una verdadera carga expresiva en ciertos contextos donde queda abolido el peso de la palabra.

En cuanto a la intertextualidad poética que, como decíamos, en este caso no podemos desvincular de la musical, más allá de presentarse como un reconocimiento a determinados exponentes de la lírica universal, cumple otras funciones más trascendentes: la irrupción de versos de profunda intensidad y altamente expresivos en ámbitos de violencia y opresión ponen una nota de discordancia que obliga a la escucha atenta del receptor. El devenir dramático puede verse alterado ante la presencia de determinada rima, de cierta cadencia, de una estrofa o de un estribillo que producen una ruptura de la linealidad y complejizan todo el proceso de la composición.

Dentro de la poética gambariana, la relación música/ poesía nos enfrenta con las múltiples capas de una realidad que se va desmontando: mundos distópicos y represivos se exhiben a través de un conglomerado intertextual que desestabiliza jerarquías y aumenta la capacidad de extrañamiento.

Real envido, *Información para extranjeros*, *La malasangre* y *Del sol naciente* son piezas donde la música y la poesía se conforman como elementos sustanciales que afectan los distintos niveles textuales. Como bien dice Patricia Zangaro, la dramaturga “cruza aquella barrera de la lengua de la que hablaba Piglia y encuentra el verbo que puede nombrar el desierto”.

El juego poético- musical¹⁵⁵ se constituye en un dispositivo metafórico y estructural importante de *Real envido* (1980) en cuyo sustrato encontramos los ingredientes conocidos del relato tradicional: reyes, caballeros y princesas, proposiciones de casamiento y pruebas de los candidatos, guerras, castigos, todo ello recuperado desde una perspectiva paródica que se canaliza a través de una representación y transferencia de roles vinculados con el Poder. Pero ese mundo se subvierte y el espectador se deberá enfrentar a un rey pobre e infantil y a caballeros hambrientos, de aspecto tímido y esperpéntico que pretenden a una princesa bella e inteligente quien, a su vez, se duplicará en otra ignorante que mutará en un ser despótico y autoritario.

Las veinticinco participaciones poético-musicales conectan los signos dramáticos de la pieza. La textualidad, como producto sonoro, está articulada a partir de un ritmo que se acelera o se *rallenta* según la composición de las escenas y la participación de los personajes; por ejemplo, Valentín y Margarita asociados en el amor y en la muerte son protagonistas de una serie de diálogos en verso que se desarrollan a un ritmo vivaz y en los que actúan, asimismo, el rey y sus lacayos. Se realiza un verdadero montaje musical cuyo trasfondo, en lugar de marcial como pretende el Rey, es frágil y patético, pues los sonidos de la trompeta o el

¹⁵⁵ Ya en el título se apela a un juego de barajas españolas (truco y mus) en el cual se hace gala de la mentira y donde los participantes están sometidos a los rigores del azar.

flautín desafinan o se atascan en consonancia con la situación de creciente deterioro del reino.

El clima lúdico-musical acentúa los contrastes entre la problemática planteada y el dialogismo escénico que, en buena parte de la obra, se manifiesta a través del verso y nos remite a estructuras rítmicas simples y disparatadas saturadas de equívocos, expresiones irónicas, repeticiones intencionales, antítesis absurdas, todo aquello que invita, no sólo a jugar con la palabra sino también a la máxima atención del receptor. Dice S. Urdician: “Elle enrichit la distanciation d’ un theatre qui s’ autoreprésente e démonte l’ illusion théatrale en vue d’aiguiser l’oeil critique du récepteur. La verité est á démasquer dans les dissonances issues de la contradiction entre signifiant est signifié”¹⁵⁶. A propósito, la deslexicalización forma parte de este juego y apunta a anular el sentido figurado en provecho del literal, aunque el primero no quede totalmente desarticulado¹⁵⁷.

Es así como en *Real envido* nos enfrentamos al “nonsense” o disparate, un tipo de fenómeno poético que carece de significado o cuyo significado es inválido¹⁵⁸, que puede ser asociado con la “poesía boba” la cual, sobre una estructura racional, produce resultados extravagantes y desatinados:

Margarita (canta): Yo solo quiero una mandarina/que van a traerme de la China/
Casamiento yo no quiero/porque es cosa de mi vida. (31); Me casaré con quien
quiera/cuando encuentre a mi adorado/saldrá del fondo de un lago (37). Caballero:
En las ramas del **yatay**/ donde nació desgraciado...Margarita: Llorá, llorá **urutaú**/ en

¹⁵⁶ S. Urdician, op. cit., p. 185.

¹⁵⁷ Entre los variados procedimientos de deslexicalización observados en *Real envido*, citamos algunos en los que se opera por modificación/sustitución de una parte de las locuciones populares, por ejemplo: “Valentín: Señor, mi amo, aquí presente, aspira a casarse con tu hija. Lo adornan las virtudes y lo desadornan los defectos” (p. 42) “Rey: Más tarde. Primero el honor. (Se adelanta, majestuoso. Se detiene. Al Caballero) Te concedo el honor de ir adelante. (p. 55) Las reformulaciones irónicas de ciertas locuciones populares en un proceso de cosignificación acentúan las contradicciones del mundo del revés.

¹⁵⁸ A propósito dice E. Bolland: “Este juego literario consiste en construir un universo paralelo al cotidiano, descabellado, pero con un orden propio acotado a una especie de zona libre que lo determina y donde todo es posible”. (E. Bolland, *Poesía para chicos. Teoría, textos, propuestas*, Santa Fe, Homo sapiens, 2011, p. 70) No podemos dejar de mencionar la trascendencia textual que observamos entre *Real envido* y *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, no sólo por la presencia del disparate en sí sino por la remisión de personajes que, desde una postura anómala, resuelven los conflictos con los mismos métodos.

las ramas del yatay/ Ya no existe el **Paraguay**/ donde nací como tú/ Lloro, llora, urutaú...” (RE: 41)

En los ejemplos seleccionados, observamos historias rimadas alrededor de un acontecimiento que se desliza por el sinsentido y que incluye, como en el último pasaje, términos regionales que apelan, sobre todo, a la materialidad fónica.

Dentro del mundo de *Real envido* como dentro del “nonsense”, lo cotidiano se invierte o se quiebra pero, al mismo tiempo, puede aparecer como natural. El entrecruzamiento de lo racional e irracional provoca una sensación extraña: la presencia del médico en la corte con su muestrario de orejas y lenguas para cambiar es una manifestación del disparate que encubre hechos sombríos que pueden ocurrir en un tiempo concreto y se corroboran en la poesía anecdótica del final pronunciada por Margarita II quien, con autoritarismo siniestro, declara las normas de su nuevo gobierno:

“Quiero vestido negro/ Que se llame al pueblo/ Que pase la noche en duelo/ Sin comida, sin bebida.../ Que comience el besamanos/ Si alguno pretende más/ ¡leña del señor darás!.../Que nadie me contraríe/¡Seremos todos hermanos!” (RE: 72)

En la lucha por el poder, las acciones no se corresponden siempre con las palabras; esa escisión, esa ruptura se manifiesta, en este caso, a través de una hibridación discursiva que se potencia desde la contradicción y el absurdo.

Los textos poéticos de *Real Envido* sostienen el andamiaje dramático y predominan en el final de la pieza donde alternan las voces de las dos Margaritas y Natán, el paje del Rey. Como parte de la representación, el sonido de campanas y trompetas ocupa la escena y “en franca ruptura se baila hasta el saludo final”.

En 1973, Gambaro había publicado *Información para extranjeros*, crónica en veinte escenas que anticipa los hechos de terror que tendrán lugar en la Argentina de la década del 70. En esta pieza, se representan diferentes tipos de violencia física enmascarados paródicamente. Se apela a la música y poesía para revelar las manipulaciones y abusos del poder a los que se agrega, en este caso la distorsión de la información que se transmite. Los versos de García Lorca extraídos de *Bodas de sangre* “Nana, niño, nana/del caballo grande/que no quiso el agua”¹⁵⁹, emitidos por una voz anónima, se constituyen en el leitmotiv de la pieza (aparecen

¹⁵⁹ En su conferencia sobre “Las nanas infantiles”, García Lorca se refiere a las canciones de cuna españolas, muchas de ellas “van contra el sueño [...] y provocan emociones en el niño y estados de duda, de terror... A la madre no sólo le gusta expresar cosas agradables mientras viene el sueño sino que lo entras de lleno en la realidad cruda y le va infiltrando el dramatismo del mundo. (F. García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 97)

en cinco oportunidades) pero a ello se superpone un discurso multifónico con otros versos del poeta andaluz extraídos del *Retablillo de Don Cristóbal*, una imitación paródica de Lope de Vega (*Fuenteovejuna*) otros de Garcilaso de la Vega (*Égloga II*) los versos de Juan Gelman y de Marina¹⁶⁰. A propósito, dice S. Urdician: “La citation parodique des vers du patrimoine littéraire contribue á la démystification du discours du pouvoir”¹⁶¹. La escena XIX reproduce una situación grotesca y cruel entre carceleros y presos que serán visitados por familiares. Uno de los guardianes, separado del resto, recita melancólicamente los versos del pastor Albanio (*Égloga II* de Garcilaso de la Vega): “Vosotros, los del Tajo en su ribera/Cantaréis la mi muerte cada día/ Este descanso llevaré aunque muera/ Que cada día cantaréis mi muerte,/ Vosotros, los de Tajo en su ribera”. (IPE: 232). La emoción personal del pastor apesadumbrado – del texto original- se disuelve en un escenario corroído y se interrumpe con el agudo sonido de una chicharra. Inmediatamente, después de la requisita de los guardias y, ante la presencia de una “chica bonita”, se citan los versos del *Retablillo de Don Cristóbal* de García Lorca: “Veinte duritos y veinte duritos/ y un rollito de veinte duritos/ en el agujero del culito” (IPE: 232). Esta saturación intertextual poético-musical se inserta en un territorio atravesado por problemáticas vinculadas con mecanismos de control y represión. Asimismo, a las transcripciones de autoridades literarias se le agregan ritmos demurga y comedia musical, cánticos deportivos de amplia resonancia popular (“¡Boca, Boca en nuestro corazón!”) sonidos de guitarra, violín, corneta y sirenas policiales, poesías y juegos infantiles, largas series onomatopéyicas (“¡tachín, tachín, tachín! ¡tarará-ta-ta! ¡tarará-ta-ta!”) cuyo contenido lúdico se disuelve dentro de un contexto trágico y acentúa la sensación de extrañamiento (“Si era mujer o polilla/ no es para tomarlo a risa/. / No se enoje, madrecita./ Le daremos a su hijita”). En ésta como en otras piezas dramáticas de Gambaro, se recurre a rimas simples que, en su apariencia inocente, desacralizan la muerte y acentúan, por otro lado, las particularidades de un clima siniestro. Los juegos infantiles (el gallito ciego, Martín pescador, Antón Pirulero) sorprenden en un contexto perverso que contamina las formas e invalida los efectos lúdicos: cuando el niño-monstruo canta Antón Pirulero empuñando un garrote, la didascalia apunta:

Cambia a guitarra. El del garrote se dirige hacia el niño que cambió con el Antón y lo golpea. El niño cae. Sigue el juego, cada vez más acelerado. El Niño- monstruo no completa nunca su canto, desordena el juego y el del garrote pega sin atenderlo. Finalmente, sólo quedan indemnes el Niño- monstruo y el personaje del garrote. Los dos giran los brazos y cantan. El Niño-monstruo mira al otro, cada vez más sombríamente. Le apunta con la mano, a modo de revólver y lo mata. ¡Pum! (IPE: 229)

¹⁶⁰ Probablemente, se trate de la poeta rusa Marina Tsvetáyeva (1892-1941) perseguida por el régimen stalinista, quien luego de un exilio en París regresa a su patria y termina quitándose la vida.

¹⁶¹ D. Urdician, op. cit., p. 192.

Como un cruce de dispositivos pertenecientes a textos diferentes, alguno de los personajes interpela al auditorio con el poema “Límites” de Juan Gelman cuyo tono intensamente lírico produce una vibración interior que sacude y permite recuperarse del shock emocional generado por la escena anterior:

¿Quién puso límites?
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí la sed?
¿hasta aquí el agua?
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el agua, hasta aquí el fuego?
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el hombre, hasta aquí, no?
Sólo la esperanza tiene las rodillas nítidas. Sangran. (IPE: 231)¹⁶².

Asimismo, en sintonía con las representaciones de violencia y completando el territorio de lo abyecto, lo siniestro, lo indecible, se observa una exacerbación de los sonidos que pueden acrecentarse o disminuir abruptamente, una combinación acústica que puede incluir materiales tan heterogéneos como la música barroca, la comedia musical o el ruido de sirenas policiales y manifestaciones de la voz extralingüísticas (tartajeos, ronquidos, risas estridentes) que se disparan y perturban la fluidez dramática aumentando la capacidad de extrañar.

La intertextualidad profusa, híbrida y dispar, la simultaneidad material de voces y sonidos de *Información para extranjeros* llaman la atención y envían un mensaje al receptor que queda afectado por agentes sonoros desestabilizadores. El carácter poético-musical de la pieza dramática se proyecta hacia la esfera política y nos revela con intensidad la presencia de un universo distópico, represivo y paranoico.

La malasangre (1981) es una pieza absolutamente sensorial donde los colores y los sonidos participan de la violencia interior y exterior que los diálogos explicitan. La historia de amor entre Dolores y Rafael ocurre en un ambiente violento y autoritario dominado por la figura del progenitor, imagen del caudillo federal Juan Manuel de Rosas del Buenos Aires de mediados del siglo XIX. Los agentes sonoros son quienes imprimen un ritmo, desde la risa espasmódica que cierra o abre las escenas hasta el crujir de las ruedas del carro como una amenaza latente proveniente del afuera¹⁶³. El final de la escena V reproduce un momento musical intenso en el que participan todos los personajes: la Madre ejecuta un vals al piano

¹⁶² Precisamente el verso “¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el hombre, hasta aquí no?” se recupera, paradójicamente, en el final de la pieza, cuando el guía conduce al público hacia la salida.

¹⁶³ Tanto la risa paterna (ámbito privado) como el sonido del carro (ámbito exterior) se constituyen en indicios amenazatorios dentro del devenir dramático y acentúan el clima trágico dentro de un contexto histórico particular.

acuciada por el Padre quien, como un director de orquesta, marca el ritmo (musical y dramático), mientras una angustiada Dolores y su prometido observan una parodia de baile entre Fermín y Rafael:

Padre: (señala a Fermín y a Rafael) A “ellos” tenés que mirar (Se acerca al piano) ¡Más rápido! ¡Qué vals dormido! (A la Madre) Tenías más sangre antes. Me querías más. ¡Más rápido! (Golpea con la mano abierta sobre el piano. La Madre acelera el ritmo, no tanto porque el Padre se lo pide sino porque tiene excusa para su propio placer. Rafael se agota, pero lucha por seguir a Fermín) ¡Más rápido! (Fermín acelera aún) (LM: 114)

La risa del Padre -elemento estructurador de la obra- se invierte en el final: ahora es Dolores quien ríe de esa manera y él se petrifica en el silencio definido por la propia joven -“¡El silencio grita!”- como un tránsito hacia un gran cambio y una revelación. A propósito, dice S. Urdician: “Dans les univers de violence du corpus, le silence signifie l’innommable et l’incommunicable... acquiert une forcé charge dénonciatrice”¹⁶⁴. Los fenómenos acústicos imperantes en la pieza se concentran, entonces, en el grito de la protagonista que adquiere, en esta instancia, toda la dimensión de un personaje lorquiano¹⁶⁵.

Las transposiciones sonoras definen el modo de ser de los personajes y el funcionamiento de una sociedad: Buenos Aires, 1840. Todo el texto queda afectado por lo musical: las transiciones del ruido al silencio señalan las posiciones de los actores y sus vínculos con la realidad:

Dolores: ¡No! (Ríe, se escapa. Con gran ruido, se protege con una silla. Se oye pasar el carro. Atienden los dos, dejan de reír)

Rafael: ¡Ssss! Hagamos silencio

Dolores: ¡No! ¡No me asusta ningún maldito carro! No sólo te elijo a vos, ¡elijo cabezas sobre los hombros! (LM: 124)

En esta pieza, tanto el impacto acústico como el registro óptico (a través de la escala cromática del rojo) confluyen, no sólo para sensibilizar, sino para alterar el proceso de la recepción. Precisamente, el espacio utópico proyectado por Dolores/Rafael queda asociado

¹⁶⁴ S. Urdician, op. cit., p. 188.

¹⁶⁵ G. Gambaro afirma: “Hay una forma donde los vencidos imponen su voz a los vencedores [...] la gente venía de un largo silencio y entendió que esa historia de amor de *La malasangre* era un pretexto para decir otras cosas. Decir que los argentinos seguíamos vivos, que se podía y se debía gritar, que de una manera o de otra no era posible seguir soportando el mutismo impuesto por la represión”. (G. Gambaro, *Hispanoamérica XIV*, 04/1985, p. 36).

con el color blanco, mientras que el universo distópico de la casa paterna está saturado de rojo¹⁶⁶.

La escena final expone una sucesión de gritos, risas y sonrisas, llantos y silencios que afectan la subjetividad: la imagen de los personajes queda fijada concretamente por la joven víctima: “¡Que la memoria no los deje vivir en paz! A vos, con tu poder, y a vos, mano verduga, y a vos, hipócrita y pusilánime!” (LM: 130)

El salón en penumbras de la casona familiar se convierte en un espacio de vibraciones, de

contrapuntos que culminan en el oxímoron final; las fuerzas sonoras en disputa dan cuenta de ciertas cuestiones vinculadas con el Poder que se manifiestan en las antinomias resistencia/debilidad, víctimas/victimarios, libertad/represión. Inclusive, la música se constituye en una referencia actuante en el territorio de las clases sociales y la discriminación; así, dice el Padre: “¿Y desde cuándo los criados bailan el vals? El candombe, Fermín.” (LM: 113)

La malasangre nos ofrece un repertorio acústico que va desde el propio texto musical (el vals ejecutado en el piano) hasta la sonoridad prelingüística (el grito, la risa con sus variables y las diferentes entonaciones de la voz) que permite posicionar a los actores dentro de las diferentes estructuras del Poder.

Con *Del sol naciente* (1984) incursionamos, nuevamente, en las arbitrariedades del Poder y en las asimetrías entre los sexos, en este caso, representados por la figura despótica del guerrero Obán y la geisha Suki. La pieza nos ofrece una intertextualidad poético-musical que transita por canales diferentes de los de las obras anteriores: la presencia del haiku¹⁶⁷ marca una pausa, un tempo musical que se contrapone al vértigo que imprime la irrupción del samurai.

Siete composiciones transcritas de *Tres maestros del haiku* en versión de Osvaldo Svanascini son incluidas en tres escenas: las primeras, en forma sucesiva, son cantadas por

¹⁶⁶ Desde el propio título, se alude al color que se impone en la pieza con todos sus matices cromáticos.

¹⁶⁷ El haiku es un poema breve de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas. Esencialmente, se basa en la mirada particular del poeta sobre la naturaleza. Su estilo, natural y simple, tiende a despertar una emoción que emana de la percepción de un fenómeno natural, de un hecho cotidiano, de una referencia a una estación del año. Su lenguaje responde a un “tempo” musical que resulta, muchas veces, difícil de traducir a otras lenguas.

Suki con el acompañamiento del biwa¹⁶⁸ y describen un entorno natural y apacible que confronta con el lóbrego mundo exterior. Las dos siguientes corresponden a la escena II y la última, cuyo interlocutor es Oscar -un excombatiente muerto de hambre y frío quien rememora los episodios dolorosos de una guerra sin sentido¹⁶⁹- a la escena V. La percepción de lo natural queda impresa con un dejo de melancolía; el lenguaje sugerente del haiku se comprime en una especie de instantánea que instala una sensación de sosiego dentro de una realidad agobiante.

El ámbito privado de Suki se configura, no sólo con la música y la poesía, sino también con algunos dispositivos que, como la faja, el quimono y la peluca serán abandonados hacia el final de la pieza indicando el tránsito de un espacio ficticio hacia otro real.

Por otra parte, el tañido del biwa contrasta con el de una cuchara de palo sobre un plato de lata que nos transfiere a otra realidad: la de los cuerpos de los desaparecidos y de los jóvenes de Malvinas. Este sonido que se constituye en un “ritornello” dentro del drama se encuentra presente en las cuatro primeras escenas y confronta con la vibración de las cuerdas; en la quinta y en la sexta, la geisha tiene el instrumento pero no lo toca y, en la última, la sonoridad es ocupada, exclusivamente, por el ruido de la cuchara contra el plato, mientras ella sostiene una escudilla en su mano. Observamos, entonces, un proceso degradatorio con respecto al biwa (se va debilitando para señalar la inconsistencia del mundo íntimo de Suki) e, inversamente, la persistencia cada vez mayor del ruido del golpe de la cuchara sobre el plato. La última escena, que marca la elección del espacio identitario, transcurre entre roces, rumores y gemidos que culminan en el “terrible grito” de reconocimiento hacia los otros: “Soy Suki. ¡Conmigo! ¡Apretame, confortame! ¡Así, conmigo! (DSN: 186), en el poder omnímodo de sus palabras: “La memoria es esto: un gran compartir... Ni irrespetuosidad ni respeto. La vida es otra cosa. Corre por otro lado” (DSN:

¹⁶⁸ El biwa es un instrumento tradicional japonés, especie de laúd introducido desde China en el siglo VII. Fue importante para la música de la corte y las iglesias.

¹⁶⁹ *Del sol naciente* contiene varias alusiones a la guerra de Malvinas: en 1982, la República Argentina intentó recuperar la soberanía de las islas ocupadas por el Reino Unido. Entre el 2 de abril y el 20 de junio de 1982, se desarrolló el episodio bélico que dejó 649 víctimas, miles de heridos y graves secuelas psicológicas entre los excombatientes. El gobierno militar, encabezado por el General Leopoldo F. Galtieri, ante el caos político y social imperante, intentó rehabilitarse y, de manera improvisada, se embarcó en una guerra a la cual envió jóvenes soldados sin experiencia.

185, 186)¹⁷⁰. Como bien dice, S. Tarantuviez: “Suki asume el rol de madre de los desaparecidos y olvidados”¹⁷¹.

Los sonidos operan, en esta pieza, como un lenguaje que marca el proceso de conversión de la protagonista y poseen un significado real y simbólico que transforma el texto dramático. Se instalan dos ámbitos en confrontación: uno interior, placentero, otro exterior, sobrecogedor e irritante. Sin embargo, a través de los intersticios, se filtra y penetra el sonido de afuera, con el tísico, con Oscar y con el ruido permanente de la cuchara sobre el plato de lata que termina por anular la música del biwa.

En *Del sol naciente*, tanto la palabra poética como los agentes sonoros se instalan como formas de resistencia. Por un lado, la presencia del haiku señala, a manera de protección, la resistencia de Suki ante los embates de Obán, quien es incapaz de escuchar ni capturar la sensibilidad que emana de la voz y de los propios versos. Cuando elige e ingresa al mundo de la cuchara de madera y el plato de lata, la geisha ya será Otra y deberá luchar de manera diferente, pues los enemigos ahora son el hambre, la injusticia, el desamparo, el olvido.

Las dispares experiencias auditivas así como las relaciones entre lenguaje, sonido y silencio permiten delimitar territorios ocupados por actores representativos y establecer sus posiciones y conexiones con la realidad: Suki, Obán por un lado, el tísico y Oscar por otro -los oprimidos, los que reclaman justicia- y a quienes se unirá la protagonista finalmente. El Ama, en cambio, como la Madre de *La malasangre*, queda ubicada entre aquellos que elucubran a la sombra de los poderosos, aquellos que en su ambigüedad y cobardía terminan siendo complacientes con quien los maltrata y los desprecia.

Estamos frente a tres obras donde el intertexto poético-sonoro-musical tiene una fuerte presencia que apunta, de alguna forma, a revelar el entramado del Poder, sus contradicciones, sus excesos, pero también su vulnerabilidad, sus miserias.

En *Real envido*, el dialogismo se conforma, en buena parte, de versos que, con algunas variantes –poesía infantil, nonsense, versos jocosos- desenmascaran las jerarquías instituidas. Se apela a un variado repertorio de modalidades lúdicas del lenguaje como onomatopeyas, alteraciones, deslexicalizaciones, distorsiones lingüísticas, equívocos y repeticiones que irrumpen dentro de un contexto tradicional subvertido.

¹⁷⁰ En este punto, confluyen Dolores (*La malasangre*) y Suki: ambas rescatan, en el desenlace, el poder de la memoria. Son conscientes de su omnipotencia, de la inutilidad de la vida sin su presencia.

¹⁷¹ S. Tarantuviez, op. cit., p. 146.

La malasangre recurre a un registro sensorial pleno: desde lo óptico- con las tonalidades del rojo- hasta lo acústico –con una presencia constante de ruidos diversos y música. Tanto unos como otros marcan los ámbitos de opresión y sometimiento.

En *Del sol naciente*, la dinámica acústica contrastiva marca el ritmo de la pieza: la música del biwa/haiku (interior) frente al sonido de la cuchara de palo sobre el plato de lata (exterior) delimita los espacios en los que se mueven los personajes; la anulación de la primera experiencia musical potenciará la segunda con el desplazamiento de la protagonista desde uno hacia otro ámbito.

El empoderamiento femenino (Dolores –*La malasangre*-, Suki – *Del sol naciente*) se materializa en el grito y la palabra de los finales como formas de resistencia. La inserción social de las protagonistas está determinada por la relación estética (poético/musical) y política. En *Real envido*, en cambio, la Margarita II que asume el control del reino, representa la contraparte de los dos personajes mencionados, pues su ascenso es la demostración más elocuente de las absurdidades del Poder¹⁷².

Frente a este nivel de la producción, el receptor no sólo debe alertar los sentidos y exigir al máximo su atención, sino estar preparado para aumentar su capacidad de extrañar. Porque el juego no es simplemente juego, el impacto acústico se amplifica y la poesía pega y lastima tanto como la Opresión, la Injusticia y el Olvido.

¹⁷² Varias de las protagonistas femeninas de las obras gambarianas se imponen en los desenlaces en medio de impresiones acústicas que alcanzan dimensiones simbólicas significativas. Además de las mencionadas, Antígona (Antígona furiosa) y María (Morgan) se agigantan a medida que se produce el debilitamiento masculino: ese empoderamiento, en el último caso, estará acompañado de las campanas cuyo sonido fluctúa entre el sonido a muerto y a bodas.

EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO

En su Diccionario de Teatro, Pavis señala una diferencia entre *teatro en el teatro* y *metateatralidad*; sobre este último dice: “Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por lo tanto, habla de sí mismo, se autorrepresenta”¹⁷³. Y para el primero, en cambio: “tipo de obra o de representación que tiene por tema la representación de una obra de teatro; el público externo asiste a una representación dentro de la cual un público de actores también asiste a una representación”¹⁷⁴. Es decir que, dentro de la metateatralidad, pueden ubicarse aquellas obras en las que se teatraliza la vida o puede metaforizarse la vida como un teatro. Es necesario destacar, además, que el mismo autor relaciona el *teatro en el teatro* con la *mise en abyme* y afirma: “La *mise en abyme* teatral se caracteriza por un desdoblamiento estructural-temático, es decir, una correspondencia estrecha entre el contenido de la obra encastante y el contenido de la obra encastada [...] El *teatro en el teatro* es la forma dramática más corriente de *mise en abyme*. La obra interna reproduce el tema del juego teatral, de modo que el vínculo entre las dos estructuras acabe siendo analógico o paródico”¹⁷⁵. En el teatro contemporáneo, se observa esta práctica de “abismar” la propia escritura, de proponer un juego de espejos por medio del cual el texto se cita a sí

¹⁷³ P. Pavis, op. cit. p.288.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 482.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 295.

mismo. La autorrepresentación o autorreferencialidad confluye en un desdoblamiento que, en definitiva, nos lleva a hablar de *teatro en el teatro*.

Estamos, de cualquier manera, ante una expresión formal de confrontación donde se pueden observar dos escenas representadas en tiempos simultáneos y en espacios fronterizos o contiguos. Nos hemos referido a este tema al tratar el mito del viaje en la pieza de Gambaro *Es necesario entender un poco*, en cuya escena VII se teatraliza *Marat/Sade* de Peter Weiss dentro del espacio del loquero donde está hospitalizado el protagonista.

Para plantear esta reduplicación de la teatralidad, hemos seleccionado dos autores, máximos referentes de la dramaturgia universal: Henrik Ibsen y Anton Chejov. Ambos, desde el norte europeo, a fines del siglo XIX, anticipan la renovación de la escena de los próximos tiempos con un teatro de ideas, comprometido, y con la creación de figuras femeninas que marcarán una huella y modificarán, de aquí en adelante, el rol de la mujer en el teatro. Este último aspecto es fundamental para establecer los contactos intertextuales entre la dramaturga argentina y sus modelos, pues su preocupación por mostrar la posición de la mujer dentro de un sistema patriarcal omnipotente y exclusivo marcan las obras de su última etapa de producción.

Griselda Gambaro y la parodia posmoderna. *Tío Vania* de Anton Chejov y *Penas sin importancia*

Penas sin importancia de Griselda Gambaro (1992) es una obra dialógica sobre el drama realista *Tío Vania* de Anton Chejov¹⁷⁶ (1897). La dramaturga argentina hace interactuar paródicamente a sus personajes con los del escritor ruso dando lugar a juegos especulares. Para ello, empleará distintos recursos: la copia textual de los diálogos chejovianos, la utilización del teatro dentro del teatro -donde los personajes de una obra son espectadores de la otra como también críticos de sus congéneres-, la simultaneidad escénica donde conviven unos y otros identificados a través de la rutina dolorosa de sus vidas.

Para definir el término “parodia”, Gerard Genette parte de su etimología: “odé” (canto) “para” (al lado), *parodein*: parodia (cantar al lado, en contracanto o contrapunto, deformar o transportar la melodía) y propone “rebautizar a la parodia como la desviación de un texto por medio de transformación [...] travestimiento, la transformación estilística con función degradante...¹⁷⁷. El propio autor considera que la hipertextualidad es una de las funciones principales de la parodia, pues capta y reproduce estructuras, códigos o géneros. Para Linda Hutcheon,

“toda parodia es, necesariamente, una forma literaria sofisticada. El autor –y, en consecuencia, el lector- efectúa una suerte de superposición de textos, el

¹⁷⁶ Anton Chejov (1860-1904), médico, narrador y dramaturgo ruso. A partir del éxito de *La gaviota*, se suceden otras obras dramáticas igualmente aceptadas como *Tío Vania*, *Tres hermanas* y *El jardín de los cerezos*. Simultáneamente, escribe relatos en los que repite una atmósfera –llamada “chejoviana”- de risueña melancolía.

¹⁷⁷ G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 7

engastamiento del viejo en el nuevo. La parodia se vuelve una síntesis bitextual”¹⁷⁸.

La misma autora se refiere a la parodia en la posmodernidad aludiendo a “la transcontextualización que confronta obras, en un juego de identidades y diferencias en complejo reciclaje artístico y literario”. Así, rompe con los moldes estéticos preexistentes y se instala como una forma nueva que surge de la antigua sin desplazarla totalmente, sino para alterar su función. Dentro de un nuevo contexto y, sin perder el contacto con el hipotexto, forma parte del “procedimiento de extrañamiento”, de alteración por el cual lo cotidiano parece excepcional.

A propósito de *Tío Vania* y *Penas sin importancia*, dice H. Morell:

“El acto de repetición y diferencia de Gambaro corresponde con el tropo escénico romano del *contaminatio*, la contaminación o entrelace de un drama viejo y uno nuevo, tropo que Harold Bloom rescata para explicar el uso expreso de la influencia dentro del teatro contemporáneo”¹⁷⁹.

Precisamente, sobre el texto chejoviano se instala Gambaro, trasladándonos a la posmodernidad latinoamericana donde se cuestionan sus valores y se observa al feminismo como una nueva perspectiva de análisis. A propósito, Ruffinelli dice:

... en la posmodernidad latinoamericana se observa el feminismo como perspectiva de análisis que denuncia y cuestiona radicalmente las falsas hegemonías, el poder de una cultura patriarcal y homocéntrica, la constitución y predominio de un canon literario basado en esa estructura de poder”¹⁸⁰.

Dos obras dialogan, se yuxtaponen mostrando sus acercamientos y sus diferencias. Chejov, que reescribe su *Tío Vania* sobre una obra anterior, *El demonio del bosque*, ambienta la acción en una finca rural y muestra las relaciones cruzadas entre el profesor Serebriakov, su segunda esposa Elena y su hija Sonia, quien con Vania se han sacrificado para mantener la hacienda y enviar dinero al profesor, cuya trayectoria intelectual no es tan ilustre como aparentaba ser. Los amores no correspondidos, el agobio de una vida sin ilusiones, la rutina y el hastío marcan la vida de los personajes.

¹⁷⁸ Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

¹⁷⁹ H. Morell, op. cit. p. 6.

¹⁸⁰ Ruffinelli, Jorge, “Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?”, *Nuevo Texto Crítico* III. 6, 1990, pp. 38-39)

A través de las seis escenas de *Penas sin importancia*, se observa una progresiva invasión de los personajes de Chejov en un ambiente urbano de la Argentina donde conviven Rita, ama de casa y empleada doméstica, embarazada y Pepe, un desocupado que invierte su tiempo en ensayar temas populares a la espera de conseguir un trabajo. Se sumará Andrés, quien, enamorado de Rita, interviene para paliar las carencias materiales de la pareja. Los tres personajes de la obra de Gambaro, cercanos al sainete porteño, mantienen el vínculo con la de Chejov: en el caso de Pepe y Andrés, encuentran en Astrov y Vania su reflejo especular, aunque con ciertos matices. Astrov es un médico de vida resignada que deja de forma inmediata su lugar de trabajo para ir hasta la casa de Serebriakov con la vana esperanza de que la esposa de este, Elena Andrievna, sucumba a sus galanteos. Pepe, en cambio, es un sujeto ocioso, un mantenido con veleidades de cantor de tango, consciente de su vida fracasada, sin expectativas; en contraposición, Andrés, sinceramente enamorado de Rita, aporta la buena fe y la ternura a la familia. También, Vania está enamorado de la mujer de su antiguo cuñado y se lamenta por no haberla cortejado en su juventud. El *ménage a trois* se instala en ambas obras porque estructura las emociones, las acciones y el estado de eterna resignación ante el fracaso. En *Tío Vania*, son varias las relaciones de este tipo (Serebriakov/Elena/Astrov, Sonia/Astrov/Elena, Astrov/Elena/Vania); en el caso de *Penas*, el vínculo se reduce a los tres personajes nombrados y a una voz anónima con la que se comunica Pepe, indicio que nos plantea el tema de la infidelidad matrimonial.

En Gambaro, las escenas correspondientes a los cuatro actos de la pieza chejoviana se abren con extensas didascalias que parodian acontecimientos cruciales en el drama ruso; la música y la luz marcan el tránsito de un texto a otro:

Se oye un coche de caballos que parte, los cascabeles y las voces de Elena Andrievna y Serebriakov se pierden a la distancia.

Después de un momento, entra alguien en una zona de oscuridad. Una voz canta: "¡Adiós, adiós! Me voy, me voy..." El dueño de la voz se lleva algo por delante, protesta ininteligiblemente. Enciende una luz; se ve una habitación amueblada con una mesa, dos sillas, una cómoda, una mesita con un teléfono... Pepe, en camiseta, se rasca la cabeza, semidormido. (PSI: 288)

En la primera escena, los espacios están separados, mientras Rita sigue el desarrollo de la acción "con una mirada absorta". En la segunda, se produce una superposición de escenas y sujetos de una y otra pieza, mientras Rita no sólo observa sino que cuestiona ciertos discursos y actitudes. En la tercera, ella ya conversa con los personajes chejovianos, lo mismo que en la cuarta, donde se superpone el ruido de los cascabeles (TV) con el sonido del teléfono (PSI) marcando la empatía entre las dos protagonistas femeninas. En la quinta, el parlamento inicial de Sonia preside la escena donde la relación afectiva entre ambas mujeres se hará más intensa. Finalmente, el intercambio dialogístico entre Rita y Sonia expone los grandes temas de la pieza y las preocupaciones personales que trascienden un tiempo, una sociedad y se proyectan a todos los tiempos y a todos los hombres. Una no puede ser sin la otra, ambas se completan, aun en sus diferencias, se re-conocen en sus vidas grises, se

hermanan en sus infortunios, se unen en la aventura de vivir y amar de otra manera. “Hay miradas necesarias, dueñas de un misterioso poder para conferir la anhelada y, casi siempre, justificada existencia”, dice N. Jitrik¹⁸¹. Precisamente, los personajes “chejogambarianos” tienen la necesidad de ser vistos, de espejarse en el Otro para seguir manteniendo la esperanza de vivir.

La metateatralidad nos lleva a señalar dos planos: el primero que corresponde al marco dramático señala el espacio escénico contemporáneo al receptor y el segundo nos enfrenta a la parodia propiamente dicha sobre *Tío Vania*. Los cinco personajes de la obra original: Serebriakov, Vania, Astrov, Sonia y Elena Andrievna se condensan en los tres de la pieza contemporánea: Rita, Pepe y Andrés.

Los traslados de uno a otro texto se estructuran a modo de alternancia, entrelace y fusión: los elementos musicales y sonoros cobran importancia en la pieza estableciendo un sistema de variaciones que van desde el sonido del teléfono (asociado a la infidelidad de Pepe) hasta el ruido de cascabeles (señal de la despedida de los viajeros de tío Vania y su finca). Lo propiamente musical está vinculado con la figura de Pepe, quien pretende tener éxito como cantor de tangos, pero su voz siempre es opacada por una música notablemente distinta, el aria de Mozart “Dalla sua pace, la mia dipende” perteneciente a la ópera *Don Giovanni*, como una señal de su falta de autenticidad, del transcurrir de una vida engañosa. La yuxtaposición sonora apunta, asimismo, a la configuración de una personalidad que, por medio de evasivas, de mezuquinos subterfugios se convierte, paradójicamente, en un cantor sin voz, en un cantor que nadie escucha¹⁸². Los tres elementos acústicos que se instalan, en diferentes momentos de la escritura dramática, marcan un *tempo* que se vincula con la conformación de escenarios, emociones y actitudes de los personajes. La pieza tiene un ritmo que, primeramente, se acelera -como lo marcan las didascalias- y luego se aquieta, al mismo tiempo que los elementos sonoros que confrontan establecen las relaciones textuales (paródicas). La luz, asimismo, interviene en el ritmo de la representación y vincula las distintas temporalidades:

Elena Andrievna lo mira, altiva, y sale. Después de un momento de indecisión, Vania corre tras ella, agarrándose la cabeza.

Cuando la luz ilumina el resto de la escena, se ve la habitación en un desorden cotidiano. Hay ropa de Pepe sobre las sillas, unas viejas zapatillas en el centro del cuarto... (PSI, 300)

¹⁸¹ N. Jitrik, “Ver/ser visto/hacerse ver”, en *Página 12*, Contratapa, 20.05-11.

¹⁸² Al final de la escena II, el personaje entona unos versos del tango *Desencanto* de Enrique Santos Discépolo: “Qué desencanto más hondo/ qué desconsuelo brutal...” que tampoco son escuchados por Rita.

El mundo femenino –tanto de una como de otra obra- está marcado por la insatisfacción, por la nostalgia; Chejov expone un conflicto dentro de un contexto aristocrático decadente donde los valores morales se debilitan. Por su parte, la dramaturga argentina estrena su obra en 1990, época de un neoliberalismo que empobrece y provoca profundas desigualdades en la sociedad argentina: tiempos de precarización y desocupación laboral, como se observa a través de Rita (empleada doméstica en diferentes casas) y Pepe (sin trabajo). Éste, a medida que avanza la pieza, va perdiendo consistencia, no sólo porque su voz no es re-conocida, sino porque la red de mentiras con las que intenta manipular a su mujer terminan por aprisionarlo y dejarlo sin salida. Enfrente, Rita desde la persistencia en aferrarse a una mínima esperanza, acrecienta su estatura protagónica.

Tanto en *Tío Vania* como en *Penas sin importancia*, la continuidad de ese transcurrir sin esperanzas se focaliza en la postura de Pepe: “Vida chiquita, de agachar el lomo, envejecer... Después morirse...” (PSI, 318) que replican las de Sonia:

¿Qué se puede hacer? Hay que vivir. Nosotros, tío Vania, vamos a vivir. Viviremos una larga, larga cadena de días, de largas tardes. Vamos a soportar pacientemente todas las pruebas que nos envíe el destino, trabajaremos para los demás, ahora y en la vejez, sin conocer el descanso. Y cuando llegue nuestra hora, moriremos mansamente... (PSI, 314)

A diferencia de Chejov, que pone su mirada en el personaje masculino que da título a la obra, la dramaturga argentina tomará a Sonia y a Rita para dar un vuelco al discurso patriarcal y mostrar, en cambio, la voz femenina¹⁸³. Alrededor de esta última gira el conflicto, quien en nombre de “los débiles, los robados”, se fortalece y anima a su “doble” a vivir de otra manera; paulatinamente, Rita se ha ido atreviendo a disentir y a interpelar a sus modelos, ha ido construyendo su identidad hasta definirse como sujeto.

El hipotexto nos presenta una estructura patriarcal donde las mujeres –Elena Andrievna o Sonia- están sometidas a los arbitrios masculinos. El viraje que da Gambaro nos conduce a un tipo femenino que se aleja de la resignación y se propone, solidariamente, afrontar la vida con resolución. Rita, instalada entre la indolencia perversa de Pepe y la timidez casi enfermiza de Andrés, es la verdadera protagonista de la historia. Así, vuelve la dramaturga

¹⁸³ A propósito, dice la autora: “El hecho de ser mujer no ha condicionado mi temática; lo que sí ha modificado es el punto de partida, lo que llamaría “el lugar del ataque” de esa temática. Si bien en mis primeras piezas teatrales yo contaba la historia como una mujer que observa el mundo de los hombres [...] a medida que tuve conciencia de esta condición particular, necesité contar la historia que involucra por igual a hombres y mujeres, a través de protagonistas femeninas” (G. Gambaro, en M. Castellví de Moor, *Teatro, política y género*, Argentina, UNC, P. 19)

argentina a empoderar a la mujer, a mostrar cómo ante la adversidad y en contextos difíciles, las estrategias femeninas pueden ayudar a encontrar una solución. Al respecto, sus propias palabras lo confirman:

Supongo que hay mucho de mi voz en la de Rita. En mis primeras obras me cuidaba de mezclar mi voz entre las de los personajes porque eso puede ser fatal. Pero con el tiempo tuve más seguridad. [...] Yo siempre me identifiqué con aquellos que son marginados de la sociedad, los desclasados. O los transgresores inocentes, como los deformes de mis obras...¹⁸⁴

Como ocurre habitualmente con los títulos de las piezas gambarianas que se desplazan con diferentes orientaciones de sentido, aquí, también nos encaminamos hacia una dirección opuesta a lo literal que, en este caso, tiene como referente las palabras de dos mujeres, Elena y Sonia:

Dice Elena A.: ¿Qué sabés? Es cierto, quizás esté un poquito enamorada de Astrov. **No tiene ninguna importancia.** Sonia: ¡Oh, sí, ser fiel! ¡Qué orgullo! Elena A.: ¡**Son tus sentimientos los que no tienen importancia!** Renunciar, ser fiel, seguir viviendo, ¡**no tiene ninguna importancia!** (PSI, 319)¹⁸⁵.

Esa ambigüedad del título que revela un sentido distinto del evidente forma parte de la “distancia irónica crítica” (Hutcheon) implícita en la parodia. Gambaro recupera esas palabras y las aprovecha para nominar su obra; en realidad, la minimización de las penas humanas connota una falta de compromiso con la propia realidad: las penas siempre son importantes, pues dan sentido, marcan y definen la vida de hombres y mujeres; en este caso y, tanto en uno como en otro ámbito, los personajes son protagonistas de conflictos que, atravesados por la vacuidad, el abandono, el sacrificio inútil, el desamor o el engaño los llevan a existencias grises, sin ilusiones. Precisamente, esa distancia irónica a la que aludíamos define, de alguna manera, la intertextualidad paródica gambariana donde lo cómico no libera la risa, sino que, a la luz del contexto, revela un significado mucho más serio: por ejemplo, cuando Andrés, en un gesto de solidaridad, le regala a Pepe un pulóver de su padre, se produce un diálogo casi divertido que, sin embargo, refleja un trasfondo más grave:

Pepe: Hace cinco años que me traés ropa del viejo. Y a mí, la ropa de muerto no me gusta.

Andrés: ¡Estaba vivo!... cuando la usaba... A mí me queda... Es un buen pulóver.

Pepe: No. Tiene un agujero.

¹⁸⁴ P. Schanton, “De la crueldad a la misericordia”, en *Revista Ñ*, 31/01/04, p. 8.

¹⁸⁵ El subrayado es nuestro.

Andrés: ¿Dónde?

Pepe: Ahí. En la manga.

Andrés: (anonadado) Una polilla. ¡Mierda!

Pepe: (lo mira. Cariñoso) Está bien. Gracias. (Hace un bollo con el pulóver y lo mete en un cajón)(PSI, 304)

Penas sin importancia recrea un clima –a la manera de Chejov- con una acción mínima y sencilla, con personajes sin aspiraciones trascendentes y como afirma Beatriz Trastoy: “en su doble confrontación con *Trescientos millones* y *Tío Vania*, señala hitos en el largo y dificultoso proceso de cambios en la situación laboral, familiar e, inclusive, sexual de la mujer”¹⁸⁶.

Si las parodias de Griselda Gambaro son “paradigmas de re-lectura y re-escritura de obras del fondo literario común”, (Castellví de Moor) estamos aquí con Chejov -como luego estaremos con Ibsen- en un proceso de reconstrucción por el cual se invita al receptor/espectador a volver sobre los modelos a la luz de nuevos contextos, a reflexionar sobre el rol femenino que, desde una mirada posmoderna adquiere una proyección trascendente y a resistir, solidariamente, los embates de la injusticia y de la mentira.

¹⁸⁶ B. Trastoy, “Madres, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo”, en *Teatro: Revista de Estudios Culturales/ A Journal of Cultural Studies*, Vol. 16, El teatro argentino del 2000, Article 4, Published by Digital Commons and Connecticut College, 2002, p.53. Cabe acotar que esta autora se remite, intertextualmente, además, a la obra *Trescientos millones*¹⁸⁶ de Roberto Arlt donde el personaje de la empleada doméstica que vive una realidad imaginaria se asocia con la Rita gambariana, aun en sus desenlaces opuestos. *Trescientos millones* (1932) es una obra dramática de Roberto Arlt que se genera a partir de un hecho policial que el autor investiga como periodista del diario *Crítica*.

Entre el autor y el personaje.

Querido Ibsen, soy Nora

Mi marido me tuvo bien guardada entre las cuatro paredes de mi casa por eso de que una mujer no debe mirar a los costados, siempre hacia dentro o hacia arriba, donde está el hombre. (p. 4)

Hay casos en los que es necesario olvidar los sentimientos. (p. 9)

(E. Jelinek, Qué sucedió cuando Nora dejó a su marido o Los pilares de la sociedad, traducc. de G. Massuh)

En 2012, Griselda Gambaro escribe -a pedido de Alicia Zanca- una versión de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen¹⁸⁷ que será estrenada en el Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires y dedicada a la actriz, ya fallecida.

La misma autora reconoce la influencia que ha ejercido en ella el escritor noruego en cuanto al desarrollo de los mecanismos de construcción y acción dramática:

Hay una época en que los autores –dice- dejan más claroscuros, ambigüedades o indecisiones. Un autor como Ibsen nos parece reiterativo porque explica una situación o un personaje hasta agotarlos. Por eso, en la actualidad se aligeran las

¹⁸⁷ Henrik Ibsen (1829-1906): dramaturgo noruego de notable influencia en el teatro moderno. Aún hoy, sus obras, se siguen representando; entre ellas: *Peer Gynt*, *Casa de muñecas*, *Espectros*, *El pato silvestre*, *La dama del mar*, *Hedda Gabler*.

versiones de sus obras, se les acorta los pasajes más largos sin hacer desaparecer su sentido¹⁸⁸.

El estreno de *Casa de muñecas* (1879) en el Teatro Real de Copenhague generó muchas polémicas, pues Ibsen se había atrevido a mostrar a una mujer insatisfecha que, finalmente, rompía con los mandatos masculinos sobre el matrimonio, el amor, la maternidad y optaba por la libertad. La proyección de Nora Helmer fue tal que se multiplicaron las versiones (radiales, televisivas, fílmicas, teatrales). Como bien dice Silvio Lang: "Ibsen, Chejov, Strindberg se están reescribiendo porque hay una necesidad genealógica de reposicionamiento con respecto al lugar en el que estamos parados desde el punto de vista de la dramaturgia"¹⁸⁹.

Con respecto a las reescrituras¹⁹⁰ de esta pieza, es imposible obviar a Elfriede Jelinek¹⁹¹ quien, en 1979, publicó *Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido o Los pilares de la sociedad* donde fusiona dos textos de Ibsen. La escritora austríaca, al continuar la trayectoria de Nora nos ofrece un panorama descarnado del rol de la mujer en las sociedades capitalistas modernas. La especulación financiera, la corrupción, la cosificación, el sometimiento femenino, la sexualidad (como símbolo de la hipocresía social) son abordados dentro de una trama cuya escenografía nos transporta desde el ámbito de una fábrica hasta la residencia de importantes figuras de las finanzas. De la misma manera que en Jelinek, Wederkind¹⁹² y Schnitzler¹⁹³ se entrecruzan con Ibsen y crean un mundo prolíficamente

¹⁸⁸ "Personajes en lucha con su autor" en *La Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*, Año XXXIV, agosto de 2013.

¹⁸⁹ "La pura teatralidad de los géneros" en op. cit.

¹⁹⁰ Al respecto, dice Martínez de Olcoz: "La posibilidad de reescritura en el discurso femenino es más que nunca una fundación" (Martínez de Olcoz, Nieves, *Cuerpo y resistencia en el teatro reciente de Griselda Gambaro*, digitalizado)

¹⁹¹ Elfriede Jelinek, (Austria, 1946) Es novelista, poeta, dramaturga y activista femenina. Obtiene el Premio Nobel de Literatura (2004) por "el flujo musical de voces y contravoces en sus novelas y obras de teatro". Su escritura es muy resistida en su país por las corrosivas críticas que realiza al exponer los vicios de una sociedad patriarcal donde la mujer es víctima permanente de la explotación.

¹⁹² Frank Wederkind (1864-1918), dramaturgo alemán. Sus obras generaron escándalo al manifestar una actitud crítica hacia la burguesía, especialmente con el sexo. Aborda el feminismo y el erotismo femenino de una manera descarnada y cruda. *Lulú* es una ópera compuesta por Alban Berg, basada en dos tragedias de Wederkind *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*.

intertextual, Gambaro acude a Ibsen a través de un procedimiento novedoso, pues incluye al autor como un personaje más que, a lo largo de la obra, mantiene diálogos para confrontar, disentir, cuestionar o interpelar críticamente a sus criaturas; se apodera, desde otro espacio, de la voz y del cuerpo de Nora y la enfrenta con su creador a quien le señala sus desaciertos, sus incoherencias y vacilaciones. Y, así, Griselda-Nora no sólo discute con Ibsen, sino que, con esta obra, deja en claro su gesto de re-conocimiento hacia quien iluminó su etapa de formación teatral¹⁹⁴.

La pieza conserva la estructura original, en este caso dividida en tres escenas en lugar de actos: Nora vive con su esposo Torvald Helmer e hijos y su vida se desarrolla dentro de un hogar donde todo parece funcionar normalmente; él está próximo a ascender en el banco donde trabaja y eso genera cierta expectativa favorable para el futuro económico de la familia. Pero, tiempo antes, Nora había contraído secretamente un préstamo para solucionar un tema de salud de su marido. Cuando el hecho se descubra y Torvald muestre toda su intolerancia e hipocresía, ella se habrá dado cuenta de que no quiere ser ya una muñeca sometida a la voluntad masculina y tomará una dolorosa decisión que, a pesar de la pérdida de la felicidad, implicará el definitivo encuentro consigo misma.

De la misma forma que *Casa de muñecas* exponía el proceso de deterioro en la relación Nora/Helmer, en la pieza contemporánea y, paralelamente, se representa el vínculo Nora/Ibsen. Precisamente, son estos últimos los protagonistas de la escena final¹⁹⁵ donde se denuncia la rígida cosmovisión patriarcal, el rol decorativo de la mujer-muñeca, el cuidado de las apariencias y el cuestionamiento a los mandatos sociales heredados.

Al referirse a la mujer de fines del siglo XIX, G. Lipovetsky afirma:

¹⁹³ Arthur Schnitzler (1862-1931), narrador y dramaturgo austríaco. Emplea por primera vez en lengua alemana el monólogo interior en su novela *El teniente Gusti*, pero su obra más famosa, *La ronda*, expone las mentiras y traiciones que trascienden las convenciones de una sociedad burguesa dominada por una exacerbada sexualidad.

¹⁹⁴ No debemos olvidar que toda reescritura es una forma de homenaje.

¹⁹⁵ Gambaro recupera la palabra “prodigio” o “milagro” (según las traducciones) del original, pero con otro sentido. Sobre *Una casa de muñecas*, Dubatti dice: “El espectador deberá aceptar o rechazar la decisión de Nora, definir sus alcances e imaginar cuál fue, finalmente, la actitud de su esposo ante el prodigio reclamado” (Dubatti, op. cit., p. 78). La pieza cierra con esa palabra pronunciada por Helmer con la mayor esperanza. En la reescritura, en cambio, el mismo término en la voz de Nora se vacía de ilusión y es usado para interpelar, una vez más, a Ibsen: “El prodigio. Me ha decepcionado un poco, señor Ibsen (QISN, 85) y vuelve a aparecer la palabra clave “desasosiego”.

Disponer un “nidito acogedor”, educar a los hijos, repartir entre los miembros de la familia calor y ternura, velar por la comodidad y el consuelo de todos, tales son las misiones que en adelante corresponden a las mujeres [...] al confinar a la mujer en las tareas del interior, al condenarla a la dependencia económica, el modelo en cuestión no hizo sino prolongar el lugar tradicional de la mujer, al igual que el principio de la jerarquía de los sexos¹⁹⁶.

Estos temas -que preocupan a un Ibsen que se mueve en una sociedad regida por valores victorianos- son recuperados por la dramaturga argentina, aunque ella se detiene y explora el espacio de la insatisfacción femenina que se vislumbra desde el comienzo de la obra. Sobre la Nora ibseniana, Gambaro construye un personaje actual, invadido por el “desasosiego, esa especie de dolor tibio”¹⁹⁷; ella se define como una “mujer insomne sobre copos de algodón que escondían agujas”, se muestra perturbada, inquieta y agobiada por el peso de la infelicidad; una mujer más abierta, menos contenida y sarcástica capaz de exponer, con su decisión final, las fisuras de un espacio de aparente seguridad racional.

Desde *Casa de muñecas* a *Querido Ibsen: soy Nora* se produce un desplazamiento significativo: en esta última, la protagonista afianza su identidad y reclama la atención del autor que, obviamente, forma parte de ese mundo patriarcal y burgués estremecido ante una reacción femenina infrecuente. Sobre esta relación se estructura la pieza, relación que adquiere niveles confrontativos y críticos. Los hombres, llámense Torvald, Krogstad, Rank y el propio Ibsen se instalan dentro de un espacio determinado y cumplen sin titubeos los roles para los cuales han sido creados.

Observamos, por ejemplo, cómo Torvald (el esposo) e Ibsen coinciden ideológicamente como sujetos que viven en una época cuyas reglas no pueden desconocer (Nora los define como “correligionarios”). Ambos convalidan la estigmatización que el propio sistema económico y social ejerce sobre la figura femenina:

Nora: Ese préstamo me chupó la sangre.

Cristina: ¿Cómo lo obtuviste, Nora? En un Banco es difícil.

Henrik: Más que difícil. Ningún Banco le presta a una mujer. (QISN, 22)

¹⁹⁶ G. Lipovetsky, *La tercera mujer*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 191-195.

¹⁹⁷ La palabra “desasosiego” tiene profundas implicancias que, de alguna manera, reactualizan al personaje y nos llevan hacia otra obra de Gambaro *La casa sin sosiego* donde el dolor y la pena habitan la casa, metáfora de la patria sobrecogida por muerte abyecta. En una entrevista realizada por Hilda Cabrera, la autora dice que “es la palabra justa para denominar lo que sentimos. Ese estado del espíritu donde uno siente que no está bien y no sabe por qué”. (Página 12, 30/08/13)

También, observan prejuicios con respecto a la representación de la mujer que realiza labores manuales y marcan territorios que demarcan las actividades según los sexos:

Nora: Cristina, no cosas. Se irrita si a mí me ve cosiendo. (A Henrik) ¿Por qué es tan delicado? ¿O cree que sus pantalones se cosen solos? ¿Se lavan solos?

Henrik: Nora. Le disgusta. En realidad, a mí tampoco me parece elegante una mujer cuando cose, cuando teje...

Nora. ¡Oh, usted también es ridículo! (QISN, 44)

El mismo Ibsen, ante el encuentro de Cristina con Krogstad, realiza un comentario discriminatorio: “Una señora sola recibiendo a un caballero... de noche... (QISN, 62).

Con respecto a Rank, podemos suponer que, en el texto original, representa la voz del autor: desde el momento en que Ibsen se inspiró en un hecho real¹⁹⁸, crea ese doble a quien le adjudica una sífilis heredada por la vida lujuriosa de su padre. Sin embargo, paradójicamente, en la pieza gambariana se produce una inversión: se observa entre ambos una relación tensa que, incluso, adquiere ribetes cómicos como cuando Rank afirma, ante la inminencia de su muerte: “Siempre me tuvo tirria”.

Así es como el autor/personaje se mueve en un espacio intermedio: este procedimiento metaficcional abre otras instancias donde, justamente, surgen las impugnaciones, los enfrentamientos, los cambios de opinión que dejan al descubierto, muchas veces, las propias incoherencias del creador. Vemos, por ejemplo, cómo Nora le reprocha los argumentos que ideó para curar la salud del esposo enfermo o la manera que eligió para eliminar a Rank:

Nora: Hace tres años, Torvald enfermó. Lo único que lo salvaría sería un viaje a otro país de un clima benigno, no con este frío, esta nieve, esta oscuridad de invierno. (Encara a Henrik) ¡Realmente! ¡Que en el clima esté la curación! (QISN, 21)

Nora: ¿Qué el placer corrompe? ¿Qué si no llevamos una vida decente, nuestros hijos sufrirán las consecuencias? Por favor, señor Henrik. Busque otros argumentos. (QISN, 41)

¹⁹⁸ La historia de Laura Kieler inspiró a Ibsen la escritura de *Casa de muñecas*. Ella escribe una novela –que somete al juicio de su amigo Henrik– con la intención de publicarla y obtener dinero para ayudar a la recuperación de su marido enfermo. Ante la opinión desfavorable del escritor, Laura debe acudir a un préstamo que oculta y, tiempo después, ante su revelación, se divorcia de su esposo que la interna en un manicomio. Cuando sale, se le permitirá retornar al hogar.

En otro momento, cuando las tensiones deriven en un estado de alteración que crispe las relaciones, Nora le cuestiona a Ibsen las permanentes salidas y entradas de los personajes en la escena:

Nora: ¡Estoy harta! (Llaman a la puerta. Histérica, a Henrik) ¡Detenga este constante ir y venir! ¿Cuántas veces entró y salió Cristina, entró y salió Krogstad, vino el doctor Rank? (QISN, 71)

La omnisciencia propia del autor se debilita, pues además de exponer sus íntimas contradicciones, muestra los avances y retrocesos en la composición de sus criaturas: ante el acto fallido de Nora de adulterar la firma de su padre, ella le recrimina: “¿Por qué no me lo advirtió?” y él responde: “¿Debería haberlo hecho? Se supone que a esa altura, usted sabía bien lo que hacía. Yo no moví su mano” (QISN, 33). En cambio, ante la inminencia de los acontecimientos, le responde: “... confíe en mí. Yo no la abandono”. (QISN, 11, 61)

Su incredulidad y escepticismo con respecto a los ideales del amor en una sociedad que se maneja dentro del utilitarismo y la productividad lo enfrentan a la idealidad de Nora quien afirma: “Los actos cometidos por amor no se juzgan”, a lo cual Ibsen replica: “Ah... si cree eso... La sociedad no lo cree”(QISN, 35) y, más tarde: “Y Torvald la ama. Y, con amor todo se resuelve. (Tuerce la cara, escéptico) (QISN, 76)

En algunas ocasiones, señala las acotaciones: “Los Helmer están a punto de volver. Regresarán después de la tarantela. La oigo (QISN, 66); en otras, anima a los personajes: “Cristina, déle razones. A pesar de sus defectos, en la misma situación él lo haría seguramente.” (QISN, 64); se burla de Krogstad, por ejemplo: “Una estafa. (Duda) Unos fraudes... Zafó”(QISN, 31) o se vuelve sentencioso: “Nadie puede decir no me toca sufrir” (QISN, 30).

Pero lo que realmente nos interesa es ver cómo Ibsen desciende de su espacio de autor¹⁹⁹ y se instala en un plano de igualdad donde Nora no le da respiro. En el tránsito que la protagonista emprende hacia su emancipación, coexisten dos formas de resistencia: una hacia el esposo y lo que él representa y otra hacia el autor a quien le plantea sus disidencias

¹⁹⁹ ¿Qué es un autor?, motivo de preocupación de los teóricos de la literatura y de los filósofos del lenguaje, fue el tema abordado por Michael Foucault en la conferencia pronunciada el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía donde, entre otras cosas, se refería a la atribución del autor como el resultado de operaciones críticas complejas y pocas veces justificadas. Roland Barthes había hablado, directamente, de la muerte del autor como imagen de la Modernidad: era necesario buscar las respuestas en los textos o en los lectores. Sin embargo, actualmente, la figura del autor se ha rehabilitado notablemente.

sobre algunas opciones dramáticas; la primera, más visible en Gambaro que en el hipotexto, va insinuando la rebeldía y el inconformismo de una mujer que no halla su lugar. Cuando tome la decisión y cruce las fronteras de lo permitido y aceptado, se atreverá a contravenir el texto escrito por los hombres y así, en la segunda, se nos propone un espacio dramático que asume una dimensión política donde no sólo se discute el problema del autor, sino la misma esencia del quehacer teatral:

Nora: Esta noche esperé un prodigio. Que me aceptaras. Tampoco vos me amás, Torvald. Si me quisieras, mi culpa también habría sido tuya, tu indignación furiosa porque me negaba a compartirla. (QISN, 84)

Henrik: (Sonríe). Lo sentí, sentí su desacuerdo. Sin embargo, usted me pidió su ayuda.

Nora: Y se lo agradezco. Pero yo no hubiera dejado morir al doctor Rank. Yo no hubiera sido tan tonta como para falsificar un documento que me ponía en manos de Krogstad. Yo le hubiera dicho a Torvald que estaba por morirse y que debíamos cambiar de aire si quería salvarse. [...] Tampoco, en nombre del amor, hubiera soportado tanto a Torvald. El bordado y no el tejido, no sabés, no podés... mi pajarito azorado, mi ave canora... (QISN, 86)

Henrik Ibsen no sólo le habla a la protagonista sino al mismo público confesando cómo podría seguir construyendo a su personaje; cuando Nora dice: "Ni para mí ni para el doctor Rank quiero la muerte", Krogstad agrega: "O si pensó en abandonar todo y huir...", (QISN, 22) afirma Ibsen: "Eso podría ser..." como una manera de mostrar las posibles alternativas que él analiza dentro del proceso de elaboración de un personaje.

Las dificultades y vaivenes en la composición le exigen mucho más en el caso de Nora que en los caracteres masculinos; éstos no nos deparan sorpresas, pues quedan definidos por ciertos rasgos: autoritario, inflexible e hipócrita en el caso de Torvald, comprensivo y generoso en cuanto a Rank y vil e inescrupuloso en cuanto a Krogstad. Estas entidades, de una sola pieza, no le generan dudas, por eso cuando Nora le recrimina: "Debo callarme, ¿no? Usted a Torvald nunca le enmienda la plana", Henrik responde: "Con algunos caracteres no se puede. Necesitan más golpes". (QISN, 37)

La personalidad de Nora, en cambio, su altruismo, su transparencia, su insatisfacción le permiten ahondar en los intersticios del alma femenina e ir modelando al personaje a medida que avanzamos en la escritura dramática. Por eso, lo que se expone en un primer plano es la crisis íntima de la protagonista generada a partir de la asimetría de los sexos, del distanciamiento de la pareja profundizado por la actitud egoísta y autoritaria del marido. Hay un cambio de perspectiva en la construcción de personajes: en 1879, un hombre (Henrik Ibsen) había compuesto a su controvertido personaje indagando en sus cualidades y

defectos; en 2012, una mujer (Griselda Gambaro)²⁰⁰, reconstruye a Nora y, además, se atreve a interpelar a su creador. De todos modos, en ambos casos, Nora sigue siendo una “metáfora del individuo enfrentado a la sociedad” (Dubatti).

El camino que transita Nora Helmer en la pieza contemporánea se abre en un juego interpretativo que sugiere, desde el comienzo, su conflicto personal. Gambaro ha eliminado toda indicación sobre las fiestas navideñas, la algarabía de los niños, la alegría de un hogar aparentemente feliz, como en *Casa de muñecas*²⁰¹, para instalar, en el centro, a una mujer desgarrada que experimenta en su propio cuerpo el rechazo hacia el discurso y hacia el cuerpo masculino. Así, le pide a Ibsen: “Sáquemelo de encima. No deseo que me toque” (QISN, 30). O:

Torvald: Eso no lo volverá a hacer mi pajarito cantor, ¿verdad? Mi ave canora de pico puro y limpio. Mi bichito.

Nora: (a Henrik) ¿Por qué me habla de forma tan ridícula? ¡No lo aguanto! (QISN, 36)

²⁰⁰ A propósito, dice Gambaro: “En mis primeras obras, muchas mujeres me cuestionaron la presencia de personajes exclusivamente masculinos, y esto que las feministas tomaron como agravio o carencia, yo creo que es la muestra más acabada de que escribo como mujer, no sólo porque no soy un hombre, sino porque para hablar de las mujeres no hay nada mejor que hablar de las relaciones entre los hombres. Y la situación de las mujeres se evidencia por una omisión transparente. En esas obras cuestionadas, el mundo de los hombres era un mundo marcado por la incomprensión, el egoísmo, la injusticia. Es el mundo donde “viven” las mujeres”. (Griselda Gambaro, “¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?”, *Latin American Review*, 13/2, 1980, p. 20).

²⁰¹ Pierre Bourdieu se refiere a la exclusión de las mujeres del universo de las cosas serias y a su encierro en el universo doméstico y “a las actividades asociadas a la reproducción biológica y social del linaje; actividades que, aunque sean aparentemente reconocidas y, a veces ritualmente celebradas, sólo lo son en la medida en que permanecen subordinadas a las actividades de producción, las únicas en recibir una auténtica sanción económica y social [...] Así es como una parte importante del trabajo doméstico que incumbe a las mujeres sigue teniendo como fin, en muchos medios, mantener la solidaridad y la integridad de la familia conservando las relaciones de parentesco y todo el capital social para la organización de toda una serie de actividades sociales corriente como las comidas en las que se reencuentra la familia o extraordinarias como las ceremonias y las fiestas destinadas a celebrar ritualmente los vínculos de parentesco y asegurar el mantenimiento de las relaciones sociales y del resplandor de la familia, o los intercambios de regalos, de visitas... (P. Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 121).

Precisamente, el discurso de Helmer, tanto en una como en otra obra despliega, además de las descalificaciones²⁰² usuales adjudicadas al sexo femenino (*caprichosa, alocada, atolondrada, manirrota* o *derrochona*) una serie de términos engañosamente laudatorios que se conectan con las aves (*alondra gorjeante* o *azorada, pajarito cantor, avecilla asustada* o *ave canora de pico puro y limpio*). No podemos dejar de mencionar las significaciones simbólicas de este léxico particular que forma parte de la discursividad masculina. La bipolaridad del signo se percibe, en el caso particular de la alondra, en dos sentidos: por el lado vital de la alegría (¡falsa, por supuesto!) y por otro, negativo, de la representación de las aves por su ligereza e inestabilidad que se vincularían con la interpretación que Helmer hace del carácter de su esposa o, incluso con la idea de cautiverio²⁰³. Por esta razón, Nora tiene que construir su lugar para imponer su voz en un mundo masculino cuya retórica expone técnicas de control (prohibición, amenaza encubierta, descalificación, discriminación) teñidas de condescendencia.

Ciertas aseveraciones de la Nora ibseniana que se exige una autocomplacencia aceptando las reglas impuestas (“soy atrozmente feliz”, dice; sonríe, tararea, agita la pandereta, etc.) son eliminadas en la pieza gambariana y reemplazadas por la propia burla o la decepción (“Qué alegre estoy siempre como una pavota”; “por mi bien me prohíbe todo lo que me gusta (Ríe) ¡Las peladillas! ¡Las malas palabras!”). Harta de ser tratada como una muñeca, tanto en la casa paterna como en la marital, tomará conciencia de la necesidad de ser dueña de su propio discurso, de su propio cuerpo y transitar hacia la verdadera feminidad. En la posmodernidad latinoamericana, como bien firma Raffinelli se observa al feminismo “como una nueva perspectiva de análisis que denuncia y cuestiona radicalmente las falsas hegemonías, el poder de una cultura patriarcal y homocéntrica...”²⁰⁴.

El proceso de maduración culmina con una Nora victoriosa no sólo frente al esposo, sino frente al propio Ibsen a quien se le ha escapado el personaje y admite que le “cuesta aceptar su decisión como razonable”.

Henrik: Sin mí, no hubiera hablado, Nora. Sin mí, no hubiera sabido enfrentar la adversidad.

Nora: ¿Realmente lo cree? Desde antes, desde mucho antes de que usted intentara hablar por mí, seños Henrik, desde un tiempo que usted no recuerda, ya

²⁰² Por supuesto que estas descalificaciones se disfrazan bajo un tono paternalista y falsamente protector.

²⁰³ No olvidemos que Nora no sale del ambiente cerrado de la casa; la fiesta de los Stenberg, donde bailará la tarantela, ocurre en otro piso de la misma edificación.

²⁰⁴ J. Rufinelli (1990) “Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad? Nuevo Texto Crítico III, 6, pp. 38-39.

la estaba enfrentando, ya me estaba escribiendo. Usted sólo me copió a su modo.
(QISN, 87)

“Griselda Gambaro ocupa una posición necesaria para la escritura de la voz subalterna” afirma Nieves Martínez de Olcoz²⁰⁵: Nora se inserta, acabadamente, dentro de los personajes femeninos subalternos al igual que Antígona (*Antígona furiosa*), María (*Morgan*), Dolores (*La malasangre*) cuyos empoderamientos operan –en los desenlaces- como un detonante que las proyecta, más allá del sufrimiento, hacia el camino de la liberación personal. De esta manera, la contención estalla y se impone ante el autoritarismo, la hipocresía y la soberbia masculinas. Así, Nora abre el camino de una existencia femenina que es “objeto de elección, interrogación y arbitraje”.

Y, a propósito, para finalizar, recordamos las palabras de Griselda Gambaro cuando dice: “Somos metáforas convenientes y engañosas de un mundo masculino. Quien busca su propia voz no puede ser objeto metaforizado ni metáfora sin metamorfosis. Encontrar esa voz y crear nuestras propias metáforas de lo que somos. En la vida, en la literatura. Enteramente”²⁰⁶.

²⁰⁵ Martínez de Olcoz, N., op. cit., p. 7.

²⁰⁶ Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura en Revista Iberoamericana, vol. LI, 132-133, julio-diciembre 1985.

OTROS INTERTEXTOS

Decir sí se estrena en el marco de *Teatro Abierto de 1981*, durante la dictadura militar que ya comenzaba a manifestar los primeros síntomas de agotamiento. El proyecto iniciado por un reducido grupo de teatristas (Somigliana, Cossa, Gorostiza, Dragún entre otros) se propuso enfrentar al gobierno militar con el ejercicio de un trabajo colectivo y solidario ante dos hechos puntuales: la eliminación de la Cátedra de Teatro Argentino Contemporáneo en la Escuela Nacional de Arte Escénico y la falta de representaciones dramáticas nacionales en los teatros oficiales²⁰⁷.

Decir sí es una obra breve cuyos personajes, el Peluquero y el Hombre, representan en un juego macabro al victimario y su víctima, respectivamente. Las extensas didascalias de la

²⁰⁷ Este movimiento de resistencia cultural difundido no sólo en la Argentina, sino también en el exterior, ocurre dentro de un contexto particular: abolición de los derechos civiles, implementación de un plan de desaparición de personas cuyo número se estima en treinta mil y desarrollo de un programa económico de desindustrialización del país. Al respecto, dice E. Pavlovsky: “Fue como una vacuna contra la producción de subjetividad del fascismo. A mí me parece que *Teatro Abierto* funcionó muy bien micropolíticamente, cumplió con lo que uno tiene que hacer como hombre de cultura. Como responsabilidad intelectual frente a la represión. Son esas vacuolas antifascistas que a veces funcionan como vacunas frente a una medianía fascista que hay en la Argentina. Frente a la complicidad civil, Teatro Abierto 81 sería un buen modelo para pensar el fascismo, al autoritarismo se lo puede combatir desde la cultura también. Fue esencialmente una respuesta ética del cuerpo” (J. Dubatti, “Dictadura, censura y exilio: conversación con Eduardo Pavlovsky” en Rolland Spiller (ed.) *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. *Transgresión e intercambio*, Frankfurt, 1995, p. 240.

pieza se imponen sobre el escaso diálogo cuyo peso lo lleva, precisamente, el cliente. Se observa una inversión de roles dentro de los cuales este último es sometido a una progresiva degradación y sucesivos vejámenes (barre, recoge los pelos cortados, limpia el espejo, afeita y corta el cabello al peluquero, canta, en una serie de hechos que ejecuta sin rebelarse). La restauración de los roles culmina con la muerte del cliente:

Córteme bien, parejito. (El peluquero le hunde la navaja. Un gran alarido. Gira nuevamente el sillón. El paño blanco está empapado en sangre, que escurre hacia el piso. Toma el paño chico y seca delicadamente. Suspira larga, bondadosamente, cansado. Renuncia. Toma La revista y se sienta. Se lleva la mano a la cabeza, tira y es una peluca lo que se saca. La arroja sobre la cabeza del Hombre. Abre la revista, comienza a silbar dulcemente. (DS, 345)

A propósito, afirma S. Urdician: “La couple victime-bourreau et ses variantes –maitre-esclave, prédateur-proie, dominant-dominé- saturent les représentations dramatiques du pouvoir dans le théâtre de Griselda Gambaro”²⁰⁸. En este caso, la relación entre dominador /dominado muestra de qué manera el primero -dueño del lugar- ejerce su poder sobre el segundo cuya vulnerabilidad y dócil aceptación de las órdenes lo van acercando a un final inexorable.

El espacio físico -un lugar convencional como es una peluquería- se transforma en la alegoría de un país que institucionaliza la violencia en múltiples centros de detención clandestina. El “decir sí” que nos propone el título refleja, de alguna forma, la aceptación de la victimización, la falta de reacción ante el avasallamiento y la complicidad pasiva frente a las arbitrariedades e injusticias del Otro.

Creemos que toda relación intertextual es revelada de acuerdo con los saberes y competencias de los receptores. Paul Zumthor dice que la intertextualidad es

“un problema de memoria que rescata distintos ecos y huellas provenientes de otros textos inmersos en la tradición y en la historia. Esto es, un texto dialoga sincrónica y diacrónicamente con otros en relación histórica, discursiva y genérica”²⁰⁹.

²⁰⁸ S. Urdician, op. cit., p. 54.

²⁰⁹ P. Zumthor, “The text and the voice”, *New Literary History* 16, 1984.

Y Rifaterre agrega: “El intertexto es un corpus indefinido. Conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado”²¹⁰.

Precisamente, en el caso de *Decir sí* de Griselda Gambaro, encontramos resonancias en un cuento del escritor colombiano Hernando Téllez²¹¹ que reproducimos completo en el análisis de este informe. *Espuma y nada más* pertenece al libro *Cenizas para el viento* (1950), formado por diecinueve cuentos enmarcados en el contexto de guerra y represión que vivía Colombia en ese momento. A través de diferentes personajes polarizados – amigo/enemigo, militar/revolucionario, autoridad/rebelde- la obra exhibe situaciones conflictivas en las que participan tanto representantes de las fuerzas institucionales como revolucionarias.

Espuma y nada más relata el encuentro entre el Capitán Torres – jefe de las fuerzas represivas- y un barbero –informante de los revolucionarios. A lo largo de la trama, este último describe cómo atiende al capitán, mientras reflexiona sobre las posibilidades de asesinarlo. El título alude al trabajo específico (“No quiero mancharme de sangre. De espuma y nada más”) o, en otro nivel, popular o coloquial, en las expresiones “ser pura espuma” o “pura cáscara” a un significado que apunta a aparentar más de lo que realmente se es. En este caso, el peluquero cumple con su tarea – afeitar prolijamente al cliente- y no se atreve a eliminarlo escuchando, en silencio, sus palabras finales: “Me habían dicho que usted me mataría. Vine para comprobarlo. Pero matar no es fácil. Yo sé por qué se lo digo”.

El relato nos da indicios de la realidad representada: persecuciones, capturas, torturas, muerte de los rebeldes por el ejército, hechos de los que el Capitán da cuenta a través de las diferentes secuencias. Los roles están delimitados: uno, seguro de sí, alardea de las torturas y muertes ejecutadas; el otro, indeciso, reflexiona entre hacer justicia por mano propia o cumplir a conciencia con su trabajo profesional. El desafío queda planteado desde las propias declaraciones del Capitán que se complace en describir con morbosidad las penas aplicadas a los prisioneros: “¿Fusilamiento? Algo por el estilo, pero más lento, respondió”.

²¹⁰ M. Rifaterre, “Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse”, *Critical Inquiry* 11, 1984.

²¹¹ Hernando Téllez (Colombia, 1908- 1966), narrador, ensayista, periodista, político, diplomático y crítico literario. Escribe sobre la violencia que padece su país durante los gobiernos conservadores de Mariano Ospina y Laureano Gómez, mientras las guerrillas liberales comienzan una contraofensiva en los llanos orientales. El período posterior al “bogatazo” de 1948 es conocido, en Colombia, como *La Violencia* y se caracteriza, precisamente, por una serie de venganzas personales y colectivas, por las desmesuradas ambiciones políticas y por un clima de tensión permanente del que no escapa nadie. El Estado reorganiza las antiguas fuerzas militares y crea una policía que causa terror en toda la población.

En ambas obras, la espacialización nos introduce en un escenario particular: una peluquería, ambiente opresivo en el que se enfrentan, en un juego perverso, fuerzas en pugna.

La pareja víctima-victimario se identifica claramente en el texto narrativo (el Capitán y el barbero/informante) mientras que en la pieza dramática está conformada por el Hombre y el peluquero, amplio dominador de la situación que culminará con el crimen. Aquí, la inversión de roles obliga a reflexionar sobre las relaciones oscuras y complejas que, más allá de una situación particular, se proyecta a regímenes políticos totalitarios y a la complicidad colectiva.

En el cuento, la representación del Poder es ejercida por el Capitán que conoce la verdadera identidad de su contrincante y lo prueba, lo provoca con sus informaciones sobre los procedimientos siniestros que aplica con el enemigo. La víctima, en realidad, es un colectivo al cual pertenece el barbero y sobre quien el verdugo sabe que puede manipular a través del miedo y el escarmiento. La sorpresa del final con la declaración del cliente corrobora la invulnerabilidad de uno y la vulnerabilidad del otro. El monólogo interior del barbero, con los avances y retrocesos de su pensamiento parece seguir el recorrido de la navaja que es el objeto clave en ambos textos: en el cuento, racionalmente, cumple con su cometido.

Del filo de la navaja depende mi destino. Puedo inclinar un poco más la mano, apoyar un poco más la hoja y hundirla. La piel cederá como la seda, como el caucho, como la badana. No hay nada más tierno que la piel del hombre y la sangre siempre está ahí, lista para brotar. Una navaja como ésta no traiciona.(EYNN, 118)

Pero, finalmente, él empleará el instrumento según su competencia profesional, mientras que en la pieza de Gambaro la navaja se convierte en objeto de destrucción, propiedad de quien puede decidir sobre la vida o la muerte de los seres humanos.

En ambos textos, la cotidianeidad se rompe desde el momento en que se elige un espacio convencional como escenario de las relaciones de dominación que ejercen unos sujetos sobre otros. La inversión de roles que señalamos en la pieza dramática forma parte del juego siniestro del Poder que permite mutaciones, enmascaramientos, simulacros como estrategias que marcan gradualmente el proceso de abyección²¹². La ambigüedad como “una modalidad propicia para la representación de la opresión” es una característica de la escritura dramática gambariana que se refleja en el discurso pleno de malentendidos, desajustes y discordancias:

²¹² Según Kristeva “la abyección es ambigüedad” (J. Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, versión digitalizada)

Peluquero: (señala un frasco, mortecino) Colonia.

Hombre: ¡Oh, sí! Colonia (Destapa el frasco, lo huele) ¡Qué fragancia! (Se atora con el olor nauseabundo. Con asco, vierte un poco de colonia en sus manos y se las pasa al Peluquero por la cara. Se sacude las manos para alejar el olor. Se acerca una mano a la nariz para comprobar si desapareció el olor, la aparta rápidamente, a punto de vomitar). (DS, 342)

El diálogo entre los actores del cuento es más simple y directo: a través de las declaraciones del Capitán podemos reconstruir un contexto externo y, desde el fluir del pensamiento del barbero, asistimos a una lucha entre su deber profesional o el cumplimiento de una posible misión acorde con su participación en las fuerzas revolucionarias:

Estoy seguro de que un golpe fuerte, una honda incisión, le evitaría todo dolor. No sufriría. ¿Y qué hacer con el cuerpo? ¿Dónde ocultarlo? Yo tendría que huir, dejar estas cosas, refugiarme lejos, bien lejos. Pero me perseguirían hasta dar conmigo. “El asesino del Capitán Torres. Lo degolló mientras le afeitaba la barba. Una cobardía” Y por otro lado: “El vengador de los nuestros. Un hombre para recordar (aquí mi nombre). Era el barbero del pueblo. Nadie sabía que él defendía nuestra causa...” (EYNM, 118)

Ambas obras se enmarcan dentro de contextos histórico-políticos de profunda violencia: Colombia (1948/1952) y Argentina (1966/1983). Mientras la primera se inserta en un plano particular de luchas civiles y abusos, la segunda adquiere una dimensión más amplia, pues anticipa los sombríos acontecimientos que vivirá la Argentina durante los próximos años que ya comienzan a percibirse en el ambiente²¹³.

Consideramos que, desde el punto de vista de la recepción, el proceso de lectura se amplía y posibilita dimensiones significativas de interpretación. Así, *Espuma y nada más* dialoga histórica y políticamente con *Decir sí* para hacernos reflexionar sobre experiencias vividas que dejaron huellas dolorosas en los pueblos latinoamericanos. La narrativa y el teatro

²¹³ “Desprecio de la decisión popular, instalación y mantenimiento en el poder por la fuerza, respaldo del ejército, apoyo a los sectores de la derecha, complicidad de la Corte Suprema de Justicia, intervención militar de las provincias, disolución del Congreso Nacional, declaración del estado de sitio, censura de la prensa, control ideológico de la enseñanza y de los ambientes intelectuales, abandono de los sectores populares”, Eva G. de Montoya, “Procedimientos citacionales en una farsa argentina de los años 30, *Saverio el Cruel* de Roberto Arlt, in Daniel Meyran y otros, *Teatro, público, sociedad* (Actas III Coloquio Internacional sobre el Teatro hispánico, hispanoamericano y mexicano en Francia, 1996, Universidad de Perpignan) p. 244.

unidos y alertas para pronunciar su mensaje con la esperanza de que “alguna vez la cadena ininterrumpida de delegación, de crueldades se quiebre y haya quien diga no”.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos observado como desde la intertextualidad se transitan caminos que se bifurcan en variadas perspectivas de interpretación que iluminan aspectos fundamentales sobre las temáticas abordadas en la producción dramática de Griselda Gambaro: el abuso del Poder, la violencia institucional con todas sus implicancias, la memoria y el olvido, la incomunicación, el feminismo como cuestionador de falsas hegemonías.

Una bibliografía crítica –especialmente en abordajes parciales– da cuenta sobre la intertextualidad de la escritura dramática de Gambaro. En nuestro caso, preferimos, más allá de lo ya explorado – Kafka, Sartre y el existencialismo, Becket, Artaud, Brecht, Ionesco y el teatro del absurdo- y la correspondiente a autores consagrados (Shakespeare) incursionar en intertextos que no sólo permiten abrir otras perspectivas hermenéuticas sino que, en algunos casos y, en una especie de híbrida saturación (mito, poesía, música en todas sus variantes, teatro, referencias bíblicas, cuentos infantiles, discurso histórico, crónica periodística) profundizan cuestiones de la realidad histórico-política y socio-económica de nuestro país.

Como bien afirma Tarantuviez: “En los 80, se destaca el uso que hace la autora de mitos y cuentos de hadas para la mostración de la crisis social y política”. Precisamente, el mito como esencia creadora y proteica irradia a través de entidades patrimoniales perdurables que dan cuenta de problemáticas universales. Por esta razón, consideramos aquellos que aparecen explícitamente como el de Antígona (*Antígona furiosa*) u Orfeo (*La casa sin sosiego*), otros como el de Prometeo o Edipo que subyacen en forma latente en obras como *Nada que ver* y *El desatino* respectivamente o el tratamiento de determinados mitemas

como el del viaje (*Atando cabos, La casa sin sosiego, Es necesario entender un poco*) y el del monstruo (*El desatino, Viaje de invierno, Dar la vuelta, Puesta en claro, La señora Macbeth*).

En el caso de las dos obras citadas en primer término, la mitología de lo poético se convierte en una mitología de lo político, pues entre los resquicios de lo aludido se problematizan las condiciones del conocimiento histórico. Antígona se convierte en portavoz y medio comunicante de otros que, aunque desaparecidos son parte de una historia de fragmentos truncos. La protagonista evoca y representa a los silenciados, ya sean víctimas o indiferentes ante la injusticia y la corrupción del Estado. En el caso del mito de Orfeo, desde un libreto para ópera, Gambaro nos remite al submundo al cual descenderá Orfeo/Juan en busca de su esposa desaparecida. Así, se instala la evocación donde se recuperan fragmentos dispersos de una historia personal que sacude las fibras íntimas de un país. El tema central se intensifica con el desarrollo de la isotopía de la injusticia y el castigo del inocente en un “lugar de tinieblas”. Tanto *Antígona furiosa* como *La casa sin sosiegos* remiten al concepto acuñado por J. Dubatti sobre “el teatro de los muertos” y al propio H. Vezzetti quien se refiere al teatro de Postdictadura como un “constructo memorialista”. En ambas piezas dramáticas, los muertos se presentan en la memoria del espectador quien alberga sobre la ausencia su propia subjetividad. Esta perspectiva instala una política de la mirada que explora las conexiones entre teatro y muerte, pues es en el escenario donde los invisibilizados, los descarnados adquieren entidad.

Otras “catábasis” metafóricas surgen del discurso dramático gambariano: el “cronotopo opresivo” (Urdician) nos enfrenta a un espacio y un tiempo dominados por las estrategias de un poder abusivo. La espacialización se concreta en lugares cerrados, lóbregos, asfixiantes, donde víctimas y victimarios confrontan en una relación asimétrica y amenazante; así, la alienación y la incomunicación destruyen la dignidad humana (*Decir sí, Información para extranjeros, Es necesario entender un poco*).

El mito de Edipo está presente, implícitamente, en *El Desatino*: en el personaje de Alfonso, cuyo pie está aprisionado por un artefacto de hierro, vemos reminiscencias de Edipo (etimológicamente “el del pie hinchado) quien, asimismo, se niega a ver que su esposa y su madre son las mismas. La mácula que marca la descendencia de Los Labdácidas se reactualiza en esta pieza que trasciende lo meramente familiar y se extiende a la propia clase media argentina.

La compleja intertextualidad de la escritura de Griselda Gambaro se percibe en la recuperación del mito de Prometeo –mediado por *Frankenstein, el Prometeo moderno* de Mary Shelley– en *Nada que ver*, una lectura sobre la realidad argentina de los años 70 ensombrecidos por manifestaciones de violencia que anunciarían los terribles acontecimientos de los próximos tiempos.

El mito del viaje, símbolo de progreso espiritual, de búsqueda de la identidad, de superación de pruebas nos acerca a tres obras gambarianas: *Atando cabos, La casa sin sosiego* y *Es*

CONCLUSIONES

necesario entender un poco. Son tres viajes que metaforizan la realidad desde la propia historia o desde otros mundos: 1. como pretexto para la reivindicación de la Memoria y la condena del Olvido a través de los discursos irreconciliables de los protagonistas en una pieza que narrativiza la historia y cuya dedicatoria “A los chicos de la noche de los lápices” deja una marca fuertemente ideológica (*Atando cabos*); 2. Como traslado al propio intramundo en la búsqueda de una desaparecida –en un contexto mitologizado– en el libreto para ópera de la cámara de *La casa sin sosiego*; 3. como proceso subvertido de un viaje hacia la abyección textualizado en *Es necesario entender un poco*. El mundo oscuro al que accede el letrado oriental en su largo itinerario es el de la “civilización” que lo desprecia y margina. El viaje como utopía se disuelve y sólo la presencia tangible de elementos simples como el arroz y los cerezos de la casa familiar permitirán vislumbrar una tenue esperanza.

La figura del monstruo, que nos remite a los mitos del origen de la antigüedad clásica, se nos presenta como una metáfora que concentra las subjetividades no correspondientes con la norma establecida. Dentro de las diversas categorizaciones de lo monstruoso, aparece, la mujer (Aristóteles). Precisamente, rescatamos en el teatro gambariano, algunos personajes femeninos cuya monstruosidad reside en la subversión de los roles impuestos, en los desajustes temporales expuestos a través de los cuerpos, en la manipulación perversa del mundo afectivo circundante, en la animalización o segmentación, en la devoración o canibalización vinculada con lo erótico y en la misma ambigüedad que es “una constante variable de lo monstruoso”. Los rasgos apuntados se manifiestan en la madre de *El desatino*, en Amalia de *Viaje de invierno* o en la señora Macbeth de la pieza homónima.

Pero Griselda Gambaro expande el juego de la monstruosidad a un universo particular: el de los niños, con lo que quedan afectadas o desestabilizadas las relaciones interpersonales en el proceso dramático. Dentro de una estructura “parafamiliar”, emergen niños anómalos, híbridos, de identidad defectuosa que se corresponde con espacios y vestuarios defectuosos (*Dar la vuelta, Nosferatu, Información para extranjeros, Puesta en claro*). En estos personajes, el lenguaje se fractura: “las palabras desmienten constantemente la realidad objetiva y la propia realidad personal” como dice la propia Griselda. Los objetos manipulados por los niños (estacas, palos, ganchos, navajas) nos remiten a un mundo agresivo y hostil, alejado de la inocencia y eyectado hacia una “contrarrealidad”.

La expansión de los mitos en la producción dramática de la autora permitiría establecer otras dimensiones que no ha sido posible abordar en esta comunicación. *Puesta en claro*, por ejemplo, nos lleva a la presencia de la ceguera como metáfora y al mito de Tiresias –el famoso adivino ciego cuyo poder de adivinación era reconocido unánimemente– y a Casandra- la joven troyana cuyas profecías nadie cree. Ver o no ver, creer o no creer como antinomias que se extienden a la realidad de nuestro país. A propósito, incluimos la última pieza de Gambaro, *El don*, que nos propone una deconstrucción del mito sobre la trágica profetisa que, en este caso, vaticina, desde una perspectiva ética, el Bien para la humanidad.

Una intertextualidad que debe ser tenida en cuenta por los alcances significativos que comporta es la poético-musical. El “taumázeim”, (asombrarse) es el origen de toda expresión lírica que se aproxima al mito en su intención de dar respuesta a lo inexplicable. Poesía y música tienen una estrecha relación, pues ambas apelan a un elemento común, el sonido. Precisamente, en algunas piezas dramáticas de Griselda Gambaro se instala esa “ars combinatoria” que permite un redescubrimiento de lo cotidiano desde una forma diferente de la audición y de la mirada.

Oportunamente, nos referimos a *La casa sin sosiego* donde la música es la base estructural y, donde, además, se insertan fragmentos de la poeta italiana Elsa Morante y de Rainer María Rilke confirmando a la poesía como mediación, como “un gozne que, valiéndose de un juego alegórico, permite articular distintas realidades” (Bauzá). En este caso, la mediación permite pasar del mundo de los vivos al de los muertos, como hemos señalado.

Si bien nuestro análisis se enfoca en cuatro obras dramáticas, gran parte de la escritura gambariana está atravesada por una materialidad sonora que excede al canto o la música y trabaja sobre entonaciones, ritmos, timbres, matices vocales o extra-vocales que no sólo forman parte del universo ficcional, sino que se constituyen en un pedido de escucha para el receptor.

Real envido está estructurada, en buena parte, por composiciones rimadas de diverso tipo: poesía infantil, “nonsense”, versos jocosos que conjuntamente con otras modalidades lúdicas del lenguaje-onomatopeyas, aliteraciones, deslexicalizaciones, equívocos y repeticiones- irrumpen en un contexto tradicional subvertido. La hibridación discursiva, potenciada desde la contradicción y el absurdo, expone las paradojas del Poder. La textualidad de la pieza como producto sonoro se articula con un ritmo que se acelera o se *rallenta* según la composición de las escenas y la participación de los personajes.

La malasangre, en cambio, es una pieza donde no sólo los sonidos participan sino que la misma coloratura –el rojo con sus variables cromáticas- explicitan la violencia interior y exterior en una historia ambientada en la Buenos Aires rosista del siglo XIX. Se proyecta, aquí, un verdadero repertorio acústico que va desde la música en sí hasta la sonoridad prelingüística (gritos, risas de diferente intensidad, variados matices de voz): todo ello apuntando a la posición de los actores de una estructura de Poder doméstica cuyos ecos resuenan y se retroalimentan en el exterior.

En *Del sol naciente*, la dinámica acústica contrastiva marca el ritmo: la melodía del biwa/haiku (adentro) frente al sonido de la cuchara de palo sobre el plato de lata (afuera) delimita los espacios en los que se proyectan los cuerpos. La anulación de la primera experiencia musical potencia la segunda con el desplazamiento de la protagonista –Suki- de uno hacia otro ámbito.

CONCLUSIONES

Información para extranjeros es una obra particular dentro de la producción gambariana definida como una crónica en veinte escenas. La música y la poesía intercaladas entre las diferentes situaciones de violencia física provocan un estremecimiento. La palabra poética en un contexto inusual se carga de una semanticidad extraña y adquiere otras connotaciones. Los versos de García Lorca – verdadero leitmotiv de la pieza- de Garcilaso de la Vega, Juan Gelman o la poeta rusa Marina Tsvétayeva se mezclan con ritmos de murga y comedia musical, cánticos deportivos, sonidos de guitarra, violín, corneta y sirenas policiales, poemas y juegos infantiles. La saturación intertextual de lo poético-musical se inserta, entonces, en un territorio atravesado por problemáticas vinculadas con mecanismos de control y represión donde se acentúa el clima ominoso, siniestro.

Y, dentro de esta conjunción poético-musical, el silencio es “otro espacio de la connotación” (Urdician). El despojamiento de la palabra de la víctima, la anulación de la voz, la desarticulación del propio lenguaje humano pueden transformarse en estrategias para denunciar la opresión, la violencia y la injusticia. El “largo alarido silencioso” de Antígona (*Antígona furiosa*) o “el silencio grita” de Dolores (*La malasangre*) nos revelan – a través del oxímoron- la resistencia de mujeres empoderadas que se imponen ante sus victimarios. A propósito, Griselda se pregunta “¿Cómo se dice lo que se dice en el mundo del ruido o de los ruidos? En lo que llamaría la pausa esencial entre palabra y palabra, subyace otro silencio: el silencio del mundo que produce ruido para tapar el escándalo de los intereses económicos, de la crueldad y de las guerras”.

Las alusiones a acontecimientos históricos recientes a través de una lógica poética permiten pronunciar el horror del método de las torturas y muertes clandestinas, de las supresiones de cuerpos en tierra o arrojados al Río de la Plata. En este sentido, es posible reconocer en las obras que nos ocupan, un patrón común en cuanto establecen un paradigma discursivo de resistencia y denuncia a la planificación y ejecución del exterminio como una herramienta de las prácticas del terrorismo de Estado. Así, la interdicción entre el discurso histórico y literario se manifiesta a través de una poética de paradojas tanto lingüísticas como espaciales al servicio de un realismo intransigente que deconstruye el marco de lo real.

Tal como lo hemos referido, son precisamente algunas protagonistas femeninas las que en escena funcionan como metáfora de un pueblo sojuzgado e inician un camino hacia el empoderamiento que les permitirá manifestarse y cuestionar la complicidad de grupos de poder con la política de estado, los intentos desestabilizadores contra las instituciones, el avasallamiento de los grupos hegemónicos, el uso arbitrario de la ley. La exhortación estética de las obras muestra un reflejo político de la sociedad que debe contemplarse como una vía para recuperar la libertad. Tal como sostiene M.G. Rebok “... lo positivo, ontológicamente hablando, es el sufrimiento...”; la muerte, el dolor y el desgarramiento humano adquieren, en este sentido, una impronta discursiva fundacional. La crueldad artística del teatro convoca a desautomatizar y tensar los límites de instituciones y de diversas estructuras y relatos normalizadores de la sociedad. De esta manera, la *poiesis* creadora del acontecimiento artístico permite visibilizar fragmentos trancos y dislocados de

una historia silenciada que reclama la confluencia de distintas voces. A partir del cuestionamiento y la desestabilización del orden impuesto, los juegos del lenguaje y del cuerpo de estas despojadas posibilitan subvertir la historia del olvido y de la ausencia para constituirla en memoria viva.

La veladura, el equívoco, el enigma, se convierten en expresión creativa y, además, descubren otros signos. Esta característica fundacional de la poética gambariana emerge junto a una visión estética ritualizada de dimensiones del plano historiográfico. Así, el despojamiento de lo heredado, de lo que permanece, posibilita el surgimiento de lo que acontece. La sedimentación discursiva de las obras imanta al espectador con otros contextos políticos al tiempo que esta empatía actualiza su referente inmediato mediante una axiología de la convergencia. Entre un tono poético y, simultáneamente, pragmático adviene una visión mitológica de la realidad en el espectáculo. El tiempo de la historia reverbera en el carácter anti-objetivo de esta disposición de la dramaturgia, en la recepción de temas y símbolos que evocan su arquetipicidad y, por lo tanto, su actualidad. En efecto, es el proceso de reelaboración intertextual el que contiene tipos y patrones que resguardan lo humano esencial indagando, en la complejidad plurisemántica, la historia de la memoria y la memoria histórica.

La metateatralidad definida como “teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por lo tanto, habla de sí mismo, se autorrepresenta” (Pavis) es un procedimiento empleado en varias piezas del corpus gambariano. Resuenan los ecos de dramaturgos reconocidos en otros tiempos y espacios: Sófocles (*Antígona furiosa*), Shakespeare con Hamlet (*Antígona furiosa*), Otelo (*Información para extranjeros*) Macbeth (*La señora Macbeth*), Peter Weiss (*Información para extranjeros*), Federico García Lorca, presente en escenas, personajes, conflictos.

Nos hemos detenidos en dos teatristas a quien Gambaro considera fundamentales en su formación profesional: Anton Chéjov y Henrik Ibsen.

Penas sin importancia es una parodia posmoderna sobre *Tío Vania* de Chéjov, desde que se observa una “transcontextualización que confronta obras, en un juego de identidades y diferencias, en complejo reciclaje artístico y literario” (Hutcheon). La organización del espacio dramático, a través de la luz, muestra la alternancia de personajes del hipotexto chejoviano con los gambarianos. Estos cruces e intercambios de conflictos que padecen tanto unos como otros relevan la posibilidad de transferencia de pasiones, sentimientos y dificultades de un ambiente burgués de la Rusia rural a otro urbano, popular de la Argentina de los 80.

En el caso de Ibsen, abordamos la última obra de Gambaro estrenada en 2013. En *Querido Ibsen: soy Nora*, la dramaturga se apropia de *Una casa de muñecas* del escritor noruego y, de manera novedosa, incluye al autor como un personaje más para que dialogue y sea interpelado por los otros personajes cuyo proceso de construcción, así como las opciones

CONCLUSIONES

dramatúrgicas se exponen en la propia escena. Así, Ibsen queda empequeñecido ante la proyección de su criatura (Nora) y Gambaro recupera al feminismo como nuevo enfoque de análisis en la posmodernidad latinoamericana, como denuncia de las falsas hegemonías y del poder patriarcal imperante (Raffinelli).

Finalmente, creímos oportuno detenernos en una obra emblemática de la autora: *Decir sí*, estrenada en el marco de Teatro Abierto 1981. En este fecundo diálogo que sincrónica y diacrónicamente podemos establecer con otros textos, encontramos sus resonancias en el cuento del escritor colombiano Hernán Téllez *Espuma y nada más*²¹⁴. Ambos textos se aproximan histórica y políticamente para hacernos reflexionar sobre las dolorosas experiencias vividas en nuestros pueblos latinoamericanos.

Partiendo del término “poética” como “conjunto de constructos morfo-temáticos que, por procedimiento de selección y combinación constituyen una estructura sígnica, generan un efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica” (Dubatti), consideramos que dentro de la poética gambariana no se puede soslayar la intertextualidad como un fenómeno inherente a su cosmovisión particular: la apropiación de determinados mitos recontextualizados, la habilitación de la palabra poética y de la música, el montaje de materiales heterogéneos de procedencia historiográfica, la singular metateatralidad dan cuenta, en definitiva, de las contradicciones y mecanismos del Poder, de la Memoria y el Olvido, de la identidad, de la incomunicación humana, de la necesidad de la resistencia de las mujeres en un mundo todavía dominado por los hombres.

En este final, le damos la palabra a la propia Griselda: “La dramaturgia es un oficio que se aprende descontando el talento. Lo que no se aprende y sólo depende de nuestra entrega y compromiso es a construir obras donde haya, como en la poesía, una fulguración de emoción, de pensamiento, una mayor intensidad de vida para que más tarde, en este lugar que llamamos teatro ... se produzca un acto esencial: un encuentro a través del placer - trágico - de la escena, con nosotros mismos y con los otros y en donde las incógnitas nunca enteramente descifradas sobre nuestra condición no dejarán de formularse, en el más hermoso de los juegos para responder a las insaciables apetencias de algún luz en la oscuridad”²¹⁵.

²¹⁴ El texto se reproduce en el apéndice.

²¹⁵ G. Gambaro, op. cit., 2014, p. 190.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- GAMBARO, G. (2011) *Teatro I*, 1963-1971, Bs. As., Ediciones de la Flor.
_____, (2011) *Teatro II*, 1971-1975, Bs. As., Ediciones de la Flor.
_____, (2011) *Teatro III*, 1980-1991, Bs. As., Ediciones de la Flor.
_____, (2011) *Teatro IV*, 1994-2007, Bs. As., Ediciones de la Flor.
_____. (2017) *Querido Ibsen. Soy Nora*. El don, Bs. As., Alfaguara.

Fuentes secundarias

- CHEJOV, A. (1979) *Tío Vania*, Madrid, Grijalbo.
DARÍO, R., (1958) *Obras completas*, Bs. As., Anaconda.
ESQUILO (1995) *Tragedias*, Madrid, Cátedra.
GRAVES, R., *Los mitos griegos*, Barcelona, Ariel, 2007.
IBSEN, H. (2002) *Casa de muñecas*, Bs. As., Puerto de Palos.
JELINEK, E., Qué sucedió cuando Nora dejó a su marido o los pilares de la sociedad, traducción de Gabriela Massuh.
OVIDIO, *Metamorfosis*, Barcelona, Iberia, traducción de F.C., Sainz de Robles, 1986.
PIZARNIK, A., *Prosa completa*, Bs. As., Lumen, 2012.
RILKE R.M., *Sonetos a Orfeo*, traducción, prólogo, introducción y comentarios de Otto Dörr
SHAKESPEARE, W., (2006) *Obras completas, I Tragedias*, Bs. As., Losada.
SHELLEY, M. *Frankestein o el moderno Prometeo*, colección novelas, libros en red.

- SÓFOCLES, *Tragedias completas*, traducción de J.V., Donado Barcelona, Cátedra, 2007.
- TÉLLEZ, H. (1973) "Espuma y nada más" en *Literatura y comunicación*, Bs. As., Plus Ultra.
- ZAMBRANO, M., *La tumba de Antígona* en *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Estudios críticos

- ALONSO, S., ed. (2002) *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco libros.
- ANDERSON IMBERT, E., (1946) *Ibsen y su tiempo*, La Plata, Yerbabuena.
- ANGENOT, M. (1989) *Un état du discours social*. Longueuil, Québec, Le Préambule.
- BAJTIN, M., (2011) *Estética de la creación verbal*. Bs. As., Siglo XXI.
- _____ (1993) *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- BARTHES, R. (1989) *El placer del texto y lección inaugural*, Madrid, Alianza.
- _____ (2009) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, textos y voces*, Barcelona, Paidós.
- BOLLAND, E. (2011) *Poesía para chicos. Teoría, textos, propuestas*, Santa Fe, Homo sapiens.
- BOURDIEU, P. (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (1999) *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- BRUSTEIN, R., (1970) *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Bs. As., Troquel.
- CASTELLVÍ DE MOOR, M., (1992) "Agresión textual y narratividad en *Antígona furiosa* de G. Gambaro", en ROSTER, P. y ROJAS, M. (editores) *De la colonia a la Posmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Bs. As., Galerna.
- _____ (2009) "Atando cabos de Griselda Gambaro o narrando la nación", en O. Pellettieri, editor, *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Bs, Galerna, Fac. de Filosofía y Letras, UBA.
- CHEVALIER-GHEERBRANT, (2003) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CONTRERAS, M., (1994) *Griselda Gambaro, teatro de la descomposición*, Concepción (Chile), Ediciones Universidad de Concepción.
- DANTO, A. C., (2014) *Narración y conocimiento*, Bs. As., Prometeo.
- DE CERTEAU, M., (1986) *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana.
- DERRIDA, J., (1998) "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación" en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- DÍAZ, S y HEREDIA F., (2004) *Griselda Gambaro: de la denuncia al reconocimiento*, Bs. As., Universidad de Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras.

BIBLIOGRAFÍA

- DI LELLO, L., *El goce del mal en tres piezas de Griselda Gambaro*, Théatron-Grupo de Teoría Teatral Universidad de Bs. As. Stichomythia 11-12 (2011)
- DÓLAR, M. (2007) *Una voz y nada más*, Bs. As., Manantial.
- DUBATTI, J. (1995) *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Argentina, Publicación del CILC, Universidad de Lomas de Zamora, F.C.S.
- _____ (2009) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Bs. As., Colihue.
- _____ (2014) *El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino, versión digitalizada*.
- DURAND, G. (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos.
- ELGUE de MARTINI, C. et al, edit. (2005) *Espacio, memoria e identidad. Configuraciones en la literatura comparada*, tomo I y II, Córdoba: Comunicarte, Asoc. Arg. de Literatura Comparada y Universidad Nacional de Córdoba.
- FENOY, L., "Psicoanálisis y literatura: la red de las cuerdas se desgarran. Sobre Antígona", en Simón, Gabriela., Gázquez, Gabriela, Mariana. Loza y Musitano, Adriana (2008) (editores) *El espacio textual. Entre literatura, psicoanálisis y filosofía*, Córdoba, Alción.
- FERNÁNDEZ, S. y otros (2008) *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*, Rosario, Prohistoria ediciones.
- FOUCAULT, M., Conferencia *¿Qué es un autor?* pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, 22 de febrero de 1969, versión digitalizada.
- _____, (2001) *Los anormales*, Madrid, Akal.
- _____, *Microfísica del Poder*, versión digitalizada.
- _____, "¿Por qué estudiar el poder? La cuestión del sujeto", *Plural* 195, diciembre 1987, 29-34.
- _____, (2009) *Vigilar y castigar*, Bs. As., Siglo XXI.
- GAMBARO, G., *Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura*, Revista Iberoamericana.
- _____ (2014) *El teatro vulnerable*, Bs. As., Alfaguara.
- GENETTE, G. (1989) *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Paris, Seuil.
- GUILLÉN, C. (2005) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.
- HERNÁNDEZ TORIANO M. A. y BATTAGLIOTI, G. (1994) "Antígona furiosa: nuevas significaciones para un mito", en *Conjunto*, n° 99, octubre-diciembre.
- HUBER, E. (2001) "Del punto de enunciación del mito en Antígona furiosa de G. Gambaro", en *Tendencias críticas en el teatro*, Bs. As., Galerna. Vol. LI, 132-133 julio-dic 1985.
- HUTCHEON, L. (1989) *The politics of Postmodernism*, Routledge, New York, London.

- KAPPLER, C. (2004) *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal.
- KRISTEVA, J. (1981) "La palabra, el diálogo y la novela" en *Semiótica*, 2° edición, Madrid, Fundamentos.
- LASALA, M., (1992) *Entre el desamparo y la esperanza. Una traducción filosófica de la estética de Griselda Gambaro*, Biblos, Bs. As.
- LIVOV, G. y SPANGENBERG, P., (2012) *La palabra y la ciudad. Retórica y política en la Grecia Antigua*, La bestia equilátera, Bs. As.
- LASSO DE LA VEGA, J. (1970) *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, Planeta.
- LIPOVETSKY, G., (2000) *La tercera mujer*, Barcelona, Anagrama.
- LÓPEZ GIL, M., (1999) *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*, Bs. As., Biblos.
- LOTMAN, I. (1982) *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- MAGNARELLI, S. (1989) "El espejo en el espejo, el discurso reflejado/reflexivo en Real envido de Griselda Gambaro" en Taylor, D., *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Canadá, Girol Books.
- MAZZIOTI, N., compiladora (1989) *Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de G. Gambaro*, Bs. As., Puntosur.
- MILONE, G. y SIMÓN, G. (coordinadoras), (2013) *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música* Córdoba, Argentina, Ed. Universitaria Villa María.
- MIZRAJE, M.G., (2002) "Morder la tradición: el Nosferatu de Griselda Gambaro", en *Latin American Review*,
- MOGLIANI, L., (1997) *Antígona Furiosa y su intertexto griego* en O. PELLETTIERI, (editor), *De Esquilo a Gambaro*, Bs. As. Galerna.
- MUNDANI, L., (2002) *Las máscaras de lo siniestro. Escena política y escena teatral en Argentina: el caso Gambaro*, Córdoba, Alción Editora.
- NANCY, J.L. (2007) *A la escucha*, Madrid, Amorrortu.
- _____ (2008) *Las musas*, Madrid, Amorrortu.
- _____ (2012) *La mirada del retrato*, Madrid, Amorrortu.
- PAVIS, P., (2011) *Diccionario del teatro*, Bs. As., Paidós.
- PELLETTIERI, O., (2003) *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*, Mendoza, Editorial de la F. de Filosofía y Letras.
- _____, (ed.) (1996) *El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Bs. As., Galerna.
- _____, (1992) *El sonido y la furia: panorama del teatro de los '80 en Argentina*, Latin American Theatre Review, Spring, vol. 2.
- _____ (ed.) (1992) *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Bs. As., Galerna.

BIBLIOGRAFÍA

- PINKLER, L., (1993) "Antígona de Sófocles y Edipo rey", en Vitoria Juliá (comp.), *La tragedia griega*, Bs. As., Isla de la luna, 2006.
- _____, (1997) Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976), Bs. As., Galerna.
- RANCIERE, J. (2009) La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura, Bs. As., Eterna Cadencia.
- _____, (2011) *El malestar en la estética*, Bs. As., Capital Intelectual.
- _____, (2011) *Política de la literatura*, Bs. As., Libros del Zorzal.
- REBOK, M. G., (2012) La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona, Bs. As., Biblos.
- REISZ, S., (1995) "Antígona entre el amor y el furor (O G. Gambaro ante el viejo Sófocles)", en *Synthesis*, La Plata, vol. 2.
- REVISTA DEL COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES, Año XXXIV, agosto de 2013.
- RIFATERRE, M. (1990) *Fictional Truth*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- ROSTER, P. y ROJAS, M. edit. (1992) De la colonia a la Posmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano, Bs. As., Galerna.
- SCABUZZO, S., (2005) "Tragedia y códigos legales: una nueva lectura de Antígona de Sófocles" en *Hypnos*, año 10, n° 15, 2° sem, Sao Pablo, pp. 85-101.
- SLOTERDIJK, P. (2008) *El extrañamiento del mundo*, Valencia, Pretextos.
- STEINER, G., (1991) *Antígonas*, Barcelona, Gedisa.
- _____, (2013) *Antígonas*. La travesía de un mito universal por la historia de occidente Barcelona, Gedisa.
- TARANTUVIEZ, S., (2007) La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro, Bs. As., Corregidor.
- TAYLOR, D. (1989) "Paradigma de crisis: la obra dramática de Griselda Gambaro" en D. Taylor (editora) *En busca de una imagen (Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana)* Canadá, Girol Books.
- TENCA, L., (1993) "Antígona furiosa re-lectura de un paradigma cultural", en *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Tucumán, F. de Filosofía y Letras.
- TRASTOY, B., (2000) "Madre, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo", en PELLETTIERI, O. editor, *Teatro argentino del 2000*, Bs. As., Galerna.
- TROMBETTA, J., "La identidad fragmentada o la violencia simbólica en El Nombre de Griselda Gambaro". La revista del CCC [en línea]. Enero / Agosto 2009, n° 5 / 6. [citado 2014-05-31]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/104/>. ISSN 1851-3263.
- UBERSFELD, A. (1998) *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.
- URDICIAN, S., (2009) *Le théâtre de Griselda Gambaro*, París, Índigo.

VITIELLO V. (1992) *Genealogía de la modernidad*, Bs. As., Losada.

WHITE, H., (2003) *El texto histórico como artefacto literario*, Bs. As., Paidós.

_____, (2011) *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría (1957-2007)*. Bs. As. Eterna Cadencia.

WUNENBURGER, J. J. (2006) *Antropología del imaginario*, Bs. As., Ediciones Colihue.

APÉNDICE²¹⁶

Espuma y nada más

Hernán Téllez

NO SALUDÓ AL entrar. Yo estaba repasando sobre una badana la mejor de mis navajas. Y cuando lo reconocí me puse a temblar. Pero él no se dio cuenta. Para disimular continué repasando la hoja. La probé luego sobre la yema del dedo gordo y volví a mirarla contra la luz. En ese instante se quitaba el cinturón ribeteado de balas de donde pendía la funda de la pistola. Lo colgó de uno de los clavos del ropero y encima colocó el kepis. Volvió completamente el cuerpo para hablarme y, deshaciendo el nudo de la corbata, me dijo: “Hace un calor de todos los demonios. Aféiteme”. Y se sentó en la silla. le calculé cuatro días de barba. Los cuatro días de la última excursión en busca de los nuestros. El rostro aparecía quemado, curtido por el sol. Me puse a preparar minuciosamente el jabón. Corté unas rebanadas de la pasta, dejándolas caer en el recipiente, mezclé un poco de agua tibia y con la brocha empecé a revolver. Pronto subió la espuma “Los muchachos de la tropa deben tener tanta barba como yo”. Seguí batiendo la espuma. “Pero nos fue bien, ¿sabe? Pescamos a los principales. Unos vienen muertos y otros todavía viven. Pero pronto estarán todos muertos”. “¿Cuántos cogieron?” pregunté. “Catorce. Tuvimos que internarnos bastante para dar con ellos. Pero ya la están pagando. Y no se salvará ni uno, ni uno”. Se echó para atrás en la silla al verme la brocha en la mano, rebosante de espuma faltaba ponerle la sábana. Ciertamente yo estaba aturdido. Extraje del cajón una sábana y la anudé al cuello de mi

²¹⁶ Se adjunta la versión de *Espuma y nada más* de H. Téllez.

cliente. El no cesaba de hablar. Suponía que yo era uno de los partidarios del orden. “El pueblo habrá escarmentado con lo del otro día”, dijo. “Sí”, repuse mientras concluía de hacer el nudo sobre la oscura nuca, olorosa a sudor. “¿Estuvo bueno, verdad?” “Muy bueno”, contesté mientras regresaba a la brocha. El hombre cerró los ojos con un gesto de fatiga y esperó así la fresca caricia del jabón. Jamás lo había tenido tan cerca de mí. El día en que ordenó que el pueblo desfilara por el patio de la escuela para ver a los cuatro rebeldes allí colgados, me crucé con él un instante. Pero el espectáculo de los cuerpos mutilados me impedía fijarme en el rostro del hombre que lo dirigía todo y que ahora iba a tomar en mis manos. No era un rostro desagradable, ciertamente. Y la barba, envejeciéndolo un poco, no le caía mal. Se llamaba Torres. El capitán Torres. Un hombre con imaginación, porque ¿a quién se le había ocurrido antes colgar a los rebeldes desnudos y luego ensayar sobre determinados sitios del cuerpo una mutilación a bala? Empecé a extender la primera capa de jabón. El seguía con los ojos cerrados. “De buena gana me iría a dormir un poco”, dijo, “pero esta tarde hay mucho qué hacer”. Retiré la brocha y pregunté con aire falsamente desinteresado: “¿Fusilamiento?” “Algo por el estilo, pero más lento”, respondió. “¿Todos?” “No. Unos cuantos apenas”. Reanudé de nuevo la tarea de enjabonarle la barba. Otra vez me temblaban las manos. El hombre no podía darse cuenta de ello y ésa era mi ventaja. Pero yo hubiera querido que él no viniera. Probablemente muchos de los nuestros lo habrían visto entrar. Y el enemigo en la casa impone condiciones. Yo tendría que afeitarse esa barba como cualquiera otra, con cuidado, con esmero, como la de un buen parroquiano, cuidando de que ni por un solo poro fuese a brotar una gota de sangre. Cuidando de que en los pequeños remolinos no se desviara la hoja. Cuidando de que la piel, quedara limpia, templada, pulida, y de que al pasar el dorso de mi mano por ella, sintiera la superficie sin un pelo. Sí. Yo era un revolucionario clandestino, pero era también un barbero de conciencia, orgulloso de la pulcritud en su oficio. Y esa barba de cuatro días se prestaba para una buena faena.

Tomé la navaja, levanté en ángulo oblicuo las dos cachas, dejé libre la hoja y empecé la tarea, de una de las patillas hacia abajo. La hoja respondía a la perfección. El pelo se presentaba indócil y duro, no muy crecido, pero compacto. La piel iba apareciendo poco a poco. Sonaba la hoja con su ruido característico, y sobre ella crecían los grumos de jabón mezclados con trocitos de pelo. Hice una pausa para limpiarla, tomé la badana, de nuevo yo me puse a asentar el acero, porque soy un barbero que hace bien sus cosas. El hombre que había mantenido los ojos cerrados, los abrió, sacó una de las manos por encima de la sábana, se palpó la zona del rostro que empezaba a quedar libre de jabón, y me dijo: “Venga usted a las seis, esta tarde, a la Escuela”. “¿Lo mismo del otro día?”, le pregunté horrorizado. “Puede que resulte mejor”, respondió. “¿Qué piensa usted hacer?” “No sé todavía. Pero nos divertiremos”. Otra vez se echó hacia atrás y cerró los ojos. Yo me acerqué con la navaja en alto. “¿Piensa castigarlos a todos?”, aventuré tímidamente. “A todos”. El jabón se secaba sobre la cara. Debía apresurarme. Por el espejo, miré hacia la calle. Lo mismo de siempre: la tienda de víveres y en ella dos o tres compradores. Luego miré el reloj: las dos veinte de la tarde. La navaja seguía descendiendo. Ahora de la otra patilla hacia abajo. Una barba azul, cerrada. Debía dejársela crecer como algunos poetas o como algunos sacerdotes. Le

quedaría bien. Muchos no lo reconocerían. Y mejor para él, pensé, mientras trataba de pulir suavemente todo el sector del cuello. Porque allí sí que debía manejar con habilidad la hoja, pues el pelo, aunque es agraz, se enredaba en pequeños remolinos. Una barba crespada. Los poros podían abrirse, diminutos, y soltar su perla de sangre. Un buen barbero como yo finca su orgullo en que eso no ocurra a ningún cliente. Y éste era un cliente de calidad. ¿A cuántos de los nuestros había ordenado matar? ¿A cuántos de los nuestros había ordenado que los mutilaran? ... Mejor no pensarlo. Torres no sabía que yo era un enemigo. No lo sabía él ni lo sabían los demás. Se trataba de un secreto entre muy pocos, precisamente para que yo pudiese informar a los revolucionarios de lo que Torres estaba haciendo en el pueblo y de lo que proyectaba hacer cada vez que emprendía una excursión para cazar revolucionarios. Iba a ser, pues, muy difícil explicar que yo lo tuve entre mis manos y lo dejé ir tranquilamente, vivo y afeitado.

La barba le había desaparecido casi completamente. Parecía más joven, con menos años de los que llevaba a cuestas cuando entró. Yo supongo que eso ocurre siempre con los hombres que entran y salen de las peluquerías. Bajo el golpe de mi navaja Torres rejuvenecía, sí; porque yo soy un buen barbero, el mejor de este pueblo, lo digo sin vanidad. Un poco más de jabón, aquí, bajo la barbilla, sobre la manzana, sobre esta gran vena. ¡Qué calor! Torres debe estar sudando como yo. Pero él no tiene miedo. Es un hombre sereno que ni siquiera piensa en lo que ha de hacer esta tarde con los prisioneros. En cambio yo, con esta navaja entre las manos, puliendo y puliendo esta piel, evitando que brote sangre de estos poros, cuidando todo golpe, no puedo pensar serenamente. Maldita la hora en que vino, porque yo soy un revolucionario pero no soy un asesino. Y tan fácil como resultaría matarlo. Y lo merece. ¿Lo merece? No, ¡qué diablos! Nadie merece que los demás hagan el sacrificio de convertirse en asesinos. ¿Qué se gana con ello? Pues nada. Vienen otros y otros y los primeros matan a los segundos y éstos a los terceros y siguen y siguen hasta que todo es un mar de sangre. Yo podría cortar este cuello, así, ¡zas! No le daría tiempo de quejarse y como tiene los ojos cerrados no vería ni el brillo de la navaja ni el brillo de mis ojos. Pero estoy temblando como un verdadero asesino. De ese cuello brotaría un chorro de sangre sobre la sábana, sobre la silla, sobre mis manos, sobre el suelo. Tendría que cerrar la puerta. Y la sangre seguiría corriendo por el piso, tibia, imborrable, incontenible, hasta la calle, como un pequeño arroyo escarlata. Estoy seguro de que un golpe fuerte, una honda incisión, le evitaría todo dolor. No sufriría. ¿Y qué hacer con el cuerpo? ¿Dónde ocultarlo? Yo tendría que huir, dejar estas cosas, refugiarme lejos, bien lejos. Pero me perseguirían hasta dar conmigo. *“El asesino del Capitán Torres. Lo degolló mientras le afeitaba la barba. Una cobardía”*. Y por otro lado: *“El vengador de los nuestros. Un nombre para recordar (aquí mi nombre). Era el barbero del pueblo. Nadie sabía que él defendía nuestra causa...”* ¿Y qué? ¿Asesino o héroe? Del filo de esta navaja depende mi destino. Puedo inclinar un poco más la mano, apoyar un poco más la hoja, y hundirla. La piel cederá como la seda, como el caucho, como la badana. No hay nada más tierno que la piel del hombre y la sangre siempre está ahí, lista a brotar. Una navaja como ésta no traiciona. Es la mejor de mis navajas. Pero yo no quiero ser un asesino, no señor. Usted vino para que yo lo afeitara. Y yo cumplo

honradamente con mi trabajo... No quiero mancharme de sangre. De espuma y nada más. Usted es un verdugo y yo no soy más que un barbero. Y cada cual en su puesto. Eso es. Cada cual en su puesto

La barba había quedado limpia, pulida y templada. El hombre se incorporó para mirarse en el espejo. Se pasó las manos por la piel y la sintió fresca y nuevecita.

“Gracias”, dijo. Se dirigió al ropero en busca del cinturón, de la pistola y del kepis. Yo debía estar muy pálido y sentía la camisa empapada. Torres concluyó de ajustar la hebilla, rectificó la posición de la pistola en la funda y, luego de alisarse maquinalmente los cabellos, se puso el kepis. Del bolsillo del pantalón extrajo unas monedas para pagarme el importe del servicio. Y empezó a caminar hacia la puerta. En el umbral se detuvo un segundo y volviéndose me dijo:

“Me habían dicho que usted me mataría. Vine para comprobarlo. Pero matar no es fácil. Yo sé por qué se lo digo”. Y siguió calle abajo.

(De *Cenizas para el viento y otras historias*, 1950)