

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# **Decir no. La (re)elaboración política de género en *Antígona furiosa*.**

**La construcción del sujeto femenino frente a los ejercicios del poder en Griselda Gambaro**

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua  
y Literatura Hispánica, con mención en Literatura

Autor:

**Cristian García Huichaqueo**

Profesoras guías: Alicia Salomone y Natalia Cisterna

**Santiago de Chile, 2009**



Dedicatoria . .	4
Introducción . .	5
<b>1. Políticas dictatoriales inacabadas: el nacimiento de una nueva Antígona y su invitación transgresora . .</b>	<b>8</b>
1.1. Sucede lo que pasa: un acercamiento a la Argentina militar . .	8
1.2. En el nombre del Padre: la proyección femenina de la dictadura . .	9
1.3. Escritos inocentes: sobre la literatura y sus posibilidades . .	12
1.4. El desatino femenino: la mujer intelectual . .	14
1.5. Un compromiso con los sometidos: la autora y su teatro . .	16
1.6. Las temáticas y sus recursos . .	18
1.7. Antígona: furiosa transgresión paródica . .	19
<b>2. El cuerpo como el lugar invadido. El (re)pliegue del poder en la ideología del sujeto y su devenir genérico y sexual . .</b>	<b>22</b>
2.1. Construyendo una identidad: el devenir genérico-sexual . .	22
2.2. Los mecanismos de poder. Juego de fuerzas en la corporización del sujeto . .	26
2.3. Antígona. El choque de lo público y lo privado . .	28
<b>3. Antígona dice no. La experiencia de lo público y lo privado; desarticulación y resignificación de las esferas . .</b>	<b>31</b>
3.1. La articulación de la secuencia dramática . .	31
3.2. Las locas. La injuria como posibilidad de existencia y transgresión . .	34
3.3. La doble víctima y su posibilidad de subversión . .	36
3.4. Una nueva sujeto. Las posibilidades del cuerpo en lo público . .	38
Conclusiones . .	41
Bibliografía . .	44

## Dedicatoria

*A mis profesoras Natalia y Alicia, por su paciencia y apoyo A Daniela Garay, Sofía Reyes, Megumi Andrade y Nicolás Labarca, por su incondicionalidad. A Manuel Álvarez (para que su olvido no quede en el olvido), y a Pedro Salas, Cristóbal Moya y Sebastián Vergara, por las muchas distracciones e/y (in)cansable compañía. Y en especial, a Mariela Fuentes, madre, profesora y amiga.*

***“[Antígona furiosa] es y no es exactamente la Antígona de Sófocles, desde luego. Mis obras pueden transcurrir en la Grecia antigua o en la Francia de 1700, pero la mirada es la mirada de una argentina, porque los datos de mi experiencia son los de la realidad de mi país. Cuando uno escribe teatro o ficción hace uso de su memoria y de la memoria colectiva de su propio entorno.” “Nada es exclusivamente sexual; todo tiene que ver con todo, y la sexualidad tiene que ver con estructuras sociales e, incluso, políticas. Basta revisar la historia para comprobarlo: cómo el dominio de la mujer estuvo y está relacionado con su sexualidad, con reglas que la determinan a priori; cómo oficialmente el nazismo instauró una sexualidad reproductiva, cómo fue pacata la sociedad comunista durante el estalinismo; cómo la sociedad represiva del Sur de los Estados Unidos consideró los contactos sexuales entre blancos y negros, etc.” Griselda Gambaro***

---

# Introducción

Tras la larga búsqueda de un objeto de estudio que me permitiera dar cuenta de la situación de la mujer en Latinoamérica en las últimas décadas, me encontré con la dificultad que no tenía una preferencia por cierto género literario en específico, lo cual generaba un espectro interminable de posibilidades a mi haber. Con esta problemática, pero con la decidida meta de trabajar las estructuras socio-políticas que sustentan la subordinación de la mujer latinoamericana – y en una extensión de ésta, rozar con otras identidades subyugadas por el mismo sistema – y su posibilidad de escape ante la masculinidad hegemónica, me encontré, nuevamente en mi carrera, con esta eterna figura femenina que se rebela a la autoritaria orden del patriarcado: Antígona. Representante de una doble transgresión, que se alza en su calidad de segundo sexo frente la dominación masculina, y en la de víctima de la opresión dictatorial. En este sentido, considerando la realidad del Cono Sur como una realidad post-dictatorial generalizada, donde construir identidad significa hacerlo bajo las heridas de violentos regímenes militares, la esencia de la subjetividad que Antígona encarna funciona de manera certera para mis propósitos.

Una recapitulación por las actualizaciones del mito clásico de la hija de Edipo en América Latina, me llevó a leer versiones de Puerto Rico, Brasil y Argentina. Fue de este último país, finalmente, donde me encontré con *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, obra dramática estrenada en 1986 en el Instituto Goethe de Buenos Aires, a solo tres años de acabado el último período dictatorial del país, contexto preciso para mi proyecto de investigación. Y si bien otras versiones me parecían igual de ricas, sumamente interesantes y pertinentes – como lo es, por ejemplo, *La pasión según Antígona Pérez* (1968) del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez –, mi elección se debió a dos factores principalmente: la contemporaneidad de la obra y mi gusto personal.

Así, en esta tesis analizaré, en la obra *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, la construcción de género y sus posibilidades, enmarcada en la discusión sobre el ejercicio de poder dentro de un contexto socio-político específico, como lo es una nación latinoamericana post dictadura militar, en este caso, Argentina, cuya realidad nacional se repite, en muchos aspectos, en distintos países de Sudamérica. Para esta tarea voy a situarme dentro del campo de los estudios de género, desde el cual se observa, a grandes rasgos, que la identidad genérico-sexual es un constructo social, sujeta a una cultura y un momento histórico, y no una categoría biológica natural inherente al sexo del individuo. En este sentido, se confirma que la jerarquía de dominación que se ha implantado entre el hombre y la mujer – más específicamente del hombre sobre la mujer –, no es un ejercicio de poder intrínseco al ser en sí, sino una posibilidad social desarrollada culturalmente por el patriarcado.

En el primer capítulo desarrollaré un pequeño acercamiento al último período dictatorial argentino (1976–1983), señalando, más específicamente, el rol de la mujer en cuanto sujeto víctima de la opresión militar, sus posibilidades identitarias genéricas y su desempeño escritural. En este último aspecto, consideraré el desempeño de la literatura en el régimen, y más a mi interés, el del drama y su escenificación teatral. Para el contexto histórico tomaré, principalmente, la tesis doctoral de la española Érika Martínez Cabrera, *Carnaval negro: veinte poetisas argentinas de los '80* (2008), quien realiza un estudio pormenorizado de la

situación político-social argentina y del lugar de la mujer como ciudadana y escritora en éste. Asimismo, me basaré en otros estudios sobre esta materia, como los de Eleonora Cróquer Pedrón, Irmtrud König, Gilda Luongo, Jean Franco, entre otros.

Me centraré, también, en el ejercicio dramático de la autora argentina y su evolución en cuanto una construcción de un arte teatral que sirva como arma política contestataria ante el régimen imperante. Al respecto, usaré las clasificaciones de Ana Laura Lusnich en su trabajo “La producción de Griselda Gambaro (1976 – 1983). Hacia el realismo crítico”, compilado en *Tendencias críticas en el teatro* (2001) editado por Osvaldo Pellettieri, con las de Susana Tarantuviez, autora de *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro* (2007), para situar a la autora en la escena teatral de las últimas décadas, su interés con las problemáticas sociales, su conciencia sobre la subjetividad femenina y entrar, finalmente, en la utilización del tema de Antígona para sus fines críticos.

A mi modo de ver, Gambaro traslada el mito clásico griego, lo rearticula y genera una obra totalmente nueva, rica y alusiva a su propia realidad. Para dar cuenta de esto último, tomaré el concepto de “transculturación” que Ángel Rama trabaja en su obra *Transculturación narrativa en América Latina* (1989), donde expone cómo opera el intercambio cultural entre comunidades.

En el segundo capítulo, desarrollaré el marco teórico centrándome en los estudios de género, los que me serán pertinentes para la configuración de mi lectura sobre el sujeto femenino que crea Gambaro en *Antígona furiosa*. Fundamentalmente me apoyaré en las sistematizaciones conceptuales de Marta Lamas y Judith Butler, quienes, partiendo de la afirmación de Simone de Beauvoir que “una no nace mujer, sino que se hace”, en *El segundo sexo* (1949), entienden lo femenino y lo masculino como adquisiciones culturales, condicionadas por la historia. Nociones que se estrechan con las de Michel Foucault sobre las relaciones de poder y dominación en las sociedades modernas. En efecto, en sus obras *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber* (1976) y *La microfísica del poder* (1980), señala como se ha generado, a partir de la modernidad, un control, un dominio de las prácticas corporales individuales. Foucault nos instala en una concepción de poder no centralizada en la dominación específica del Estado, sino, más bien, un poder que se encuentra fuera de los aparatos estatales, subyaciendo en una manera mucho más cotidiana. Estamos, en este sentido, en una era donde todo es sigilosamente controlado, incluyendo la sexualidad, el género y el sexo.

Para introducir a la Antígona gambariana y su incitación a la transgresión, haré, además, un breve recorrido por la figura de Antígona en su origen clásico. La lucha entre lo masculino y lo femenino, lo público y lo privado, y cómo éstas fuerzas se enfrentan entre sí. La exposición de la desvalorización de la mujer frente al poder de la razón patriarcal desde la antigüedad clásica nos hace pensar en la condición actual de ésta y hacer dialogar más de dos mil años de opresión masculina.

Finalmente, en el capítulo tercero, desglosaré un análisis textual de la obra de Gambaro, volviendo sobre los autores trabajados en los dos capítulos anteriores, para mi lectura de esta nueva Antígona. Veré como se articula la estructura dramática, introduciendo el estudio de Marta Contreras, *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición* (1994), para dividir la acción dramática en sus nudos secuenciales, en relación con las luchas de fuerzas que se producen entre los poderes operantes. Me detendré, también, en otros aspectos estructurales pertinentes al fin de la autora, y examinaré la configuración de doble víctima que representa la figura de Antígona, además de hacer hincapié en el papel que juega el tema de la locura en la posibilidad de una existencia en cuanto sujeto, su función

la transgresión y la creación de nuevas posibilidades identitarias en el sujeto femenino, dándole a la irracionalidad un posicionamiento político.

Mediante este proceso de análisis textual sustentado en la bibliografía crítica mencionada, veré, en última instancia, cómo se articula la emergencia de una subjetividad, distinta a la femenina y a la masculina, en el cuerpo de Antígona, como cuerpo mujer, portador de nuevos significados que se instalan en la esfera pública y deconstruyen las identidades convencionales de la relación binaria entre los espacios. Representando, así, un sujeto femenino nuevo, con características heterogéneas y variables, fluctuantes, que responden a las necesidades subjetivas de la mujer en Latinoamérica tras la finalización de un proceso dictatorial que anulaba la identidad femenina como una identidad pública, portadora de voz y decisión propia.

# 1. Políticas dictatoriales inacabadas: el nacimiento de una nueva *Antígona* y su invitación transgresora

Para desglosar, configurar y entender mi lectura de *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, dentro del marco específico de un contexto socio-político postdictatorial argentino, debo (y quiero) hacerme cargo de una serie de factores – sociales, políticos y culturales – que hacen de esta propuesta dramática una emotiva y fuerte transgresión de la institución política y patriarcal de una Argentina destrozada por la violenta imposición de su reciente gobierno militar, para dar cuenta, así, de la construcción del género femenino que Gambaro nos propone al actualizar el mito griego en un contexto latinoamericano contemporáneo, abarcando sus por qué y sus cómo.

## 1.1. Sucede lo que pasa: un acercamiento a la Argentina militar

La historia política argentina, desde 1930 hasta mitad de los años ochenta, ha estado marcada fuertemente por la presencia de gobiernos militares autoritarios<sup>1</sup>. Desde la caída de Perón en 1955 y la vuelta de los militares en 1966, el país se ha visto envuelto en una serie de crisis políticas caracterizadas por la violencia, la crisis social y económica, las cuales solo fueron en aumento y tendrán su punto cúlmine durante el último periodo militar a cargo del general Videla y sus secuaces, el almirante Emilio Massera y el brigadier general Orlando Agosti, partiendo en el año 1976 y finalizando en el año 1983 (período durante el cual se siguieron, además, una serie de otros gobernantes a cargo del poder argentino). Ellos formaron lo que llamarían el “Proceso de Reorganización Militar”, período de gobierno militar que se caracterizó por la implantación de una fuerte violencia y del terror por parte de las fuerzas armadas, que desencadenaría una creciente crisis social y cultural, además de acarrear una inestable política de gobierno en la cual se sucederían en el poder variados jefes militares durante esta etapa dictatorial.

Este último periodo se caracterizó por ser el más cruento en cuanto violación a los derechos humanos. La represión se instauró de manera inmediata y tajante:

***“Los mandatos presidencial[es], gubernamentales, federales y municipales fueron suspendidos, la Corte Suprema fue renovada, se prohibieron los partidos políticos, los sindicatos y cualquier actividad relacionada con ellos, se puso en marcha la institución de la censura para el control ideológico de la prensa, los***

<sup>1</sup> Para un detalle sobre los periodos militares argentinos y la posterior transición ver: Martínez Cabrera, Erika: “Capítulo II: 2.1.1 Un siglo de dictaduras; 2.1.2 El genocidio clandestino (1976-1983) y 2.1.3 La transición democrática de Raúl Alfonsín (1983-1989)” en *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80*. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, pp. 111-134.



**artistas y los intelectuales [...] Se clausuraron, además, los espacios donde los ciudadanos podían identificarse con colectivos más amplios”<sup>2</sup>.**

La política dictatorial censuró la admisión al espacio público para el pueblo y coartó las libertades de los individuos ejerciendo una efectiva violencia simbólica a través de los medios de comunicación. A este control civil por medio del terror, se suma la silenciosa masacre a vivas voces de los “subversivos” al régimen<sup>3</sup>. El secuestro, la tortura, el asesinato y la desaparición de personas se transformaría en la principal “lógica” con la que el operativo militar trataba a los opositores del régimen, por ende, subversivos. Otra de las características de este último periodo es el fuerte contenido religioso y conservador del discurso oficial. Los militares habían instaurado una política que descansaba en los valores conservadores de una ultra derecha. Se desarrolló, asimismo, un nacionalismo sustentado en su concepción de la moralidad que también les servía como arma de sujeción y dominación de la ciudadanía. La iglesia oficial no negaba su vínculo con el régimen en cuanto alegaba una lucha contra la subversión y el comunismo, en este sentido, contra la eliminación de los herejes ateos.

Así, mediante la consigna del Proceso de Reorganización Militar, despojaron a la ciudadanía de los espacios públicos, censuraron las expresiones artísticas de todo tipo, secuestraron y asesinaron centenares de personas consideradas subversivas e instauraron una política de terror ciudadano a través de los medios, el ejercicio del poder y la represión. Si bien la censura y el control social se fueron atenuando en los primeros años de los ochenta, lo que permitió un proceso de reapropiación de los espacios públicos por parte de la ciudadanía y el arte, la detención forzada de personas opositoras al régimen siguió operando de igual manera.

Me centraré, entonces, acuerdo a mis propósitos, en este último período caracterizado por la recuperación de los espacios, a pesar de un continuo ejercicio de poder dictatorial sobre el pueblo. Veré una panorámica revisión del rol de la mujer, el teatro y la literatura, establecidos por el régimen, además de explicar cómo y en qué sentidos se realiza una progresiva transgresión de tales.

## 1.2. En el nombre del Padre: la proyección femenina de la dictadura

Suprimido el espacio público, el espacio privado, entendido como la familia, adquirirá una gran importancia para la dictadura militar. Por lo tanto, mantener delimitados y controlados cada aspecto de la vida familiar también se convertirá en objetivo de suma importancia. Esto nos lleva a la concepción del poder que analiza ampliamente Foucault<sup>4</sup>, al postular

<sup>2</sup> *Martínez Cabrera, Erika: Op. Cit., p.120*

<sup>3</sup> Con respecto a quiénes pasaban a configurar estas listas, podemos citar que: “En Argentina, entre 1976 y 1986, solo quienes apoyaban sin reserva al régimen militar eran considerados ciudadanos, de modo que amplios sectores de la población se encontraban situados en el lóbrego territorio de la subversión” en Franco, Jean: *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996, p. 93. “Un terrorista no es solo el portador de una bomba o una pistola, sino también el que difunde ideas contrarias a la civilización occidental y cristiana” en Martínez Cabrera, Erika: *Op. Cit.*, p.120.

<sup>4</sup> Foucault, Michel: *La microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992. En los capítulos II y III veré en más detalle las relaciones de poder abordadas por Foucault, que operan, fundamentalmente, en el control del espacio privado de la familia.

que éste se ejerce dentro de la cotidianeidad, fluctuando entre los sujetos e instalándose de manera casi imperceptible en el día a día. En este sentido, el rol que adquiere la mujer dentro de la familia, definitivamente, es sobre el que se ejerce más presión por parte de la institución. “Los discursos de la dictadura nombraron a las mujeres – cuando lo hicieron – apelando a su lugar en la familia, a sus roles de ama de casa, esposa y madre”<sup>5</sup>.

La mujer era relegada completamente al ámbito familiar, sirviendo a estas tres funciones – todas marcadas por el carácter servicial y devoto – dentro del hogar. Era la encargada de esperar y recibir al hombre, de mantener el cuidado en la casa y de la tarea, quizás, más importante: educar a los hijos bajo los valores cristianos impuestos por el régimen y defenderlos contra las influencias ejercidas por los grupos subversivos y el comunismo, o sea, mantenerlos siempre en la línea moral “correcta”. La familia, entonces, era entendida como la base de la sociedad. Había que educarla y moldearla de acuerdo a los principios de la ideología imperante. A su vez, los padres también ejercían labores en la crianza de los niños, pero siempre de forma contraria y jerárquicamente superior a la de la madre. Así, los roles diferenciados del padre y la madre obedecían a la binaridad masculino/femenino que, a su vez, incorporaba una serie de jerarquías binarias, tales como racionalidad/emocionalidad, actividad/pasividad, espacio público/espacio privado: “Esta defensa que los padres llevan a cabo a través de la educación y la racionalidad (bandera, patria y valores nacionales), la realizan las madres desde el instinto y la animalidad”<sup>6</sup>.

No es extraño este papel que se entrega a la mujer teniendo en cuenta las concepciones tradicionales de lo femenino con las cuales manobra el discurso militar. La noción de la mujer como “la madre” opera funcionalmente al sistema no solo en el hogar. Las maestras, por ejemplo, no eran consideradas como trabajadoras, sino como una extensión del rol materno. Ellas “se convierten en foco de manipulación de la dictadura, ya que en ellas recaería el desarrollo de los principios y objetivos del Proceso de Reorganización Nacional”<sup>7</sup>. Eran las encargadas de criar y educar a los niños y jóvenes bajo la misma doctrina impositiva con los cuales educaban a sus hijos<sup>8</sup>. Por otra parte, a las mujeres que formaban parte de colectivos o se asociaban a grupos subversivos, contrarios al régimen, se decía que habían sido manipuladas, guiadas y corrompidas hacia esas tendencias, quitándoles cualquier posibilidad de decisión propia. Porque las mujeres, si estaban en casa haciendo sus tareas era por influencia del marido, y si estaba en la disidencia, era por influencia de un guerrillero. De todas maneras, en cualquier instancia, ellas funcionaban como mero agente pasivo ante la sociedad, siempre acatando la decisión y el juicio de la voz patriarcal.

<sup>5</sup> Martínez Cabrera, Érika: Op. Cit. p. 144. En este sentido, es fundamental el rol de madre. No solo en Argentina, sino que en todos los estados dictatoriales se pregonaba esta facultad unívoca funcional de la mujer. No es raro, así, ver el caso de Chile, donde la Premio Nobel, Gabriela Mistral, era publicitada principalmente bajo la imagen de “la gran madre de Chile”. “La dictadura buscó cohesionar el núcleo ideológico de la familia al identificar – doctrinariamente – a la Mujer con la Patria como símbolo nacional de garantía y continuidad del orden [...] La emblemática de la Madre como guardiana natural de los valores sagrados de la Nación fue oficialmente levantada en representación patriótica de la Vida”, en Richard, Nelly: *Residuos y Metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Cuarto Propio, 2001, p. 200.

<sup>6</sup> Martínez Cabrera, Erika: Op. Cit., p. 145.

<sup>7</sup> Ibid., p. 151.

<sup>8</sup> No deja de ser curioso mencionar que se dejó de impartir matemáticas modernas en los colegios como otro método del régimen para controlar las mentalidades de los niños y jóvenes. “Ante la prohibición de enseñar matemáticas de conjunto, responde una profesora: ‘Sí, era subversivo, pero porque el chico aprendía a pensar’”. Ibid., p. 120.

Dentro de este marco institucional, a mediados de los setenta, surgen, poco a poco, una tras otra, desde diversos focos de la nación, mujeres, principalmente madres, tocando puertas, preguntando, buscando a sus familiares que una vez que salieron, no habían vuelto nunca más. Estas mujeres se unen, agrupan y terminan conformando lo que se conoce como la Asociación Madres Plaza de Mayo. Esta agrupación femenina se reúne por primera vez el 30 de abril de 1977 en la Plaza de Mayo, para luego hacerlo todos los jueves en el mismo sitio a una misma hora. Así, se produce un quiebre con la noción tradicional de la mujer, asociado al espacio privado (la familia, el hogar), puesto que las Madres de Plaza de Mayo se reapropian de los espacios públicos. La Plaza de Mayo tiene una marcada connotación política en cuanto allí se encuentra la casa de gobierno argentina, la Casa Rosada, y, además, como toda plaza, es un lugar de reunión, de encuentro, donde los ciudadanos hacen vida pública (así como lo era el ágora para los griegos).

Las madres, relegadas al espacio privado, se instalaron en la esfera más representativa de la actividad pública de la nación y desde ahí lucharon por conocer el paradero de sus hijos. Fue ésta una lucha que estaba asociada a sus derechos en el ámbito privado: el cuidado de sus hijos. En una sociedad en que la política era considerada solo práctica de hombres, ver a un grupo de mujeres instaladas en lo público-político exigiendo demandas que, a pesar de ser privadas, eran reglamentadas y dominadas por esta esfera patriarcal, desestructuraba el discurso y reconfiguraba las nociones de lo público y lo privado. Al respecto, Jean Franco sostiene que las Madres:

***“crearon un espacio de Antígona donde los derechos (y los ritos) del parentesco adquirirían prioridad sobre el discurso del estado [...] Las Madres no sólo no se limitaban a actuar dentro del marco de su papel social tradicional, sino que alteraban sustancialmente la tradición al proyectarse a sí mismas como un nuevo tipo de ciudadana”<sup>9</sup>.***

En este sentido, al crear este “espacio de Antígona”, están politizando el espacio privado y, al mismo tiempo, resignificando lo público, desarticulando los postulados del organismo autoritario. La autoridad patriarcal, para deslegitimar las prácticas de esta asociación de mujeres, las tildó de locas, dementes, insensatas: “Los militares, dice una Madre, consideraban a ‘las mujeres como discapacitadas, como si fuera una tonta, ciega o sorda; estamos a ese mismo nivel para ellos’”<sup>10</sup>. Se anula, de esta manera, toda posibilidad de diálogo. Al instalar la voz del otro dentro de lo ininteligible, que en este caso sería la locura, no se la reconoce como una interlocución válida, relegándola al espacio de lo incomprensible. El poder del Padre comprende (y hace comprender al resto) la voz de las Madres como mero ruido sin significado, porque lo está diciendo una loca.

Aún así, a pesar de la represión contra este movimiento femenino por los derechos humanos<sup>11</sup> y la deslegitimación del mismo, frente a la nación y al resto del mundo, las

<sup>9</sup> Franco, Jean: *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>10</sup> Martínez Cabrera, Érika: *Op. Cit.*, p. 135.

<sup>11</sup> Algunos ejemplos de la violenta represión ejercida contra las Madres, pueden encontrarse en Martínez Cabrera, Érika, *Op. Cit.*: “Cuenta Hebe de Bonafini (1997) que la primera vez que se juntaron sesenta o setenta, la policía intentó disolverlas alegando el estado de sitio y la suspensión del derecho a reunión. No accedieron, pero los golpes las obligaron a caminar; lo hicieron alrededor de la pirámide que preside la Plaza de Mayo, dando vueltas. En adelante, así marcharían” (137); “Nos llevaban presas a cada rato. Nos golpeaban. Ponían perros en la Plaza. Nosotras llevábamos un diario enroscado para cuando nos echaran los perros. Nos tiraban gases. Habíamos aprendido a llevar bicarbonato y una botellita de agua. Para poder resistir en la Plaza. Todo esto lo aprendimos ahí, en esa Plaza. Mujeres grandes, que nunca habíamos salido de la cocina, habíamos aprendido lo que habían hecho tantos jóvenes

Madres de Plaza de Mayo, junto a muchas otras reapropiaciones de lo público en el segundo periodo de la dictadura, no perdieron sus fuerzas para reclamar su sangre y la justicia a los culpables de las atrocidades cometidas con sus hijos, hermanos y padres. Muchas de ellas aún siguen luchando por los derechos humanos y las injusticias cometidas contra los marginados sin voz, adhiriéndose a la lucha que alguna vez sus hijos emprendieron.

### 1.3. Escritos inocentes: sobre la literatura y sus posibilidades

Otro elemento que me interesa tratar es el desarrollo de la literatura y su funcionalidad en el periodo, haciendo principal hincapié en el desarrollo de la dramaturgia.

Consecuencia del agitado panorama socio-político, el desarrollo de la literatura argentina se vio enmarcado en la censura consecutivamente durante estas décadas. El rol del intelectual se ligó al compromiso social, provocando que la estética del “realismo crítico” adquiriera predominancia durante los sesenta. Su función principal era generar conciencia en el pueblo sobre su realidad, lo que produce, a la vez, un rechazo por los modelos extranjeros y una valoración por lo popular. En la década de los setenta el panorama no es muy distinto, y ante los innumerables hechos de violencia, censura y exilio, se genera una crisis de las representaciones artísticas, tanto por la escasez de gestión literaria como por la dificultad de representar el horror de la violencia dictatorial. Hay una imposibilidad del lenguaje para comunicar la realidad. Así, los escritores:

***“se ven enfrentados con la necesidad de crear nuevas formas de representación literaria para nombrar dicha experiencia devastadora, tanto a causa de la insuficiencia de los códigos existentes para representar el horror vivido, como por la presencia de una censura férrea y brutal tendiente a depurar toda forma de denuncia o protesta y así homogeneizar el discurso cultural”<sup>12</sup>.***

Los dramaturgos deben recurrir, entonces, a operaciones de sustitución del discurso. Entre ellas cabe señalar las estrategias simbólicas, metafóricas y alegóricas, además de la prominente utilización de la parodia, la cual en muchos casos pasa de ser solo un recurso literario a convertirse en un género literario<sup>13</sup>, constituyendo un género crítico que rompe con la convención a través de la burla y el efecto cómico.

En este panorama literario se incluyen tanto la narrativa como la poesía y el teatro. Con respecto a este último, Gambaro señala:

***“Los dramaturgos de América Latina somos el reflejo de nuestros respectivos países, países con historias tortuosas, castigados y degradados, donde se nos***

antes” (139); “Metían a las Madres en celdas junto a cadáveres y, ya de madrugada, las soltaban una a una; algunas esperaban hasta que liberaban a todas dando vueltas a la comisaría” (139).

<sup>12</sup> Piña, Cristina: “La narrativa argentina de los años setenta y ochenta”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 517 – 519, julio – septiembre 1993, p. 122.

<sup>13</sup> Ver el apartado “2.5. Los diálogos intertextuales” en Tarantuviez, Susana: Op. Cit. Aquí trabaja la definición y los alcances del término parodia según Patrice Pavis en su trabajo *Diccionario del teatro* (1980).

**negó incluso la asunción de la realidad, disfrazada y distorsionada por la censura y los medios masivos de información”<sup>14</sup>.**

Esta visión del teatro como vehículo ideológico de resistencia a la dictadura era un sentir generalizado por los dramaturgos de la época. Las dos vertientes estéticas predominante desde los años sesenta, el realismo reflexivo y la neovanguardia, a pesar de los grandes conflictos que tuvieron en un principio – debido a que el primero se oponía al segundo por considerarlo un movimiento despolitizado, preocupado solo de las consideraciones estéticas de las obras, más que de la realidad contingente argentina – tenían un enemigo común. Ya en los ochenta, cuando la censura se vuelve menos represiva y se abren ciertos espacios públicos para el desarrollo del arte ante la ciudadanía, siempre vigilados por la institución militar eso sí, se produce el fenómeno del “Teatro Abierto”<sup>15</sup> (agosto de 1981), donde se reunieron más de veinte dramaturgos, los cuales presentaban todos los días tres obras de distintos autores de manera gratuita al público. Un gran número de actores, escritores y escenógrafos se reunieron en esta causa común contra el autoritarismo y en pos de la cultura ciudadana. Éste tuvo mucho éxito de recepción, debido al alto contenido político opositor al régimen. El teatro, así, pasa a ser el foco central de la práctica intelectual en Argentina durante el segundo periodo de la dictadura, durante los gobiernos de Leopoldo Galtieri, en un principio (1981 – 1982) y Reynaldo Bignone, posteriormente (1982 – 1983). Esta iniciativa también fue tomada por otras áreas artísticas, como, por ejemplo, la música y la danza, creándose una serie de instancias “abiertas” donde se produce un rompimiento con la clausura de lo público por parte de la junta militar.

Una vez acabada la dictadura y con la posterior reorganización de la nación, la cuestión de la expresión del horror y el trauma se convierten en problemáticas de la literatura y el teatro. Ambas opciones estéticas tratarán de dar cuenta, dentro de las posibilidades del testimonio, comprendiendo siempre la incapacidad del lenguaje de representar la realidad, de la crisis del lenguaje al llamado de la memoria de un pasado traumático<sup>16</sup>. Por otra parte, las nuevas políticas neoliberales, de la surgente democracia, pretendían olvidar el pasado y asentarse en el presente siempre fluctuante, ya que, como dice Avelar, la mercantilización niega la memoria porque la operación propia de toda nueva mercancía es reemplazar la mercancía anterior: enviarla al basurero de la historia<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> **Gambaro, Griselda:** “*Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia*” en *Apuntes Teatro, Universidad Católica de Chile. Santiago, invierno – primavera 1992, n°104, p. 89.*

<sup>15</sup> No voy a entrar en consideraciones más detalladas sobre el fenómeno del Teatro Abierto, por cuestiones de extensión, pero para una comprensión más cabal sobre el tema, revisar los textos de Érika Martínez y Susana Tarantuviez de la bibliografía. De igual manera, se puede hallar un artículo de Beatriz Trastoy titulado “Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural” en Pellettieri, Osvaldo (dir.): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, vol. V. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2001.

<sup>16</sup> “Un análisis de la cultura postdictatorial debe proceder, entonces, teniendo en cuenta dos objetivos paralelos, por un lado evaluar cómo y bajo qué condiciones de posibilidad la literatura postdictatorial lidia con el pasado y, por el otro, cuestionar el estatuto de lo literario en un momento en que la literatura se enfrenta con una crisis en su capacidad de transmitir experiencia, un ensanchamiento de la grieta entre lo vivido y lo narrable.” En Avelar, Idelber: *Alegorías de la derrota: la derrota postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000, p. 284.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 285. Este borrón y cuenta nueva que pretende la mercantilización del capitalismo en las postdictaduras latinoamericanas nunca es completo, señala Avelar, y siempre quedará un residuo, un desecho “inmetaforizable” que apunta hacia el pasado, haciendo un llamado al presente a no olvidar. La literatura postdictatorial tendría, entonces, la misión de recordar al presente, mediante estos desechos, que no es más que un producto de esa catástrofe.

La literatura se ve con este doble problema: la crisis de la representatividad y el lenguaje y la crisis de la memoria: ¿Cómo dar cuenta de lo vivido y recuperar la memoria de las víctimas del régimen dictatorial? La referencialidad se hace inabarcable y se vuelve fragmentaria, inasible, y no puede ser representada. Para narrar lo vivido, los testimonios, debe recurrirse, nuevamente, a las formas alternativas de enunciar el discurso: la alegoría, el desplazamiento mediante la metonimia, la parodia, lo grotesco y lo absurdo, por nombrar algunas. Con respecto a la segunda de las problemáticas, la memoria debe trabajarse actualizando este pasado sobre el presente, para que en su intempestiva confrontación se ejerciten los mecanismos operativos de ésta de manera activa y constante, tratando de restaurarla mediante el trabajo del duelo. Es así como

***“estos relatos tenían la capacidad de hacer aparecer los cuerpos al interior de los textos y por lo mismo creer en la función de la literatura como un medio de establecer un cuerpo, para iniciar el rito funerario del entierro y posterior duelo en aquellos que les ha sido vedado dar una sepultura a sus desaparecidos”<sup>18</sup>.***

Pero el duelo se niega a sí mismo constantemente y, en este sentido, se plantea como una tarea irrealizable, que no acaba nunca, porque este entierro alegórico no satisface la pérdida y el trauma de la víctima. Carácter irrealizable que nos sitúa en el plano de lo cíclico, del eterno retorno al lugar de la ausencia, la carencia, un mirar constante hacia la tumba sin cuerpo.

Aún así, la representación del trauma mediante la alegoría no implica una acción infructífera para la literatura postdictatorial. Si bien la crisis de ésta nos habla de un fracaso, una derrota en cuanto a las posibilidades de desarrollo social, político y literario tras el genocidio, no debemos considerar las prácticas de la memoria como mero ejercicio emotivo y melancólico. La derrota clama por un trabajo que consista en mantener la memoria activa en el espacio público. Hay que recordar y, justamente, el hecho de (intentar) narrar lo sucedido permite reestablecer al sujeto víctima que ha sido fragmentado, despedazado física e ideológicamente por la violencia autoritaria de una dictadura que aún no se siente acabada.

## 1.4. El desatino femenino: la mujer intelectual

Desde la década del sesenta en adelante, surgen nuevas voces de autoría femenina dentro del panorama intelectual argentino. Ya en los setenta y ochenta, por toda Latinoamérica se genera una conciencia de género, debido tanto a las influencias feministas de Europa y EE.UU., como al propio sentir del Cono Sur sobre la búsqueda de una identidad que de cuenta de lo femenino, de lo que significa ser mujer en la dictadura. La subalteridad con la cual se enfrentaba la mujer intelectual pasaba por varios aspectos: como mujer, como intelectual y, en este sentido, también frente al lenguaje<sup>19</sup>, como víctima de la represión dictatorial, puesto que su carácter de escritora comprometida con las injusticias socio-

<sup>18</sup> Cossio Arredondo, Germán: *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>19</sup> “Lenguaje que no alcanza a transmitir la experiencia femenina padecida en dictadura, ya que se entiende que no sólo el Estado militar es sumamente patriarcal, donde se ha cambiado la figura tutelar del padre por la del soldado, sino que principalmente ellas exhiben la conciencia de estar trabajando con un lenguaje que les ha sido negado históricamente, un lenguaje que ha portado y que ha sido la exclusión y que por lo tanto carga con toda la exclusión retroactiva que la marginación de lo femenino ha tenido de la esfera de lo público”. *Ibid.*, p. 12.

políticas le otorgaba la calidad de subversiva y, por si ya fuera poco, en su condición de mujer latinoamericana frente a sus (no) pares metropolitanas. Es curioso señalar cómo ya siendo marginada del discurso por el régimen patriarcal autoritario del periodo, dentro de sus pares mujeres también se instaura una suerte de micro jerarquización – y eso que ni siquiera estoy tomando en cuenta las distinciones raciales y económicas, las cuales complejizan, aún más de lo que ya está, el panorama.

La literatura escrita por mujeres – narrativa, lírica y drama – también estuvo enmarcada en este papel político y de denuncia social que adquirió la intelectualidad durante los crudos periodos autoritarios, pero como señala Alicia Genovese:

**“desde los 80 se evidencia en Argentina una búsqueda, por parte de las escritoras, de modelos femeninos para su práctica de escritura; una práctica que implica tomar la palabra, instalar la voz en el discurso, apropiarse lo otro, extraño o extranjero, transformándolo, recuperar voces que como un murmullo discontinuo vienen desde atrás”<sup>20</sup>.**

Esto, sin embargo, no significó que dejaran de lado el compromiso político adquirido de antemano, sino que, más bien, introducen una nueva perspectiva dentro del prisma literario. Se enriquece la escritura y se produce una doble transgresión, tanto una crítica al Estado, como al sistema patriarcal mismo. La reapropiación del espacio público por las autoras toma un sentido más amplio, que se transformó en una reconfiguración de lo entendido como esfera pública y esfera privada, buscando la deconstrucción de la jerarquización del poder masculino por sobre lo femenino como una adjudicación esencialista de los roles<sup>21</sup>.

Asimismo, Eleonora Cróquer Pedrón reconoce que la escritura de mujeres habla desde un sujeto que se define por la carencia, y que este sujeto marginal debe adquirir una posición enunciativa mujer de responsabilidad política y ética, la cual consiste en hacerse cargo del cuerpo textual del otro, de las voces de otros cuerpos, los cuales fueron olvidados o silenciados, haciéndolos presentes desde su ausencia fantasmagórica, asumiendo, además, una posición de obediencia o disidencia frente al poder. La mujer debe colocarse en lo que ella postula como “otro modo que ser”<sup>22</sup>, ya que es el lugar conferido a la “marginalidad misma que define y cuestiona al Hombre”<sup>23</sup>. Este posicionamiento ideológico que en Argentina se dio tanto en las escritoras durante y después de la dictadura, como en las Madres de la Plaza de Mayo, quienes desde su enunciación mujer se hacían responsables de los otros ausentes, los detenidos desaparecidos.

Refiriéndose, también, a las prácticas discursivas de las escritoras, la autora reconoce una en particular que sirve para contradecir y perturbar la ideología patriarcal y autoritaria:

<sup>20</sup> Genovese, Alicia: *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998, p. 53.

<sup>21</sup> “Al igual que las feministas francesas, muchas escritoras latinoamericanas entienden que su objetivo no es enfrentarse al patriarcado dominante asumiendo una nueva posición femenina, sino poner en entredicho la postura que sostiene que el poder/ conocimiento (aunque no explícitamente asociado con el género sexual) es masculino”. Franco, Jean: Op. Cit., p. 105.

<sup>22</sup> Eleonora Cróquer toma este concepto de Emmanuel Lévinas (*Ética e Infinito*, 1991). Con él, Lévinas quiere poner en jaque la concepción ontológica del Ser como absoluto que le confiere la filosofía moderna. Si el Ser, como tal, es deconstruido y anulada su determinación esencialista, este ‘otro modo’, que no es el Ser, puede entablar una relación horizontal con la otredad, sin caer en la superioridad o la dominación. Cróquer Pedrón, Eleonora: “‘Otro modo que ser’: Un lugar para decir al próximo”, en *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 13 – 30.

<sup>23</sup> Ibid., p. 18.

**“En torno al decir – bien o mal –, que es intervenir discursivamente en el espacio público, se arma una economía de prohibiciones y jurisdicciones que, en el caso de la mujer – menos extremo, sin duda, que el de otros grupos periféricos y marginados por el letrado blanco occidental – se verifica desde la temprana infancia. Las mujeres pueden, efectivamente, decir; pero esa posibilidad (de por sí restringida) es para ellas aún más limitada”<sup>24</sup>.**

La razón patriarcal se ha encargado de deslegitimar el discurso femenino tildándolo de irracional (como a las Madres de la Plaza de Mayo, por ejemplo); de insensato; de subjetividad emocional ligada exclusivamente a su condición (“natural”) de mujer; de maldiciente. En este sentido, las escritoras deben tomar una postura enunciativa mujer desde una responsabilidad ética, como dije anteriormente deben apropiarse de este discurso represivo, subvertirlo y resignificarlo, tomando como estrategia de lucha un decir al revés; decir, pero decir en otra dirección, un des-decir, un mal-decir, que con su doble significación en tanto “expresión enigmática (un *decir-incorreto* que violenta la función comunicativa del lenguaje) como lugar a través del cual se revelan enigmas (un *decir-lo-prohibido* que deja al descubierto una falta que debía permanecer oculta...)”<sup>25</sup>, violento y confunde las fórmulas represivas y deslegitimadoras del Padre.

## 1.5. Un compromiso con los sometidos: la autora y su teatro

Griselda Gambaro comienza su producción dramática<sup>26</sup> en los sesenta y se mantiene firme durante toda la segunda mitad del siglo, hasta nuestros días. Se enfrenta directamente con la realidad argentina golpeada por los sucesivos golpes de estado y gobiernos autoritarios, siendo ella misma víctima del exilio durante todo el período que duró la última dictadura, saliendo del país en 1976 para no volver sino hasta 1983.

Durante los primeros años de su producción, las corrientes predominantes en el teatro argentino eran el realismo crítico o reflexivo y la neovanguardia. La primera tendencia era de carácter ilusionista o aristotélico, y aludía a la realidad político-social de manera directa, mientras que la segunda era anti-ilusionista o no aristotélico, ligado con el absurdismo y una

<sup>24</sup> *Cróquer Pedrón, Eleonora: “Mal-ditas escrituras de mujer” en Op. Cit., p. 32.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 44. Érika Martínez Cabrera escribe: “Casi todos los representantes eméritos del posestructuralismo (incluidas sus teorías feministas) se interesaron desde un marco psicoanalítico por aquellos elementos que perturban la reproducción de las estructuras ideológicas dominantes permitiendo su cambio: lo irracional, los impulsos, el flujo del inconsciente, pero también las alteraciones del espacio (histórico, social, económico) donde la ideología se reproduce. Potenciar esos elementos ideológicamente perturbadores [...] sería una manera de romper con la lógica patriarcal”. A pesar de que su afirmación la toma desde una perspectiva psicoanalítica (y amplía la gama de alteraciones rupturistas, integrando lo espacial), se relaciona con el ‘decir-incorreto’ en cuanto la irracionalidad, lo incorrecto del lenguaje, violenta la función comunicativa de tal, rompiendo, de igual manera, la lógica patriarcal del discurso. En Martínez Cabrera, Érika: *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>26</sup> No me interesa, ni viene al caso, realizar un listado o análisis de las obras de Gambaro. Para efectos prácticos, sólo expondré sus principales características y cómo están se ligan con el contexto expuesto anteriormente, en relación con el poder, lo femenino y las prácticas discursivas funcionales para su cuestionamiento social.



fijación más centrada en la expresión estética<sup>27</sup>. La primera se consolidó en la época como la poética hegemónica en el país, pero Gambaro optó por la neovanguardia teatral argentina durante estos años, por lo cual sufrió una serie de fuertes críticas públicas, debido a que los autores pertenecientes a la otra tradición consideraban a los llamados neovanguardistas como superficiales y desinteresados con el quehacer político del teatro. Lo cual, en términos reales, no era así, pero de todos modos se generó una polémica y una pelea entre ambas tendencias que duró alrededor de cuatro años:

**“Sólo a posteriori ambos bandos comprenden que [...] todos han respondido a la misión testimonial-comunicacional que la sociedad les ha asignado en esos años, pues el teatro argentino de esa época, de una y otra corriente, intenta dar respuesta a las interrogantes de un país que se debate entre la anarquía política y el autoritarismo”<sup>28</sup>.**

Posteriormente, sus producciones se van acercando más al realismo crítico durante su exilio<sup>29</sup>, sin dejar de lado sus postulados temáticos y estéticos. Es en este tiempo, los ochenta, cuando viaja a Francia para la traducción de su novela *Ganarse la muerte* (1976) y toma conciencia de la particular situación de la mujer latinoamericana y, principalmente, de la argentina<sup>30</sup>. En un principio, sus personajes femeninos solo respondían al programa establecido de sus obras como sujetos víctimas del régimen, pero no se producía una crítica conciente del rol de la mujer y el cuestionamiento de sus posibilidades genérico-sexuales. Posteriormente, como señala Susana Tarantuviez:

**“son precisamente los personajes femeninos quienes encarnan la resistencia y la lucha, demostrando así que bajo la aparente fragilidad del llamado ‘sexo débil’ subyace una gran fortaleza y, sobre todo, una capacidad de sacrificio que llega, en varias ocasiones, al heroísmo.”<sup>31</sup>**

En este sentido, la mujer escapa del rol pasivo que se le asigna a sus características femeninas y a su pasividad como sujeto oprimido por el régimen militar.

---

<sup>27</sup> Para más detalle sobre la Generación del 60 y ambas corrientes teatrales en su relación con las obras de Gambaro, ver el apartado 2.1 Corrientes teatrales predominantes en “Capítulo II: El teatro argentino de la “Generación del ‘60”” en Tarantuviez, Susana: Op. Cit., pp. 90 – 108.

<sup>28</sup> **Tarantuviez, Susana: Op. Cit. p. 97. Así, posteriormente ambas tendencias terminarán aunándose, generando un realismo crítico con una actualización de la forma tan referencial que poseía hasta ese momento, integrando una serie de expresiones estéticas vanguardistas que favorecerán y enriquecerán el desarrollo del teatro argentino. Esto se produjo por dos motivos principalmente: el citado más arriba, o sea, el descubrimiento de una problemática y enemigo común, como por las formas represivas de la dictadura, que obligaban a disfrazar el discurso, recurriendo a técnicas estéticas que sirvieran para dar cuenta de la realidad sin aludir directamente a ésta.**

<sup>29</sup> Para una pequeña reseña al respecto, ver: Lusnich, Ana Laura: “La producción de Griselda Gambaro (1976 – 1983). Hacia el realismo crítico”, en Pelletieri, Osvaldo (Ed.): *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001, pp. 169 – 178.

<sup>30</sup> “Las feministas francesas la entendieron [*Ganarse la muerte*, 1976] como una novela que protestaba contra el sometimiento de la mujer. Yo viajé a Francia para la traducción y me puse en contacto con las feministas. Conversar con ellas me hizo pensar más en esa situación particular de la mujer. Antes, lo hacía instintivamente; mi oposición al sometimiento de la mujer era más visceral que otra cosa. Después adquirí mayor conciencia y sentí la necesidad de incorporar esta problemática en mis obras”. En Roffé, Reina: “Entrevista a Griselda Gambaro”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°588, p. 115.

<sup>31</sup> **Tarantuviez, Susana: Op. Cit. p. 137.**

## 1.6. Las temáticas y sus recursos

La autora, a pesar de haber sido considerada en sus inicios como puramente esteticista en sus obras dramáticas, tiene una clara conciencia de la función social del teatro como vehículo subversivo, contestatario y desestructurador de políticas que ejercen la dominación y la represión de los sujetos. En su concepción de la dramaturgia, Gambaro comenta que “la literatura dramática es una actividad que supone no sólo un compromiso muy franco sino muy contundente con el medio. Toda pieza de teatro es un ajuste de cuentas, un enfrentamiento inmediato con la sociedad”<sup>32</sup>.

Así, dentro de los ejes temáticos estructurales de su obra, se encuentra en primer lugar, el tema del poder y las relaciones entre víctima y victimario: “La cuestión del poder, más específicamente el abuso del poder, es el núcleo semántico del que derivan los otros temas mencionados por la autora”<sup>33</sup>. De allí se desprenden el tratamiento de la representación de lo femenino, la construcción de la memoria, la incomunicación y la cuestión del otro. Será alrededor de estos ejes que la obra gambariana se irá construyendo a lo largo del periodo dictatorial y postdictatorial, hasta la actualidad. Temas que, por lo demás, como comenté anteriormente, se enmarcan dentro de la imposibilidad; se ven incapacitados de realizarse bajo los códigos comunes de enunciación. En este sentido, la problematización de la memoria, la incomunicación y la cuestión del otro, no busca cerrar o zanjar la discusión sobre los mismos, sino que exponerlos en su más cruda realidad.

Dentro del mundo gambariano se reconocen múltiples influencias y el trabajo de diversas formas estilísticas que configuran el armazón final de una obra dramática o una novela. Si bien en un principio se la ligó a la neovanguardia y por ende al teatro del absurdo, luego, llegando a la década de los ochenta y de ahí en adelante, también se le han atribuido asociaciones con el teatro de la crueldad, la estética de lo grotesco y el uso de la parodia. Institucionalmente, Osvaldo Pelletieri la categoriza dentro del “realismo crítico”, lo cual no le impide valerse de una multiplicidad de fuentes y técnicas para el desarrollo de su poética<sup>34</sup>. Sus trabajos se caracterizan principalmente por el uso del desplazamiento del referente mediante la metaforización de éste; la inserción de la narratividad dentro de la obra dramática y, la más recurrente dentro de su dramaturgia, el recurso a la intertextualidad.

Es mediante la apropiación de una diversidad de elementos constitutivos de las nombradas tendencias, más su característico uso del lenguaje, el cual está impregnado de eso que Eleonora Croque Pedrón llama el “mal-decir”, que Griselda Gambaro se posiciona enunciativamente como sujeto femenino frente al horror de la realidad argentina, dándole la cara, generando un teatro que pretende dar cuenta de esta realidad y a la vez transgredir y desarticular los mecanismos operativos del discurso autoritario y patriarcal, haciendo

<sup>32</sup> Gambaro, Griselda: Op. Cit., p. 88.

<sup>33</sup> Tarantuviez, Susana: Op. Cit., p. 113.

<sup>34</sup> “Yo trabajo mucho con la apropiación. No hay historia ajena que no me convenga, corriente estética que rechace o inspiración de las musas. Pero no intento imitar o aproximarme a los productos de los grandes centros culturales, trabajo a partir de mi cultura abierta. [...] Como antes comenté fueron esos [Ionesco, Beckett, Pirandello, Brecht, Defilipis y Art] y otros grandes autores los que me acercaron a la literatura, [...] también otros, Shakespeare, Chejov y por supuesto argentinos como Armando Discépolo y otros autores que fueron tan audaces en su época.” En Navarro Benítez, Joaquín: “La transparencia del tiempo. Entrevista a Griselda Gambaro” en *Cyber Humanitatis*, n°20, Septiembre 2001. [http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/vida\\_sub\\_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11736%2526ISID%253D436,00.html](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11736%2526ISID%253D436,00.html). Para un detalle de las relaciones y diferencias con cada una de estas tendencias en Gambaro, ver: Tarantuviez, Susana: “Elecciones estilísticas: el polifacético “absurdo” gambariano”, Op. Cit., pp. 188 – 245.

un llamado al género femenino, en cuanto resistencia a la dominación y desarticulación del poder; a la presencia fantasmagórica de los otros ausentes, a la memoria del pasado traumático.

## 1.7. Antígona: furiosa transgresión paródica

Finalizado el régimen militar en 1983, se instaura la democracia en la nación Argentina y Griselda Gambaro retorna tras su exilio en España. Tres años más tarde estrena en la sala del Instituto Goethe de Buenos Aires esta magistral pieza teatral: *Antígona furiosa*. Natalia Cisterna señala sobre la obra:

**“Esta relectura del mito clásico de Sófocles se insertó dentro de una producción teatral de Gambaro que, en rasgos generales, podríamos caracterizar como una búsqueda constante de lenguaje escénicos y, a la vez, una explotación ética y crítica con respecto al contexto político cultural que la rodea”<sup>35</sup>.**

Así, la elección de esta tragedia griega no es aleatoria o caprichosa. A lo largo de la historia de la humanidad, la figura de Antígona ha emergido para dar cuenta de los horrores de la violencia en una amplia gama de aspectos por el abuso de poder. George Steiner, en un muy acabado estudio sobre las Antígonas a lo largo de la historia<sup>36</sup> y la visión filosófica, estética y socio-política en la que se ha enmarcado la figura sofocleana, señala el por qué de la fascinación por la heroína tebana. Ana María Llurba comenta al respecto que:

**“[Antígona] Expresa, sintéticamente, en su trama trágica, las principales constantes de conflictos de la condición humana: las confrontaciones entre hombre y mujer, estado e individuo, senectud y juventud, vida y muerte, y entre humanidad y divinidad, condensados en el denso diálogo que mantienen Antígona y Creonte”<sup>37</sup>.**

Teniendo en cuenta la crítica situación nacional, con los horrores vividos aún presentes en la retina social, la dictadura militar había dejado como consecuencias una millonaria deuda externa, más de 30.000 detenidos desaparecidos y un sin número más de torturados y presos políticos. Las violaciones a los derechos humanos durante el autoritarismo aún repercutían, y seguirían haciéndolo, en la memoria del pueblo. Así, Gambaro resucita a la joven tebana hija de Edipo para que narre su experiencia desde las profundidades de la

<sup>35</sup> Cisterna Jara, Natalia: “Antígona furiosa de Griselda Gambaro o mirando el mito desde el borde político y genérico sexual”, en *América Latina y el Mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*. Santiago: LOM ediciones, 2004, p. 43.

<sup>36</sup> Steiner, George: *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987. La contabilización y estudio de las reescrituras y reapropiaciones del mito clásico en Steiner no incluyen las versiones Latinoamericanas de la tragedia griega. Por ello, para un análisis comparativo entre las Antígonas Hispanoamericanas, ver: Vilanova, Ángel: “Las Antígonas Iberoamericanas II: nuevas aproximaciones al análisis de *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal; *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade; *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez, y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro.” En recurso virtual: [http://vereda.saber.ula.ve/mun\\_clas/geinves/antigonas.doc](http://vereda.saber.ula.ve/mun_clas/geinves/antigonas.doc)

<sup>37</sup> Llurba, Ana María: “Antígona furiosa, ¿una voz femenina?”, En *Publicación de la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador, año I, n°1, Septiembre 2000*. Recurso virtual: <http://www.salvador.edu.ar/gramma/1/ua1-7-gramma-01-01-17.htm>

muerte, el dolor y el desamparo. Pero el asunto no es tan simple, la dramaturga no hace una actualización como una adaptación o versión contemporánea de la tragedia griega, sino que, en sus mismas palabras:

**“nunca hubo la intención de seguir la obra original y mucho menos adaptarla, lo que pretendí en su momento fue crear una obra con características propias. Por supuesto que escuchaba a Sófocles, pero desde muy lejos, lo suficiente como para tener mi propia libertad”<sup>38</sup>.**

Entonces, teniendo en cuenta tal consideración, nos encontramos frente al mito griego filtrado por la experiencia de una mujer latinoamericana en un proceso de transculturación, lo cual implica una selección de elementos foráneos para su resignificación y posterior uso en la creación de una realidad latinoamericana. Ángel Rama<sup>39</sup> toma el concepto de transculturación del cubano Fernando Ortiz (1940), quién propuso sustituir el término anglosajón aculturación – entendido como la imposición total de una cultura a otra – por el de transculturación, el cual explicaba mejor la multiplicidad de la realidad latinoamericana y las fases del proceso transitivo de una cultura a otra. De acuerdo a Ángel Rama, los pueblos latinoamericanos “revelan resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo [europeo] que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora”<sup>40</sup>. El proceso transculturador opera bajo dos principios fundamentales: la selección y la invención, encargados de rearticular lo nuevo y lo viejo de las culturas involucradas.

Ahora bien, basándonos en lo anterior, podemos considerar que estamos ante una serie de cambios transculturadores de la obra sofocleana. Gambaro elimina a la mayoría de los personajes, dejando del original solamente a Antígona, además de introducir dos nuevos: Antinoo y Corifeo. Aunque con variaciones, se conservan los principales núcleos del conflicto – la discusión de las hermanas, la presencia de Antígona ante Creonte, el ruego de Hemón a su padre, el lamento de Antígona, la profecía de Tiresias y los vanos esfuerzos finales de Creonte – y se eliminan parlamentos, reduciendo la tragedia original casi a un tercio. La obra ya no ocurre en Tebas ni en un lugar físico-espacial nominalizado, sino que se lleva a cabo en dos temporalidades espaciales: un aquí, donde se encuentran físicamente los tres personajes, y un allá mítico, en el cual Antígona recrea su historia, su narración trágica. El tiempo cronológico lineal estructurador de la obra de Sófocles es reemplazado por un tiempo cíclico. Finalmente, Gambaro usa códigos corporales y un lenguaje escénico distinto al sofocleano y transforma el tono elevado de la tragedia en uno sarcástico-paródico. Al respecto Irmtrud König señala que: “la transculturación está dada aquí por esta suerte de intertextualidad palimpséstica, donde las hebras del texto antiguo emergen – aún legibles – en un tejido nuevo, autónomo, potenciando, como veremos, su enunciación crítica”.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Navarro Benítez, Joaquín: *Op. Cit.*

<sup>39</sup> Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, Montevideo, Arca Edit., 1989.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 33. Este proceso de transculturación operaría en tres etapas. La primera es la parcial aculturación de la cultura dominada tras el choque de ambas, pero no lo pierde todo, solo la parte que no puede seguir vigente pues no tiene actualidad. Luego se produce el proceso de incorporación de elementos foráneos. En este sentido, la cultura dominada no es pasiva, como señala Rama, tiene criterio propio y es ella la que selecciona las partes de la cultura dominante que se integrarán a la suya. Finalmente, la cultura dominada articula lo nuevo extranjero y lo viejo propio, construyendo una nueva tradición cultural, un producto nuevo y distinto a los dos anteriores.

<sup>41</sup> König, Irmtrud: “Parodia y transculturación en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro”, en *Revista Chilena de Literatura*. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, n°61, 2002, p. 10.

La autora se hace cargo de su drama mediante el uso de técnicas discursivas que le sirven para criticar y desestructurar las dominaciones del poder, y es justamente en este sentido que ocupa la parodia como recurso transgresor y crítico. Irmtrud König señala que la etimología de la palabra parodia viene del griego y se desglosa en *para* y *ode*, los cuales vendrían a significar un “contra canto”<sup>42</sup>, un cantar lo contrario a lo que canta el poder, en este caso. Utilizando la parodia y lo burlesco, Gambaro desestabiliza en varios niveles el mito clásico, desde el lenguaje, el tono, sus actitudes, movimientos dentro del escenario y, principalmente lo que a mí me interesa tratar más adelante, los roles asignados al hombre como lo masculino dominante y a la mujer como lo femenino dominado. *Antígona*, con su capacidad de contener en sí los principales conflictos del ser humano a través de la historia, funciona como portadora ideal de la situación argentina y latinoamericana postdictatorial, abarcando en sí todas las crisis provocadas por el abuso de poder en Argentina durante la época. Es teniendo en cuenta esto, que Gambaro toma el mito y lo reestructura para la creación de su *Antígona furiosa*. Así, con la ayuda de elementos contrarios a la razón patriarcal – la irracionalidad, la locura, la emotividad ferviente, el grito y la anulación del discurso autoritario, entre otros – esta nueva Antígona latinoamericana se instala en el centro del conflicto socio político coyuntural y dice no.

---

<sup>42</sup> Nótese la similitud con el “mal-decir” propuesto por Eleonora Cróquer Pedrón como herramienta que violenta y desestabiliza mediante la confusión el discurso patriarcal.

## 2. El cuerpo como el lugar invadido. El (re)pliegue del poder en la ideología del sujeto y su devenir genérico y sexual

### 2.1. Construyendo una identidad: el devenir genérico-sexual

La categoría género (gender) como construcción identitaria del sujeto – tal otras como clase social o etnia – surge en el seno de las corrientes feministas anglosajonas de los años setenta, tratando de sistematizar las ideas que Simone de Beauvoir propone en su obra *El segundo sexo* (1949), cuando afirma que “una no nace mujer, sino que se hace”. Refiriendo, así, que las categorías entendidas como “femeninas” son adquiridas por un proceso tanto individual como social, determinado por una cultura y un momento histórico. Se desentiende a estas características como inmanentes a la condición biológica del sexo, abriéndose todo un entramado de posibilidades para las identidades genéricas - sexuales de los sujetos. Asimismo, la categoría género se transforma en arma conceptual para las bases políticas feministas, las cuales, si bien en un inicio partieron con la idea de eliminar la opresión de las mujeres bajo la jerárquica dicotomía hombre / mujer (donde la diferencia es sinónimo de desigualdad<sup>43</sup>) han traspasado las barreras de este objetivo inicial – lo cual no quiere decir que no siga presente – hasta llegar a postular sujetos con identidades genéricas performativas y fluctuantes, como veré más adelante en Judith Butler<sup>44</sup>, o hasta la eliminación definitiva de la sexualidad y los roles sexuales obligatorios, como discute Gayle Rubin<sup>45</sup>.

El sujeto cartesiano patriarcal instauró la relación hombre / mujer, como masculino / femenino, ligándolo intrínsecamente a dicotomías tales como mente / cuerpo, activo / pasivo, cultura / naturaleza, público / privado. Relaciones jerárquicas que adoptaban suma eficacia al ligar las características de lo masculino y lo femenino a preceptos biológicos. Entonces, si ser masculino era biológicamente natural, si “ser” hombre era “ser” masculino, el resto de las adjudicaciones – claramente culturales – también adoptaban un carácter

<sup>43</sup> Marta Lamas realiza un estudio sobre el rol cultural subordinado de la mujer en las sociedades y cómo éste se ve condicionado por una atribución “natural” a su sexo, alcanzando su máxima expresión en la maternidad. “Los ejes que dividen y distinguen lo masculino de lo femenino, en realidad jerarquizan lo masculino sobre lo femenino”. En Lamas, Marta: “La antropología feminista y la categoría ‘género’”, en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1996, p. 121.

<sup>44</sup> Butler, Judith: “Actos preformativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, Octubre 98.

<sup>45</sup> “Personalmente, pienso que el movimiento feminista tiene que soñar con algo más que la eliminación de la opresión de las mujeres: tiene que soñar con la eliminación de las sexualidades y los papeles sexuales obligatorios. El sueño que me parece más atractivo es el de una sociedad andrógina y sin género (aunque no sin sexo), en que la anatomía sexual no tenga ninguna importancia para lo que uno es, lo que hace y con quién hace el amor”, en Rubin, Gayle: “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, en *El género:...*, p. 85.

naturalista inevitable. La división de las identidades, sus características y los trabajos asignados a cada polo de esta relación eran, de este modo, legitimados de manera absolutista:

**“La dicotomía masculino-femenina, con sus variantes culturales (del tipo el yang y el ying), establece estereotipos, las más de las veces rígidos, que condicionan los papeles y limitan las potencialidades humanas de las personas al estimular o reprimir los comportamientos de acuerdo a su adecuación al género”<sup>46</sup>.**

En este sentido, el tema se vuelve bastante complejo, porque, como dice Marta Lamas, “la cultura marca a los seres humanos con el *género* y el *género* marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano”<sup>47</sup>; instalándonos, así, en un sistema de dominación simbólica sobre la mujer, en todos los aspectos de la vida humana.

El desarrollo de una teoría de género desequilibraba las nociones antes dichas, al situar la inherencia biológica de la identidad genérica en un nuevo lugar, no considerado anteriormente: lo simbólico, lugar de lo mutable – a diferencia de lo “natural” –. “Esta categoría [de género] permite sacar del terreno biológico lo que determina la diferencia entre los sexos, y colocarlo en el terreno simbólico”<sup>48</sup>. Al afirmar que la mujer no nace, sino que se hace, se abre un nuevo imaginario en el cual la construcción identitaria del sujeto (tanto para las mujeres como para los hombres) se convierte en una posibilidad de devenir un sujeto genérico. Como dije anteriormente, lo femenino y lo masculino ya no se consideran como una serie de caracteres inherentes a cada sexo, sino que posibilidades culturales e históricas, de las cuales un sujeto puede elegir, reapropiarlas y resignificarlas, para la construcción de su identidad genérica particular. Asimismo, esta construcción no está completa sin la visión social que se adjudique dicho devenir sujeto, porque, como también dije anteriormente, es un proceso tanto individual como social. De esta manera, “ya no se puede aceptar que las mujeres sean, ‘por naturaleza’ (o sea, en función de su anatomía, de su sexo) lo que la cultura designa como ‘femeninas’: pasivas, vulnerables, etcétera; se tiene que reconocer que las características llamadas ‘femeninas’ (valores, deseos, comportamientos) se asumen mediante un complejo proceso individual y social: el proceso de adquisición del género”<sup>49</sup>; al igual que tampoco se puede afirmar su contrapartida masculina “por naturaleza” activa, imbatible y trascendente.

Esta perspectiva de género, si bien nació hace tan pocas décadas, alcanzó rápida importancia en los estudios sobre identidades sexuales, constituyéndose en un enfoque conceptual articulador de las teorías feministas, distintas áreas de las ciencias sociales y dentro de la teoría *queer*<sup>50</sup>. Poco a poco han ido emergiendo nuevas formas de entender la identidad genérica y, también, la identidad sexual:

<sup>46</sup> Lamas, Marta: *Op. Cit.*, p. 114.

<sup>47</sup> Lamas, Marta: “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’”, en *El género:...*, p. 344.

<sup>48</sup> Lamas, Marta: “La antropología feminista...”, p. 115.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>50</sup> La teoría queer surge en los años ochenta con una ampliación de los estudios de género. En términos someros, lo “queer” se ocupa del análisis de las diversidades sexuales y sus posibilidades culturales, aludiendo que no existe una distinción entre sexualidad aceptada (straight) o sexualidad anómala (queer), sino que en definitiva toda sexualidad e identidad sexo-genérica es anómala e inestable. Así, el término puede aplicarse a cualquier persona que no se sienta cómoda en el lugar de la restricción heteronormativa del sexo y el género. El término, si bien en un principio era utilizado por individuos homofóbicos para referirse despectivamente a sujetos de sexualidades e identidades no normativas, fue apropiado y resignificado por la comunidad para hablar de lo propio a sus temas, y formular, de esta manera, un nuevo campo de estudio teórico sobre las sexualidad y sus diversas posibilidades. Ver:

**“A lo largo de estos años la perspectiva de género también ha ido conformando una perspectiva diferente sobre el sexo [...] mostrando que el sexo también está sujeto a una construcción social. A partir de múltiples narrativas sobre la vida sexual, se comprueba que justamente la sexualidad es de lo más sensible a los cambios culturales, a las modas, a las transformaciones sociales [...] No sólo se pertenece a un sexo, se tiene un sexo y se hace sexo”<sup>51</sup>.**

Justamente en este sentido, se puede ampliar aún más la discusión en la construcción de multiplicidad de identidades genéricas y sexuales, llegando a la reconstrucción del cuerpo mismo, entendiendo el cuerpo como una categoría cultural que carga con un sexo y un género, capaz de (re)hacerse a sí mismo en este devenir identitario: “El propio cuerpo es un cuerpo que se hace y, por supuesto, cada cual hace su cuerpo de manera diversa a la de sus contemporáneos y también, a la de sus antecesores y sucesores corporeizados.”<sup>52</sup>

Ahora, en este proceso de desencialización de lo que comúnmente se entiende por hombre y mujer, sus respectivos roles y lugares en la sociedad, al igual que las diferentes formas de sexualidad y corporización, hay que evitar caer en el mero constructo lingüístico de lo simbólico-cultural. Si bien la cultura se crea a partir del lenguaje de lo simbólico, y entendemos que a partir de ello se construyen las características de lo que pensamos como diferencias genéricas y sexuales. En relación a esto, Marta Lamas sostiene que:

**“se debe aceptar el origen biológico de algunas diferencias entre hombres y mujeres, sin perder de vista que la predisposición biológica no es suficiente por sí misma para provocar un comportamiento. No hay comportamientos o características de personalidad exclusivas de un sexo. Ambos comparten rasgos y conductas comunes”<sup>53</sup>.**

En este aspecto, varias feministas cayeron en un reduccionismo cultural, eliminando de su discurso todo atisbo de supuestos biológicos.

Judith Butler se apodera de la noción de “actos de habla” de John Searle, y de ciertos enfoques fenomenológicos, para formular una identidad de género como actos preformativos del sujeto, la cual es una identidad inestable y débilmente construida, sujeta a una repetición constante de nuevos actos. Ella propone que al ejecutar un acto de habla, el sujeto, o agente social, está realizando una acción lingüística que le da identidad y realidad social. En este sentido, el sujeto, a través de los distintos tipos de lenguaje, se está concretizando en la realidad social, la cual adquiere su carácter inestable en tanto todo nuevo acto constituye una realidad social nueva y distinta. Butler entenderá que el género “es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*”<sup>54</sup>. Actos que al ser realizados por un cuerpo, abarcan el lenguaje verbal y no verbal.

Kosofsky Sedgwick, Eve: *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones La Tempestad, 1998. Además, un interesante estudio sobre la resignificación política de la injuria en Butler, Judith: *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

<sup>51</sup> Lamas, Marta: “Usos, dificultades...”, p. 357. La autora toma esta idea de la performatividad del sexo y la sexualidad principalmente de los estudios de Foucault. Ver Foucault, Michel: *La historia de la sexualidad I: La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

<sup>52</sup> Butler, Judith: Op. Cit., p. 299.

<sup>53</sup> Lamas, Marta: “La antropología feminista...”, p. 107.

<sup>54</sup> Butler, Judith: Op. Cit., p. 297.



Estos actos performativos funcionan como actos teatrales o la *performance*, es decir, como una dramatización del cuerpo, entendiendo a éste como una idea histórica y, a la vez, un conjunto de posibilidades continuamente realizables. Su expresión concreta en el mundo cobra significado de modo primordialmente dramático. Dramático en el sentido de actuación corporal y lingüística no referencial, sin un origen establecido y concreto. Este acto o *performance* no es netamente individual. Primero, lo personal adquiere un carácter colectivo en cuanto mi identidad individual se genera en un contexto cultural amplio a situaciones compartidas, expandiendo mi postura política identitaria a una política generalizada del sujeto genérico al cual represento. “Si lo personal es una categoría que se expande hasta incluir las más amplias estructuras políticas y sociales, entonces los actos del sujeto con género son similarmente expansivos”<sup>55</sup>. En segundo lugar, esta encarnación dramática, portadora de significados culturales, no es un acto solitario, individual, porque la representación de estos significados nunca es original. Si bien la autora reconoce que hay ciertas distinciones en la manera en que un sujeto produce su propio género dentro de su círculo social particular, éstas son solo rearticulaciones de actos preconfigurados con anterioridad por otros “actores”. El acto que uno lleva a cabo ya ha sido ejecutado con anterioridad, está en el escenario, esperando para que este actor suba y lo reactualice, reproduciéndolo y concretándolo en la realidad social. El género, de este modo, se convierte en una acción colectiva, una acción pública.

La performatividad de los actos del sujeto quiere decir que la realidad de género:

***“es real sólo en la medida en que es actuada [...] no hay identidad pre-existente que pueda ser la vara de medición de un acto o atributo; no hay actos de género que sean verdaderos o falsos, reales o distorsionados, y el postulado de una verdadera identidad de género se revela como una ficción regulativa”***<sup>56</sup>.

Sin embargo, como señala la autora, esta idea de la performatividad no alcanza, lamentablemente, una implicancia mayoritaria en la sociedad contemporánea, y si bien ha habido ciertos avances en cuanto al tema de la aceptación de la diversidad, aún la categorización de los géneros se rige bajo un modelo de verdad, donde no posicionarse en el género “correcto”, correspondiente al sexo, es castigado con la censura, el miedo, la ira y hasta la violencia. “No actuar” bien tu género te posiciona en la Otridad; deslegitima tu valor de sujeto hasta llegar a la anulación del mismo.

Recapitulando, Butler plantea que los actos o la *performance* de un sujeto en la sociedad le otorgan significación a su cuerpo, moldeándolo y generando su identidad corpórea, sexual y genérica, dislocando las variables de existencias normativas para el sujeto sexo-genérico binario hombre / mujer, masculino / femenino arraigadas por la historia patriarcal. El género es una noción activa que se inscribe en el cuerpo y trabaja con él, produciendo identidad y posicionándose políticamente en la esfera pública; “es lo que uno asume, invariablemente, bajo coacción, a diario e incesantemente, con ansiedad y placer, pero tomar erróneamente este acto continuo por un dato natural o lingüístico es renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con *performances* subversivas de diversas clases”<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Ibid., p. 302.

<sup>56</sup> Ibid., p. 309 – 310.

<sup>57</sup> Ibid., p. 314.

## 2.2. Los mecanismos de poder. Juego de fuerzas en la corporización del sujeto

Foucault, en su análisis sobre el poder, su ejercicio y los alcances de éste, señala la existencia del poder no como un poder soberano, entendido como el Estado y sus aparatos (como el Poder), sino que plantea la existencia de múltiples poderes, los cuales son “relaciones de fuerzas inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización”<sup>58</sup>; se encausan, a su vez, en una lucha incesante entre sí, transformándose y reforzándose unas a otras constantemente, en un juego de relaciones desiguales y móviles. Estas últimas características, por lo demás, le dan al poder un carácter inestable y móvil dentro de una sociedad o contexto determinado. Entonces, no existe “un” lugar del poder, sino que “el poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes”<sup>59</sup>, formando una compleja red de relaciones, un sistema de poderes en pugna. Esto valida la proposición primera que el poder no sería una institución ni una (super)estructura encargada solamente de prohibir y reducir, sino “el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada”<sup>60</sup>, y como veré más adelante, está más encargada de la producción que la represión. Así, en un sentido contrario, el poder viene de abajo; “es decir, que no hay, en el principio de las relaciones de poder, y como matriz general, una oposición binaria y global entre dominadores y dominados”<sup>61</sup>.

Con respecto al hecho que no hay “un” lugar del poder, tampoco hay “un” lugar de resistencia a éste:

***“Donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto al poder. [...] éstos desempeñan, en las relaciones de poder, el papel de adversario, de blanco, de apoyo, de saliente para una aprehensión. Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder”<sup>62</sup>.***

Son fuerzas que trabajan en el mismo sistema de relaciones del poder que, al chocar con otras, se identifican como reaccionarias, subversivas, pero que, en términos reales, pueden tener el mismo, mayor o menor valor – no veracidad – que la fuerza a la que se están oponiendo, al igual que las mismas características antes nombradas.

De esta manera, el poder ya no se institucionaliza en la figura del Estado y sus adyacentes, sino que subyace en círculos más corrientes y familiares de lo que uno espera. En la familia, la escuela, el barrio, los centros sociales, por ejemplo, se instalan estas fuerzas que ejecutan poder y son antagonistas entre sí<sup>63</sup>. Ya no se habla de una persona definida

<sup>58</sup> Foucault, Michel: Op. Cit., p. 112.

<sup>59</sup> Ibid., p. 113.

<sup>60</sup> Ibid., p. 113.

<sup>61</sup> Ibid., p. 114.

<sup>62</sup> ***Ibid., p. 116.***

<sup>63</sup> “Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento [...] Para que el Estado funcione como funciona es necesario que haya del hombre a la mujer o del adulto al

poseedora del poder. Éste fluctúa, atraviesa barreras, se (re)pliega constantemente y vuelve a instaurarse de diversas maneras en distintos lugares de la cotidianidad social. Si se quiere ganar la lucha contra la dominación de las fuerzas de poder, Foucault propone olvidar esa noción tan arraigada en el hombre de la figura del monarca como símbolo absoluto de poder, y hace un llamado a tomar conciencia que “nada cambiará en la sociedad si no se transforman los mecanismos de poder que funcionan fuera de los aparatos de Estado, por debajo de ellos, a su lado, de una manera mucho más minuciosa, cotidiana”<sup>64</sup>.

En el primer volumen de la *Historia de la sexualidad, La voluntad del saber* (1976), el autor señala que durante los últimos tres siglos se genera una intensa proliferación del discurso sexual. Se producen múltiples discursos de la sexualidad a partir de la confesión (voluntaria u obligada), ya sea por petición religiosa en un principio, o por instituciones médicas más adelante, con la ciencia moderna. La verbalización de los múltiples y variados actos sexuales le daba historia a la sexualidad, por ende, la historia de la sexualidad puede entenderse como una historia de los discursos: “Poder y saber se articulan por cierto en el discurso. Y por esa misma razón, es preciso concebir el discurso como una serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable”<sup>65</sup>.

Al convertirse la sexualidad en discurso, y ser el poder el articulador de éste último, podemos afirmar, al igual que lo señala el autor en el mismo trabajo, que el poder apresa al sexo mediante el lenguaje y, al apresar el sexo, también está apresando al cuerpo y sus posibilidades de identidad sexual. Esta proliferación, producción masiva de configuración lingüística del sexo, no es más que una técnica del poder para encubrirse, ya que “el poder es tolerable sólo con la condición de enmascarar una parte importante de sí mismo. Su éxito está en proporción directa con lo que logra esconder de sus mecanismos”<sup>66</sup>. Opera, en su control sobre el cuerpo, ya no reprimiendo, sino que estimulando una producción discursiva de la corporalidad (y sus posibilidades) en los sujetos, para llevar un registro minucioso de ellas y, así, poder clasificarlas dentro de las categorías de lo aceptable y lo inaceptable, lo normal y lo anormal, lo bueno y lo malo. Foucault quiere “mostrar[nos] cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos”<sup>67</sup>.

Es en esta relación de control-dominación del poder que se ha introducido en el cuerpo del sujeto y, por extensión, en el cuerpo social. El poder se vuelve algo no solo a lo que nos oponemos, sino también algo de lo cual necesitamos. El sujeto depende de él para su existencia; su posibilidad de sujeto se ve condicionada por este control-dominación que ejerce sobre su formación corporal e identitaria de sujeto. El sujeto, así, en términos de Foucault y Butler “denota tanto el devenir del sujeto como el proceso de sujeción; por tanto, uno/a habita la figura de la autonomía sólo al verse sujeto/a a un poder, y esa sujeción implica una dependencia radical”<sup>68</sup>.

El devenir sujeto solo es posible en tanto está sujeto al poder, el cual, si bien en un principio aparece como un agente externo, se internaliza en el cuerpo como tal y asume

niño relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía. En Foucault, Michel: *La microfísica del poder*, Madrid, La piqueta, 2002, p. 157.

<sup>64</sup> Foucault, Michel: *La microfísica...*, p. 108.

<sup>65</sup> Foucault, Michel: *La historia...*p. 122.

<sup>66</sup> Ibid., p. 105.

<sup>67</sup> Foucault, Michel: *La microfísica...*, p. 156.

<sup>68</sup> Butler, Judith: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001, p. 95.

también una forma psíquica, moldeando su identidad en la sujeción. Se produce un apego al sometimiento, y ningún sujeto puede emerger sin esta dependencia. Este poder es asumido en la corporización del sujeto, interiorizado y, al mismo tiempo, apropiado y resignificado, generando un nuevo poder con el cual se deviene sujeto. De este modo, “aunque se trata de un poder que es *ejercido sobre* el sujeto, el sometimiento es al mismo tiempo un poder *asumido por* el sujeto, y esa asunción constituye el instrumento de su devenir”<sup>69</sup>.

El poder nunca se asume en el cuerpo de manera mecánica y completa, sino que se trata de una rearticulación del mismo, que, a propósito de su devenir, puede, en algunos casos, darse como una construcción totalmente opuesta al poder primeramente impuesto en éste. Es esta fuerza direccional opuesta la que produce la resistencia al poder en primera instancia, haciendo que el sujeto se rebele ante su sujeción. Esta última, entonces, siempre se articula de manera doble cuando se trata de la constitución del sujeto y su identidad. El poder actúa reflexivamente en la constitución psíquica y física del sujeto, lo cual implica la constitución genérica y sexual del mismo.

Identidad forjada nunca de manera homogénea y constante. Como ya expuse en los postulados de Lamas, Butler y Foucault, el devenir del sujeto es una constitución errática y contradictoria. La formación de la identidad corpórea, sexual y genérica, como coincido con Butler, se realizan mediante actos preformativos del individuo en su intento de devenir en sujeto, mediatizados por un contexto histórico y cultural determinado, en un proceso tanto social como individual bastante complejo.

Esta identidad fluctuante se ve constantemente comprometida por el ejercicio del poder y sus distintos mecanismos, los cuales actúan como fuerzas multidireccionales que someten / oprimen al sujeto en la instancia más propia de su ser: su cuerpo. Sometimiento que, al oprimir la identidad individual, oprime la identidad social – en cuanto la individualidad acarrear una colectividad en el sentir de este ser –, sometiendo, también, las posturas políticas con las que cargan estas identidades y las fuerzas ideológicas que conllevan; porque ubicarse en el mundo bajo cierta construcción identitaria implica una postura ideológica ante el mismo.

## 2.3. Antígona. El choque de lo público y lo privado

Mi interés principal es abordar cómo se desarrollan las configuraciones identitarias de género del sujeto en la obra de Griselda Gambaro, y cómo estas se relacionan en torno al juego de las fuerzas de poder que despliegan a través de los distintos elementos constituyentes en la obra. Sin embargo, antes de entrar en el análisis, realizaré a continuación una breve exposición de *Antígona* de Sófocles<sup>70</sup>, a modo de introducción comparativa para con *Antígona furiosa*, la cual abordaré en detalle en el capítulo siguiente.

Creonte, en la versión sofocleana de la historia de la hija de Edipo, asume el papel de la racionalidad masculina que, bajo el discurso de “el Estado soy yo”, toma el poder y la soberanía de todo un pueblo en sus manos para ejercerlo de manera individual y egoísta:

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 22.

<sup>70</sup> Todas las citas de *Antígona* de Sófocles serán marcadas con el número de página de la siguiente edición: Sófocles: *Antígona*, en *Dramas y Tragedias*, Barcelona, Editorial Iberia, 1967.

**Creonte: [...] Pues se debe obediencia a aquel a quien la ciudad clocó en el trono, tanto en las cosas grandes como en las pequeñas; en las que son justas como en las que puedan no serlo a los ojos de los particulares. (118) [...] Creonte: ¡Cómo! ¿Ha de ser la ciudad la que ha de dictarme lo que debo hacer? (120) [...] Hemón: No hay ciudad que pertenezca a un solo hombre. Creonte: Pero, ¿no se dice que una ciudad es legítimamente del que manda? Hemón: Únicamente en un desierto tendrías derecho a gobernar solo. (120)**

El rey se asume como poder estatal y judicial, con las facultades para dominar arbitrariamente de manera amplia y abierta sobre los cuerpos de los vivos y de los muertos. Ocupa el cadáver de Polinices como “ejemplo” para quien ose desafiarlo, y lo deja a merced de las aves de rapiña y los perros como “símbolo” de su poder soberano en el Estado. La retención del cuerpo sirve para dominar el resto de los cuerpos de la Patria, generando el miedo al castigo por la insurrección, mediante el cuál pretende infundir respeto y obediencia. Así, podemos verlo en los siguientes ejemplos:

**Antígona: [...] (Con un gesto designando el Coro) Todos los que me están escuchando me colmarían de elogios si el miedo no encadenase sus lenguas. Pero los tiranos cuentan entre sus ventajas las de poder hacer y decir lo que quieren. Creonte: Tú eres la única entre los cadmeos que ve las cosas así. Antígona: Ellos las ven como yo; pero ante ti, sellan sus labios. (113) [...] Hemón: [...] El hombre del pueblo teme demasiado tu mirada para que se atreva a decirte lo que te sería desagradable oír. (118-119)**

Por otra parte, se deja de sentado desde un comienzo, primero por Ismena y luego por Creonte mismo, su superioridad no solo como soberano, sino también en su calidad de hombre, cuando este último afirma en sus diálogos: “En cuanto a mí, mientras viva, jamás una mujer me mandará” (114) o “En verdad, dejaría yo de ser hombre y ella me reemplazaría, si semejante audacia quedase impune” (113), refiriéndose al castigo que debe darle a Antígona por rebelarse y enterrar a Polinices. Además de estos ejemplos, podemos ver en la conversación que sostiene con su hijo Hemón, en la que éste último trata de persuadirlo de no condenar a su prometida, un ataque de Creonte a su hijo, tratándolo de “aliado” y “esclavo” de una mujer, queriendo, claramente, ofenderlo en cuanto lo “rebaja”, primero, al nivel de la mujer y luego al de súbdito de la misma. Se confirma la idea de una superioridad del hombre por sobre la mujer, denigrando la calidad de lo femenino y de la esfera de lo privado, la cual no tiene competencia alguna con los poderes públicos del Estado representados en la figura del hombre dominante y soberano. Y aunque Antígona argumente: “[Creonte] No tiene ningún derecho a privarme de los míos” (102), por sobre los derechos de la familia está la obediencia al poder del rey. Ismena misma justifica y pide disculpas por la “irracionalidad” con la que la Natura dotó a las mujeres, ante el trato de “locas” por parte de Creonte a las hermanas:

**Creonte: Estas dos muchachas, lo aseguro, están locas. Una acaba de perder la razón; la otra la había perdido desde el día en que nació. Ismena: Es que, ¡oh rey!, la razón con que la Naturaleza nos ha dotado no persiste en un momento de desgracia excesiva, y en ciertos casos, aun el más cuerdo acaba por perder el juicio. (115)**

Como señalaba, al principio de la obra se muestra la posición de inferioridad que Ismena asume como mujer frente a los hombres y frente al poder, en contraste con la de su hermana Antígona, quien no solo no se doblega ante Creonte, sino que se le enfrenta:

***Ismena: [...] piensa además, ante todo, que somos mujeres, y que, como tales, no podemos luchar contra los hombres; y luego, que estamos sometidas a gentes más poderosas que nosotras y por tanto nos es forzoso obedecer sus órdenes aunque fuesen aún más rigurosas. [...] Cedo contra mi voluntad a la violencia, obedeceré a los que están en el poder, pues querer emprender lo que sobrepasa nuestras fuerzas no tiene ningún sentido. (103) [...] Antígona: [...] no he creído que tus decretos, como mortal que eres, puedan tener primacía sobre las leyes no escritas, inmutables de los dioses [...] No tenía, pues, por qué yo, que no temo la voluntad de ningún hombre, temer que los dioses me castigasen por haber infringido tus órdenes. [...] En cambio, hubiera sido inmenso mi pesar si hubiese tolerado que el cuerpo del hijo de mi madre, después de su muerte, quedase sin sepultura. Lo demás me es indiferente. Si, a pesar de todo, te parece que he obrado como una insensata, bueno será que sepas que es quizá un loco quien me trata de loca. (112)***

Se ve, a partir de los fragmentos anteriores, la gran diferencia en la identidad asumida por cada hermana frente al sometimiento que ejerce la autoridad del soberano. La primera se siente incapaz de sentirse a la par frente a la violencia física y simbólica que implica el dictamen de Creonte – en cuanto hombre y en cuanto soberano – mientras que Antígona no siente ningún deber con esta obligación, sino que la invalida, anteponiendo su propio deseo y fuerza conductora, validados por impulsos superiores a las mortales. Es ella quien desafía al poder y realiza los honores funerarios al insepulto Polinices, generando el choque de fuerzas entre el mandato del rey y el Estado, con los antiguos mandatos de los dioses. Antígona se sitúa en lo público y lo problematiza al encarnar valores propios de la esfera privada. Como bien expuse, lo individual es público en cuanto responde a una colectividad; el deseo de la protagonista no es solo su deseo, sino el de todo un pueblo que se ve acallado por el miedo, como ella misma lo señala.

Tras la discusión entre ambas partes, en la que Antígona se enfrenta al tirano y reconoce su acto, responsabilizándose de éste y asumiendo las consecuencias del mismo, es condenada a ser encerrada en una cueva, alejada del resto de los seres vivos, donde esperará la muerte sepultada en vida. Así, otro conflicto central dentro de este juego de fuerzas es la denuncia de los horrores cometidos por los abusos del poder. Antígona siempre surge y surgirá para recordarnos el valor tanto de los vivos, como de los muertos.

Antígona, en la obra de Sófocles, configura un personaje que responde a la configuración identitaria de un sujeto en conflicto con el poder que lo conforma, en los términos entendidos por Foucault y Butler. Además, no asume el rol subordinado y sumiso que le corresponde como mujer en la sociedad patriarcal en la que se desempeña, rebelándose y enfrentándose a ésta, constituyendo una postura política para con la identidad del sujeto femenino, los valores de la familia y la denuncia de los abusos de poder por parte del rey que ejerce la soberanía de manera déspota y violenta.

Tomando la obra sofocleana y a la *Antígona furiosa* de Gambaro, podemos ver distintas configuraciones del sujeto y sus relaciones con el poder. Si bien las fuerzas de poder opresivas de la primera se encuentran presentes de manera casi intactas en la segunda, las fuerzas generadas a raíz de la sujeción varía considerablemente. La dirección y la fuerza del poder generado en el sujeto oprimido en *Antígona furiosa* desbordan los límites establecidos en los personajes griegos originales, respondiendo a nuevas necesidades en la configuración histórica y social a la cual alude la obra.

## 3. Antígona dice no. La experiencia de lo público y lo privado; desarticulación y resignificación de las esferas

Para hacerme cargo de las categorías expuestas con anterioridad en los capítulos I y II, y así llegar a la finalidad central de este trabajo, a continuación desglosaré ciertos aspectos y/o temas dentro de la obra de Gambaro que son pertinentes tener en cuenta, porque son funcionales para mi lectura de *Antígona furiosa*<sup>71</sup>.

### 3.1. La articulación de la secuencia dramática

Gambaro toma el tema de Antígona y lo reactualiza en un tiempo presente e indefinido a la vez. Presente, en cuanto pretende contextualizar la historia que dramatiza en la contemporaneidad argentina post-dictatorial, a mitad de los años ochenta, e indefinido, en el sentido que el mito se caracteriza por ser atemporal. Antígona renace cada vez que nos enfrentamos a cruentas injusticias sociales y abusos de poder. Esto, a lo que llamo un tiempo indefinido, atemporal, no quiere decir que el mito esté fuera del tiempo, sino más bien que éste existe solo cuando es narrado. Cada vez que se narra vuelve a existir. Entonces, la obra se mueve entre un “aquí” y un “allá” – por así decirlo – temporal. Un aquí que se desarrolla “en una ciudad que puede ser cualquiera, pero que ningún espectador de Buenos Aires, donde, en septiembre de 1986, fue estrenada *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, puede dejar de asimilar a su propia ciudad, a través de ese ritual insoslayable de la mesa y los cafés reiterados y la charla”<sup>72</sup>, y un allá inasible que la protagonista rememora y actualiza en el presente mediante la narración.

La obra comienza cuando Antígona, ahorcada, se descuelga y se encuentra con Corifeo y Antinoo, quienes beben café en una mesa redonda. Durante toda la obra Antígona se mueve y habla como si no estuviera en un tiempo presente. Su tono es serio y elevado, como el de la tragedia griega, mientras que, por otra parte, los otros dos personajes son burlescos y ridículos, siempre concientes de estar en un presente y refiriéndose a lo que Antígona narra como un tiempo otro, pasado. Corifeo, sin embargo, accede momentáneamente al tiempo en que se mueve la hija de Edipo mediante el artificio de la carcasa que representa a Creonte, y se nos presenta en las dadiscalias escénicas: “Una carcasa representa a Creonte. Cuando Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el

<sup>71</sup> Todas las citas de la obra serán marcadas con el número de página entre paréntesis de la versión: Gambaro, Griselda: *Antígona furiosa*, en *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

<sup>72</sup> Huber, Elena: “El punto de enunciación del mito en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro” en *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001, p. 257.

trono y el poder” (196). Este artefacto, señala Irmtrud König, “establece su presencia [la de Corifeo] a ambos planos temporales: el presente escénico y el pasado referido”<sup>73</sup>.

Desorientada, en un comienzo, Antígona parece interactuar en el tiempo de Antínoo y Corifeo, cuando por primera vez los ve y les pregunta “¿Qué toman?”:

**Corifeo: Café. Antígona: ¿Qué es eso? Café. Corifeo: Probá. Antígona: No. (Señala) Oscuro como el veneno. Corifeo (instantáneamente recoge la palabra): ¡Sí, nos envenenamos! (Ríe) ¡Muerto soy! (Se levanta, duro, los brazos hacia delante. Jadea estertoroso) Antínoo: ¡Que nadie lo toque! ¡Prohibido! Su peste es contagiosa. ¡Contagiará la ciudad! Antígona: ¡Prohibido! ¿Prohibido? (Como ajena a lo que hace, le saca la corona al Corifeo, la rompe) [...] Corifeo (le ofrece su silla): ¿Querés sentarte? Antígona: No. Están peleando ahora. (198)**

Tras este breve acercamiento a Corifeo y Antínoo, Antígona abandona el tiempo presente y se sitúa en mente y cuerpo en el recuerdo de su historia. No reconoce el café, y la asociación de éste con veneno, junto con el reclamo de prohibición, la remontan al tiempo mítico de su tragedia. Así, ella, en compañía de esta suerte de bufones paródicos, reconstruyen su historia desde el principio: desde la batalla entre sus hermanos hasta el final, su muerte, que no es nada más que la espera de un nuevo comienzo. El hecho que la obra termine con la protagonista dándose muerte, misma instancia con la cual comienza, nos da cuenta de una estructura dramática circular.

**Antígona: No. Aún quiero enterrar a Polinices. “Siempre” querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces. Antínoo: Entonces, ¡“siempre” te castigaré Creonte! Corifeo: Y morirás mil veces. (217)**

Un tiempo cíclico que termina donde empieza, para comenzar una y otra vez. Natalia Cisterna señala que “la forma de eterno retorno despliega la idea de lo inacabado, de una situación no resuelta y que, por lo mismo, cada tiempo vuelve a estallar con los costos sociales que esto implica.”<sup>74</sup> Como ya dije anteriormente, Antígona nace cada vez que las injusticias sociales la requieren y, en este sentido, ella esperará colgada en esa cueva hasta que todo estalle nuevamente en Argentina, en otro país latinoamericano o en cualquier realidad similar alrededor del mundo. Gambaro nos está hablando de la violencia dictatorial en la que ha estado sumergida su nación en los últimos años, donde los dictadores se sucedían uno tras otro; realidad y miedos contemporáneos aún latentes en la democracia recién estrenada. La manipulación del nivel temporal, que realiza la autora, está en función de la exposición (re)velada del último periodo dictatorial y los primeros años de democracia en que estaba Argentina en aquella época.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> König, Irmtrud: Op. Cit., p. 10.

<sup>74</sup> Cisterna, Natalia: Op. Cit., p. 49-50. En otros trabajos realizados sobre *Antígona furiosa* también podemos encontrar esta referencia al tiempo cíclico de la obra entendido como el eterno retorno y el estanco temporal en que nos sitúa Gambaro. Entre ellos ver los de Ana María Llurba, Gilda Luongo y Elena Huber, citados en este trabajo.

<sup>75</sup> Con respecto al tema de lo cíclico en la estructura temporal de la obra, me gustaría detenerme, además, en la extrapolación con la forma operativa de las Madres de la Plaza de Mayo. No era desconocido para Gambaro, considerando su interés en el tema de los detenidos desaparecidos y las Madres, expuesto en las entrevistas que ha realizado y en las referencias mismas que hace Antígona a ellas, y que Gambaro reconoce, por lo demás, la manera en que se conformó el grupo y operó en sus reuniones públicas en la Plaza. La estructura circular, el eterno retorno de Antígona, es la misma marcha circular en la que se encausaban las Madres de la Plaza de Mayo todos los jueves, haciendo público sus reclamos y recordando a los ciudadanos argentinos que ellas también “siempre” querrán enterrar a sus familiares. Algunos ejemplos del accionar de las Madres se pueden ver en la cita 11, Capítulo 1.



Marta Contreras, en *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición* (1994), también da cuenta de esta circularidad en la estructura formal de la Antígona gambariana y, además, descompone la obra en varias situaciones dramáticas, las cuales “son reconstituciones de acciones pasadas o alegatos sobre la cuestión del poder y su legalidad”<sup>76</sup>.

La primera situación dramática corresponde a la aparición de Antígona y su primer enfrentamiento con Antinoo y Corifeo, en cual la protagonista se declara responsable de haber dado sepultura a Polinices sola, sin ayuda de nadie. Aquí, Contreras considera significativo el desplazamiento gestual de los personajes, ya que “la gestualidad de esta primera situación define las diferencias de las dos áreas de realidad, una contemporánea, masculina, burlona, otra intemporal femenina”<sup>77</sup>. Tenemos, de este modo, que cada realidad no solo representa un tiempo distinto, sino que también representan un polo de género distinto. Cada esfera temporal se corresponde con una genérica, correspondiente a la categoría dicotómica masculino / femenino.

La segunda situación dramática es la batalla de los hermanos de Antígona. La cual ella encarna físicamente, como si su cuerpo fuera el campo de batalla. En este sentido, Marta Contreras plantea que al ocupar el cuerpo femenino como lugar de la lucha por el poder, en relación con los cuerpos masculinos de sus hermanos, éste es transformado y resignificado. Resignificación del cuerpo femenino y del poder, de los que me ocuparé más adelante.

**“La batalla. Irrumpe entrechocar metálico de espadas, piafar de caballos, gritos y ayes imprecisos. Antígona se aparta. Mira desde el palacio. Cae al suelo, golpean sus piernas, de un lado y de otro, con un ritmo que se acrecienta al paroxismo, como si padeciera la batalla en carne propia.” (199, fragmento acotacional)**

La tercera situación dramática se da con la declaración de las leyes de Creonte, su dominio tanto sobre los vivos como sobre los muertos y el precio a pagar por la rebeldía. En la cuarta, Antígona da cuenta de su rol en la historia, violenta el edicto de Creonte y sepulta a su hermano – que es representado por un sudario – con los ritos funerarios correspondientes, nuevamente con un gran esfuerzo y emotividad corporal. Le sigue, en la quinta situación, el juicio a la culpable y la exoneración de su hermana Ismena. Luego, la discusión entre Hemón<sup>78</sup> y Creonte, en conjunto con la condena de Antígona y la llegada de la peste, le dan paso al cierre del texto con la narración de la muerte de Hemón y la hija de Edipo.

Contreras descompone la obra en unidades que pretenden dar cuenta, a gran escala, de las relaciones de poder y legalidad que están presentes en *Antígona furiosa*. Si bien no trabaja con igual descomposición o ahínco la construcción de la figura femenina, relaciona esta última con su análisis sobre las situaciones del poder, concluyendo que: “la figura femenina, la de Antígona, simboliza una posibilidad histórica en la que la rebelión contra el poder patriarcal absoluto aparece como una alternativa real y necesaria aun cuando implique el peligro de muerte.”<sup>79</sup>

<sup>76</sup> Contreras, Marta: *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Chile: Ediciones Universidad de Concepción, 1994, p. 144.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>78</sup> Ismena y Hemón son representados en la obra por Antígona, al igual que Creonte es representado por Corifeo, o más bien por una carcasa, artefacto que, por lo demás, puede ser asumido por cualquier personaje. En consideración con lo que opina Natalia Cisterna: “un aspecto interesante de la *Antígona furiosa* es el privilegiar los roles por sobre las identidades, entendiendo esto como funciones o características que pueden ser asumidas por más de un personaje”, en Cisterna, Natalia, *Op. Cit.*, p. 46. Así, la capacidad de asumir roles por parte de los personajes la podemos entender como la capacidad performativa del sujeto, en términos de Butler.

<sup>79</sup> Contreras, Marta: *Op. Cit.*, p. 148.

## 3.2. Las locas. La injuria como posibilidad de existencia y transgresión

Desde el comienzo del drama se nos hace referencia a esta nueva Antígona como un personaje demente, relacionándola, tanto en su vestimenta (vestido blanco y corona de flores blancas marchitas) como en su inmediata nominalización por parte de Corifeo, con Ofelia: “¿Quién es esa? ¿Ofelia?” (197). Ana María Llurba señala que:

**“Gambaro funde la figura arquetípica de Antígona con la imagen de Ofelia, enloquecida por el dolor de la ausencia y la muerte de sus seres queridos, que presenta Shakespeare en Hamlet, fusionando dos textos que tienen en común los términos usurpación, muerte y silenciamiento de la verdad”<sup>80</sup>.**

La autora hace hincapié en varias ocasiones de esta caracterización de la heroína como loca, por parte de Corifeo. Hay cuatro pasajes específicos en los que esto se patenta. En este sentido, es importante ver en qué momentos y con qué función lo hace.

**Corifeo (se acerca): ¿Qué pretende esta loca? ¿Criar pena sobre pena? Antinoo: Enterrar a Polinices pretende, ¡en una mañana tan hermosa! (199) [...] Corifeo (vuelve a la mesa): Siempre las riñas, los combates y la sangre. Y la loca esa que debiera estar ahorcada. Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha. Mozo, ¡otro café! Antinoo (tímido): No hace mucho que pasó. Corifeo (feloz): Pasó. ¡Y a otra cosa! (200) [...] Corifeo: Te atreviste a desafiarme, desafiarme. Antígona: Me atreví. Corifeo: ¡Loca! Antígona: Loco es quien me acusa de demencia. (203) [...] Antígona: [...] (Se incorpora, erguida y desafiante) ¡Yo lo hice! ¡Yo lo hice! Corifeo: ¡Loca! Antígona: Me llamó Creonte, ese loco de atar que cree que la muerte tiene odios pequeños. (204)**

Como se puede ver en los fragmentos, los momentos de la nominalización no es azarosa. Antígona es tildada de loca cuando se quiere deslegitimar sus actos en la concreción verbal de estos. El recurso funciona como anulador de la palabra, del diálogo. Ella, sin miedo, pretende instalarse en lo público y gritar sus acciones para que todos las conozcan y vean que sí es posible rebelarse contra la tiranía, a lo cual Corifeo/Creonte responde anulando la racionalidad de su acto y, así, anulándola como sujeto. Solo una persona demente, fuera de sus cabales, podría oponersele: “Nadie hay tan loco que desee morir” (201). Asignarle el lugar de la irracionalidad la imposibilita como sujeto político; la posiciona en la incapacidad de acción coherente, de articuladora conciente de su transgresión. Nominalización injuriosa que Gambaro explota para hacer alusión a la misma condición a que se reduce el discurso y la acción política de las Madres de Plaza de Mayo, quienes también son deslegitimadas por el poder estatal mediante la descalificación de locas: “Las locas de Plaza de Mayo”<sup>81</sup>. En este sentido, tanto las Madres como Gambaro realizan una apropiación de la injuria, ocupándola productivamente en su posicionamiento y accionar. Las locas, las irracionales, se apoderan del espacio público para proclamar la injusticia del abuso de poder y reclamar sus derechos familiares, que se transforman en derechos políticos y públicos.

El descalificativo les da la posibilidad de existir socialmente en cuanto son interpeladas por medio de la palabra, o sea, son reconocidas por el poder estatal. En palabras de Butler: “si ser objeto de la alocución equivale a ser interpelado, entonces la palabra ofensiva corre

<sup>80</sup> Llurba, Ana María: *Op. Cit.*

<sup>81</sup> Para ver una referencia de la época sobre la calificación de “locas” a las Madres, ver cita 10, Capítulo 1.

el riesgo de introducir al sujeto en el lenguaje, de modo que el sujeto llega a usar el lenguaje para hacer frente a este nombre ofensivo”<sup>82</sup>. De este modo, se puede hacer frente a la injuria tomando el lenguaje, resignificándolo y devolviéndoselo al hablante que interpela en primera instancia como arma de lucha: “de una forma diferente, que puede citarse contra sus propósitos originales y producir una inversión de sus efectos”<sup>83</sup>. Reutilización del lenguaje que podemos notar en la obra en los dos últimos momentos en que Corifeo llama loca a Antígona. La joven no se incomoda ni ofende ante el grito anulador del poder patriarcal, sino que le devuelve la mano integrándolo a esta dimensión de la locura: “Loco es quien me acusa de demencia”, proclama con orgullo Antígona. Así, la Antígona asume esta posibilidad de existencia social que le otorga la masculinidad racional, haciendo del espacio público un espacio de lo privado, en el sentido que se le está dando la posibilidad de existir en lo público a través de la irracionalidad. Así, la figura femenina abre posibilidades de existencia en la esfera pública mediante esta característica propia del espacio “otro”, de lo femenino, deconstruyendo ambas esferas.

Asimismo, no es solo a través de la designación del otro masculino que la protagonista se posiciona en la irracionalidad como práctica contestataria. El lenguaje verbal y kinésico, por otra parte, expresan el dolor y la angustia de manera violenta y desgarrada. Antígona sufre en carne propia la batalla de sus hermanos, luego con su propio cuerpo cubre el del ausente Polinice. Se golpea, grita, canturrea, ríe burlesca y desesperadamente, ofrece su cuerpo al picoteo de las aves de rapiña, etc.<sup>84</sup>. El desplazamiento físico y emocional de la princesa tebana es errante y erróneo, además de tener una conducta fragmentaria, todo lo cual da cuenta de una personalidad irracional. El sujeto femenino le otorga a su irracionalidad una funcionalidad política en cuanto la instala en lo público, y mediante el paroxismo corporal y la utilización de técnicas de anulación del lenguaje, como es el grito

<sup>85</sup> desgarrado y salvaje, *contra-dice* y *mal-dice*, en términos de Eleonora Cróquer Pedrón, el discurso hegemónico masculino. Antígona se posiciona enunciativamente como sujeto político con género en otra dirección, tanto en consideración con la masculinidad racional de la esfera pública, como con la feminidad irracional asignada a la esfera privada.

Si bien Antígona es la constante descalificada y desterrada al lugar de la locura por parte de los personajes masculinos, en mayor medida por Corifeo/Creonte, son justamente éstos quienes tienen un actuar mucho más demente del que tiene la joven misma. En consideración con esto, Gilda Luongo señala que “Antinoo y Corifeo tienen también una conducta fragmentada, un decir escindido y ambiguo. Pero ellos no pueden estar locos, porque representan a la ley”<sup>86</sup>. Ambos personajes funcionan a través de un discurso constantemente burlesco, tratando de invalidar a Antígona desplazando su propia locura

<sup>82</sup> Butler, Judith: *Lenguaje, poder...*, p. 17.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>84</sup> Muchos de los ejemplos de acciones corporales y verbales de Antígona los podemos encontrar en las acotaciones de sus diálogos. Cito algunos ejemplos: “¿Me ves, Creonte? ¡Lloro! ¿Me oís, Creonte? (*Profundo lamento, salvaje y gutural*)” (201); “¡Tengo miedo! (*Se llama con un grito, trayéndose al orgullo*) ¡Antígona! (*Se incorpora, erguida y desafiante*) ¡Yo lo hice! ¡Yo lo hice!” (204); “(*aparta alas inmensas*) ¡Fuera! ¡Fuera! (*Gime de terror, intentando protegerse. Con esfuerzo, se domina*) ¡No! ¡Está bien que me cubran con sus alas hediondas, que me rocen con sus picos! (*Se ofrece, feroz, con los dientes apretados*) ¡Muerdan! ¡Muerdan! ¡No me lastimarán más que Creonte!” (213); (*canturrea, se pone la corona de flores*) Me desposé (*Tuerce de manera extraña el cuello, el cuerpo como colgando, ahorcado*) Vino la muerte, esposa, madre, hermana...” (215)

<sup>85</sup> Con respecto al *mal-decir* de Eleonora Croquer, remitirse a las citas 24 y 25 del Capítulo 1.

<sup>86</sup> Luongo, Gilda: *Op. Cit.*, p. 416.

hacia ella. Así, el sujeto masculino describe al femenino con las características que no quiere representar ni ver en sí mismo. Sin embargo, se produce esta paradoja entre su accionar y el rol que deben tener como portadores de la ley masculina y racional, transformándose en sujetos poco válidos y representativos de la autoridad estatal y patriarcal, que Gambaro utiliza como principales agentes paródicos de la tragedia griega<sup>87</sup>.

Cabe señalar que existe una distinción entre estos personajes, ya que si bien podrían instalarse juntos en la esfera masculina del tiempo presente, se reconoce cierta jerarquía entre ambos. König apunta que representan, en cierta medida, un “remedo paródico” del coro de la tragedia griega, el cual no cuenta con la función crítica del original y más bien “representa la voz del dictador – y no sólo cuando Corifeo le presta su voz en la carcasa –, personifica su ideología y la ideología que genera la dictadura en quienes le sirven con obsecuencia”<sup>88</sup>. En este sentido, Corifeo representa mejor la voz del dictador, y Antinoo la ideología que genera la dictadura en quienes le sirven al régimen. Ciertamente es que en algunos pasajes parecen funcionar ambos a la par, pero es solo Corifeo quien se introduce en la carcasa (lo que no implica que Antinoo no pueda) y en varios diálogos Antinoo parece más bien un eco servicial de la voz de Corifeo:

**Corifeo: ¡Nadie me enterrará! Antinoo: Nadie. (198) [...] Antígona: Que no desposaré, dije. Para mí no habrá boda. Corifeo (blandamente): Qué lástima. (Golpea a Antinoo para llamar su atención) Antinoo (se apresura): Lástima. Antígona: Noche nupcial. Corifeo: Lógico. Antinoo (como un eco): Lógico. (199) [...] Antígona (señalando a Antinoo, burlona): Este no lo es, ¿vecino? Ni vos. Antinoo (orgulloso): ¡No lo soy! Corifeo: ¡Si! Antinoo: ¡Si lo soy! (Se desconcierta) ¿Qué? ¿Vecino del esclavo o esclavo del vecino? (203)**

Antinoo respalda y reitera la voz de la autoridad en muchas ocasiones. No parece tener voz propia y, más bien, tiende a funcionar únicamente a favor de lo que el poder dictamine o sentencie. A diferencia de Antígona, Antinoo es incapaz de decir no, y Corifeo/Creonte, quien asume mayoritariamente el rol del poder, lo moldea a su antojo. Realidad extrapolable a la sigilosa – a veces no tanto – dominación del poder autoritario de las dictaduras, en la cual se llega al punto en que decir sí se vuelve un reflejo automático, sin siquiera entender qué es lo que se está afirmando o qué es lo que se ordena, como se ve en el último ejemplo.

Así, *Antígona furiosa* nos presenta una exposición de la esfera masculina y femenina totalmente desestructurada en sus bases dicotómicas de lo masculino, identificado con la razón superior, y lo femenino, entendido como la irracionalidad subyugada. Gambaro muestra un juego de fuerzas en que los poderes fluctúan de esfera a esfera en la representación de sus roles identitarios, donde los sujetos, en cuanto posición política de género, son entidades fluctuantes que se construyen en un devenir identitario caracterizado por la paradoja y la contradicción con sus roles establecidos, en una lucha de fuerzas de poder que libran consigo mismos y entre ellos.

### 3.3. La doble víctima y su posibilidad de subversión

<sup>87</sup> “La perspectiva paródica que caracteriza buena parte del texto recae precisamente en estos dos personajes en cuanto soporte y representantes del poder, con claras referencias a un contexto histórico y político de una realidad dictatorial”, en König, Irmtrud: Op. Cit., p. 6.

<sup>88</sup> Ibid., p. 12.

A diferencia de la versión sofocleana, en *Antígona furiosa* no se masculiniza a la protagonista cuando desafía el poder del verdugo. En la obra clásica, tanto el coro, como Creonte y los mensajeros, la tratan de varonil por su acto de rebeldía y su posterior desafío verbal ante el soberano. En la obra de Gambaro sí se reitera la posición inferior de lo femenino y de las mujeres por parte de Corifeo/Creonte y Antinoo, adjudicando una superioridad a la fuerza masculina. Razón y argumento para la dominación y la posesión de la ley en sus manos. La ley se establece como perteneciente al hombre de manera natural, en cuanto tiene una mayor posibilidad de fuerza física. Ante el poder estatal, representante de la esfera pública, la mujer es débil, irracional y está fuera de la ley; no tiene derecho a igualarse ante los hombres.

**Antígona: [...] Cree que la ley es ley porque sale de su boca. Corifeo: Quién es más fuerte, manda. ¡Esa es la ley! Antinoo: ¡Las mujeres no luchan contra los hombres! Antígona: Porque soy mujer, nací, para compartir el amor y no el odio. [...] Antígona: Yo mando. Corifeo: No habrá de mandarme una mujer. (204)**

Las mujeres no luchan contra los hombres, y como son éstos los que tienen el poder por ser más fuertes, ellas deben obediencia y sometimiento ante el poder masculino, que no es otro que el poder estatal. Situación tomada casi como “natural” por las sociedades basadas en un sistema patriarcal<sup>89</sup>.

Con respecto a la cita anterior, es interesante la frase de Antígona en la que afirma que nació “para compartir el amor y no el odio”, rescatada directamente desde la versión sofocleana. Se adjudica, entonces, el odio a la configuración masculina del poder, designándole la capacidad de amar a Antígona y a las mujeres. Amor filial que escapa al del parentesco sanguíneo y se sitúa en un amor por el prójimo, por una hermandad humanitaria, que Gambaro relaciona con el fuerte sentimiento que mueve a las agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos en Argentina y el resto de Latinoamérica. Gilda Luongo hace fuerte hincapié en el carácter de hermandad que simboliza el amor de Antígona como representante de una práctica que se aprende entre mujeres. Práctica que lee con un énfasis en lo maternal: “La fuerte marca del cuerpo que existe en la madre como matriz de sentido está presente en Gambaro. La idea de la madre puede estar asociada también a la genealogía de mujeres”<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Griselda Gambaro tiene conciencia la doble discriminación que sufre la mujer en Argentina durante la dictadura militar: opresión dictatorial y opresión de género. Si bien en un comienzo sus dramas apuntaban a una temática de opresión, encierro e imposibilidad de libertad por parte de un violento ejercicio de poder del régimen autoritario, a finales de los setenta incorpora en su quehacer artístico la problemática de la opresión femenina como una postura política personal y colectiva. Ver sus comentarios en la entrevista que le realiza Joaquín Navarro Benítez citada en la bibliografía.

<sup>90</sup> Luongo, Gilda: Op. Cit., p. 418. Luongo lee la figura de Antígona como representante de un amor filial que supera los límites del ámbito familiar y se extiende a una postura de la hermandad como un acto político de las mujeres necesariamente público, dejando de lado una lectura incestuosa en el amor de Antígona por su hermano Polinice o una lectura del deseo femenino en términos más psicoanalíticos. En este sentido, descontextualizándose de la versión de Gambaro, es interesante cuestionarse el acto rebelde de Antígona, justificado en las leyes divinas previas a la configuración del Estado y sus mecanismos de poder. Si bien la princesa tebana argumenta que su accionar se respalda en estas leyes antiguas, en cierta parte de la tragedia clásica de Sófocles (y también en la versión gambariana hay un pasaje similar) proclama lo siguiente: “Después de la muerte de un esposo me hubiera sido permitido tomar otro esposo; y por el hijo que hubiese perdido me hubiera podido nacer otro. Pero puesto que tengo a mi padre y a mi madre encerrados en el Hades, ya no me puede nacer otro hermano” (124) Este monólogo pone en jaque a Antígona como representante de las leyes divinas, leyes del parentesco, por sobre las del hombre, ya que alude a que su respeto por éstas está siendo totalmente condicionado por las circunstancias y más que respetarlas, está transgrediéndolas, siendo movido su accionar por el deseo. Para una lectura relacionada con el deseo femenino de Antígona y su lugar en las relaciones de parentesco, ver Butler, Judith: *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial S.A., 2001.

Susana Tarantuviez propone tres representaciones de lo femenino en Gambaro<sup>91</sup>, situando a *Antígona furiosa* dentro de la segunda categoría: lo femenino como “la heroína”<sup>92</sup>. Allí expresa brevemente su visión de Antígona como la idealización de lo femenino al punto de la heroicidad, señalando que el personaje de la argentina se suicida en un acto reflexivo, plenamente consciente “de sus consecuencias y buscando justamente los efectos que su muerte tendrá para el poder de Creonte”<sup>93</sup>. La figura femenina para Gambaro tiene un rol de suma importancia en el ámbito público, y es por ello que la autora la sitúa en el centro de este contingente entramado social.

La posición pública de la mujer y su reclamo es violentado por el poder del tirano, quien somete a Antígona y al pueblo mediante la sujeción del cuerpo de Polinices, que representa los límites de su poder en la ciudadanía, infundiéndole el miedo a través de la violencia y la prohibición. Esta condición de víctima de la protagonista encuentra una de sus posibilidades de escape a través de la anulación de Creonte como sujeto. En este sentido, cuando Creonte le da existencia social a Antígona descalificándola, ella le quita su posibilidad de existencia al impedir el diálogo, en otras palabras, de existir lingüísticamente en la comunidad. Gerardo Camilletti comenta que:

***“Antígona, en el intercambio con Creonte, recurre en varias oportunidades al grito, al sonido gutural y al silencio; tres instancias en las que no hay lenguaje articulado pero provocan efectos en Creonte guiando o desviando el diálogo hasta su clausura, es decir, hasta dejar establecido el silencio”***<sup>94</sup>.

De esta manera, Antígona no solo le dice no a la prohibición, sino que intenta anularla en cuanto edicto inteligible.

### 3.4. Una nueva sujeto. Las posibilidades del cuerpo en lo público

La obra de Gambaro reduce los personajes en escena a solo tres, lo cual no impide que Ismena y Hemón se hagan presente en escena a través del cuerpo y la voz de Antígona. Es ella quien en su carácter performativo asume el papel de su hermana y de su amante, para

<sup>91</sup> Tarantuviez, Susana: Op. Cit. En el punto “1.2. La representación de lo femenino” trabaja lo femenino en las obras de Gambaro, dividiéndolas en tres etapas, dentro de las cuales la mujer irá ocupando un protagonismo creciente a través de las décadas de trabajo teatral de la autora argentina. La primera etapa corresponde a lo femenino como “la víctima degradada”, en la cual la mujer funciona a través de los cogidos masculinos y casi no tiene existencia en las obras: es víctima de una violencia y una denigración que en ocasiones cae en la parodia de sus posibilidades de representación; período que abarca los años '60 y '70. En la segunda etapa, se cae en una idealización de la mujer, en una visión de ésta como fuerza rebelde y opositora al régimen autoritario, y corresponde a la representación de “la heroína” en los años '80. Finalmente, señala Tarantuviez, Gambaro llega a una representación de lo femenino como “ser en construcción desde su propia subjetividad”, donde se superan las dos etapas anteriores tan polares y, como señala la autora, “se propone una representación menos idealizada y más realista de la mujer, con todos los conflictos y contradicciones propias del género” (p. 139), en la década de los '90 y el 2000.

<sup>92</sup> Ibid., p. 145.

<sup>93</sup> Ibid., p. 147.

<sup>94</sup> Camilletti, Gerardo: *“La debilidad reversible de las víctimas en el teatro de Griselda Gambaro”*. Manuscrito sin referencia bibliográfica de origen.

complementar la narración de la historia. Este hecho, sumado a la doble función de Corifeo en tanto él mismo y en tanto Creonte, nos presenta la configuración de un devenir sujeto que se asume como tal en toda su fragilidad y fluctuación performativa. Con respecto a la posición de Creonte, nos encontramos con que su figura de poder está representada por esta carcasa a la que se puede acceder y salir con facilidad. Armazón que nos instala en la noción de Foucault del poder como una fuerza fluctuante e inestable, la cual no pertenece a una entidad personal o institucional específica, sino que está ahí, moviéndose, en la cotidianidad de la vida, esperando a ser tomado y ejercido por alguien.

La princesa tebana juega roles determinados por las fuerzas de poder que surgen desde Creonte. Eleonora Croque dice que:

***“se trata, aquí, del lugar que asume el sujeto frente al orden que lo diseña – que le otorga una identidad y regula, simbólica e imaginariamente, sus vínculos con el presente, con la herencia y con el futuro – y frente a su propio deseo – según el cual puede aceptar o rechazar las determinaciones que el orden establece”<sup>95</sup>.***

En este sentido, como lo explicita Butler y Foucault, el sujeto solo puede existir, generarse, en tanto está sujeto, sometido, a un poder u orden. La Antígona gambariana, en su sometimiento, toma ese poder opresor y genera distintas configuraciones subjetivas, entre ellas Ismena, Hemón y ella misma, según el lugar que asuma frente a Creonte y sus mandatos. La sujeto toma esta fuerza, la resignifica y reproduce un poder subjetivo que parte desde su misma corporalidad, otorgándole a éste un valor determinado y que varía según la posición que tome ante Corifeo/Creonte. Una identidad con género, que se irá reactualizando, alternándose en estos tres personajes, en los actos performativos de su devenir.

Es significativa la encarnación de estos personajes en el cuerpo de Antígona y lo que cada uno representa. Su hermana, dócil y obediente al gobierno de su tío, temió enfrentarse a las órdenes de Creonte y no quiso participar, ni saber, de los planes de su hermana. Encarna, de este modo, el sometimiento y la pasividad característica del espacio privado convencional. En segundo lugar, Hemón, hijo del rey y prometido de la enjuiciada, le habla a su padre mediante un serio y argumentado juicio, de características similares en ambas Antígonas, sofocleana y gambariana. Como señala Natalia Cisterna:

***“el discurso de Hemón en Sófocles presenta una línea argumental muy sólida, en cuanto no intenta un enfrentamiento directo con el progenitor sino que, apoyado en el clamor popular, recurrirá a una sabiduría que en ningún caso excluye el cambio de opinión y la rectificación de errores.”<sup>96</sup>***

Su lógica y buen juicio lo enmarcan dentro del prototípico lugar racional de la esfera masculina. Ambos personajes se oponen y se inscriben como representantes idóneos de la esfera privada y pública, respectivamente. En Gambaro, incluso, podemos apreciar una diferencia en la posesión corporal de cada uno de ellos, apelando a una fuerte emotividad vocal y gestual cuando Antígona toma el rol de Ismena<sup>97</sup>, en contraste con el tono serio y argumental que asume cuando le da voz a Hemón, diciéndonos en la acotación correspondiente que “todas sus réplicas [serán] con voz neutra”. (206)

<sup>95</sup> Cróquer Pedrón, Eleonora: “Antigónicas ficciones, locas y suicidas” en *El gesto de Antígona...*, p. 125

<sup>96</sup> Cisterna, Natalia: *Op. Cit.*, p. 52-53.

<sup>97</sup> “(Gime como Ismena) No llorés, Ismena. No querés ayudarme. “¡Ssssss! Silencio, que nadie se entere de tu propósito. Será lapidado quien toque el cadáver de Polinices. Pido perdón a los muertos. Prestaré obediencia” (205)

Se produce una simbiosis de las esferas en una sola corporalidad. El desplazamiento de la subjetividad permite a Gambaro que su protagonista experimente un fluir identitario rico y nuevo, multiperformativo. El cuerpo funciona como instancia de transformación. Una apropiación constante de fuerzas que se resignifican en un devenir inestable de múltiples subjetividades genéricas-sexuales. La Antígona gambariana, a diferencia de la protagonista de la tragedia clásica, no solo se posiciona políticamente en lo público como sujeto femenino representante de las leyes divinas del hogar, de lo privado, sino que moldea su corporalidad en una resemantización de la misma, desestructurando lo público, lo privado, y la noción dicotómica de lo masculino y lo femenino. Abre una gama de posibilidades en la construcción identitaria de un cuerpo genérico-sexual, en donde éste, como dice Butler, “adquiere su género en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo”<sup>98</sup>. Actos que ella entiende como *performances* de un individuo que devendrá sujeto, hecho que tiene un doble sentido, “de ‘dramático’ y de ‘no-referencial’”<sup>99</sup>. Dramático refiriéndose a su carácter teatral, a la posibilidad de actuación que tiene el cuerpo, y no-referencial, por otro lado, porque implica generar performances, actos no establecidos, que escapen a la concepción dicotómica de lo masculino / femenino como pertenecientes, respectivamente, a la dicotomía espacio público / espacio privado. En este sentido, Antígona produce su subjetividad teatralmente, a través de performances, las cuales devienen en estas subjetividades corporales, genéricas y sexuales no-referenciales.

Gambaro, entonces, juega con la figura de Antígona para representar una nueva configuración del sujeto con género. Crea un sujeto que escapa a las concepciones convencionales de lo femenino, la cual se instala en lo público transgrediendo los espacios, diciéndole no al abuso de poder y a la jerarquización de lo masculino sobre lo femenino, establecida en la esfera pública y privada por el régimen imperante. Es mediante la instauración de una subjetividad nueva, múltiple e inestable, que se posiciona políticamente y quebranta el mandato opresivo, que intenta sujetar su posibilidad de existencia a un molde convenientemente inferior y limitado.

---

<sup>98</sup> Butler, Judith: “Actos preformativos...”, p. 302.

<sup>99</sup> Ibid., p. 300.



---

# Conclusiones

Durante el último período militar en Argentina, desde 1976 hasta 1983, se sucedieron una serie de gobernantes pertenecientes a las fuerzas armadas que instauraron un sistema represivo caracterizado por una fuerte violencia – simbólica y de facto – y la implantación de un control social justificado en la reorganización nacional bajo los valores de una ultra derecha cristiana. Se cerraron los espacios públicos para la comunidad y fueron censuradas las expresiones artísticas de todo tipo. Las detenciones de los llamados subversivos por el régimen toman un tono negro cuando empiezan las desapariciones de éstos.

Son las madres de los detenidos desaparecidos las que comienzan una ardua lucha por la búsqueda de sus familiares, reuniéndose todos los jueves en la Plaza de Mayo, frente a la casa de gobierno, conformando lo que posteriormente se llamaría Asociación Madres Plaza de Mayo. Las mujeres, que estaban relegadas a funciones del hogar, funciones de la esfera privada, son las que se unen y salen a las calles, apropiándose de lo público para demandar justicia por la ausencia de sus familiares desaparecidos. Rompen, de este modo, con la pasividad impuesta a su condición de mujer, entendida como una condición inherente a su sexo. Se posicionan en el espacio público, el lugar que se adjudicó la masculinidad en la repartición dicotómica y jerárquica de lo que se entendía por hombre y por mujer, creando un “espacio de Antígona”, en palabras de Jean Franco. Mujeres injuriadas, tratadas de loca con el fin de anular la validez de su palabra. Acción de doble filo, en cuanto al introducirlas en el lenguaje mediante el insulto, se les otorga existencia social, posibilitándolas como agentes activos en el diálogo. Ellas resemantizarán la injuria y la volverán arma de lucha política.

De igual forma, las escritoras, en su función crítica de la realidad socio-política, buscaban la manera de posicionarse en lo público y hacerse escuchar como sujetos válidos ante el poder. Para ello recurren a varias técnicas narrativas de rearticulación de temas y lenguajes. Entre ellos, principalmente, está la utilización de la parodia, que funciona desajustando el discurso autoritario, de carácter serio e impositivo, resignificándolo como arma de lucha femenina. También, como lo señala Eleonora Cróquer Pedrón, la mujer que escribe lo hace contra-diciendo este discurso patriarcal. Se apodera del lenguaje y mal-dice, en una doble significación: una expresión enigmática que *dice incorrectamente*, violentando el lenguaje, y un *decir lo prohibido*, en tanto lugar donde se revelan estos enigmas. Lengua mal-diciente que es primordial en el uso de la parodia como recurso contestatario.

Se constata, así, que la posibilidad de resistencia y transgresión de la mujer está, precisamente, en estos actos de reapropiación de lo masculino. Reapropiación de su lenguaje injurioso, de su discurso opresivo, de su violento accionar, y mediante la rearticulación de todos estos elementos, generar una posibilidad de existencia en lo público y un ataque frontal contra la determinación naturalista de su sexo y la voz autoritaria militar que calla su voz y asesina a sus seres queridos.

Griselda Gambaro utiliza la figura de Antígona como estandarte representacional de este llamado subversivo a la memoria y a la construcción de una identidad femenina. Mediante un fino proceso transculturador, que implicó la selección y apropiación de los elementos pertinentes del mito clásico para la creación de su obra *Antígona furiosa*, la autora da forma a una nueva Antígona que, en esta ocasión, pretende dar cuenta de los

abusos del poder dictatorial en su propia realidad, posicionándose, al igual que las Madres de Plaza de Mayo, en la esfera de lo público, diciendo no a la orden del tirano, reclamando lo que es suyo.

Por otra parte, las posibilidades de construir un cuerpo genérico-sexual abarcan una gama interminable considerando los postulados de Judith Butler sobre la performatividad de los actos del sujeto. El género, como categoría subjetiva portadora de significado, constituiría una identidad de sujeto inestable y débilmente construida en el tiempo, la cual se va reactualizando constantemente en actos performativos del individuo. Se concretiza en el entramado social mediante la *performance* verbal y corporal de su devenir. A su vez, estos actos son generados a partir de una fuerza inicial ejercida sobre la persona, es decir, el sujeto solo tiene la capacidad de constituirse como tal en este sometimiento, esta sujeción a la que es condicionado por fuerzas de poder externas a él, que se interiorizan en su corporeidad, resemantizan y generan nuevas fuerzas que se constituyen como actos performativos significantes. Las posibilidades de un cuerpo genérico-sexual, entonces, son tantas como la diversidad de fuerzas que funcionen sujetando el cuerpo de los individuos. Foucault señala que las éstas fuerzas son múltiples, móviles y heterogéneas, las cuales se encausan en complejas redes de poderes constantemente en pugna. Dándole, además, fundamento a la teoría de Butler, sostiene que estos poderes se encarnan en los cuerpos, interiorizándose en ellos y convirtiéndolos en el lugar de su lucha. Son estos los que sujetan y moldean las corporalidades en un devenir subjetivo de identidad. Entonces, el sujeto solo es posible en cuanto está sujeto por redes de poder. Su posicionamiento corporal e ideológico en la sociedad, en tanto asumir una identidad corporal frente al mundo es posicionarse ideológicamente ante éste, está condicionado por las distintas fuerzas que pugnan sobre él, desde fuera y dentro del mismo.

La Antígona de Gambaro, en este sentido, genera un sujeto femenino determinada por su lucha contra el sistema patriarcal, el gobierno militar y la propia batalla de subjetividades que se llevan a cabo en su interior. Forja su identidad a partir de cada situación dramática, entendidas cada una como alegatos sobre la cuestión del poder, como señala Marta Contreras, en los que se enfrenta a su verdugo y se hace responsable de su acto de rebeldía; en su lenguaje elevado de tragedia griega, que se transforma en gritos desgarrados y sentimentalismos nostálgicos, dudas y miedos ante su futuro escrito en piedra; a través del uso de sus gestos corporales, que devienen, muchas veces, en un paroxismo; por medio, también, de la calificación de loca que le otorga la masculinidad, que ella resignifica y devuelve con furia a su opresor; la encarnación en sí misma de los ausentes en la versión gambariana: Ismena y Hemón, y, finalmente, dentro de lo que ya señalé en la exposición de esta tesis, su personal y ávido deseo de dar sepultura a su hermano Polinice, de hacer valer el derecho que tiene sobre sus muertos, que justifica en las leyes divinas del parentesco y en su facultad de amar a los que son suyos.

La princesa tebana se configura por medio de esta serie de elementos que adopta como constitutivos de su identidad. Adopta en sí características que son adjudicadas a la masculinidad, sin caer en la virilización, y otras que le son a la feminidad. Transgrede la posición estática y pasiva de la mujer en cuanto sujeto sometido, carente de voz propia y funcional a las demandas del hombre. Así, sus actos performativos la sitúan en una posición diferente a los roles adjudicados a la binaridad masculino/femenino, creando su propia subjetividad genérico-sexual sobre la marcha de su narración, variando y mezclando los caracteres entendidos como inherentes a ambos sexos.

En conclusión, Griselda Gambaro juega con la figura de Antígona y crea un sujeto genérico-sexual distinta, que camina en otra dirección, diferente a la masculina y la

femenina, deconstruyendo la normativa configuración de esta dicotomía establecida por el sujeto moderno. Antígona se sitúa en lo público y dice no al abuso de poder en tanto abuso de género y abuso dictatorial, al igual que lo harían muchas mujeres en Argentina durante y después de la dictadura, como en el resto de Latinoamérica, mediante la instauración de esta nueva subjetividad, múltiple e inestable, que se posiciona políticamente en lo público y quebranta el mandato opresivo que intenta sujetar su posibilidad de existencia.

## Bibliografía

- Avelar, Idelber: Alegorías de la derrota: la derrota postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Butler, Judith: “Actos preformativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, Octubre 98, pp. 296 – 314.
- Butler, Judith: *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial S.A., 2001.
- Butler, Judith: “Introducción” en *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedras, 2001, pp. 11 – 41.
- Butler, Judith: *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.
- Butler, Judith: “Sometimiento, resistencia, resignificación. Entre Freud y Foucault” en *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001, pp. 95 – 118.
- Camilletti, Gerardo: “La debilidad reversible de las víctimas en el teatro de Griselda Gambaro”. Manuscrito sin referencia bibliográfica de origen.
- Cisterna Jara, Natalia: “*Antígona furiosa* de Griselda Gambaro o mirando el mito desde el borde político y genérico sexual” en *América Latina y el Mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*. Santiago: LOM ediciones, 2004, p. 43-54.
- Cossio Arredondo, Germán: Sólo cuento con mi lengua. Hablas políticas y campos en disputa en Tributo del Mudo, de Diana Bellesi, y La Bandera de Chile, de Elvira Hernández en Cybertesis, Universidad de Chile, 2008. Recurso virtual:  
[http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2008/cossio\\_g/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2008/cossio_g/html/index-frames.html)
- Contreras, Marta: *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Chile: Ediciones Universidad de Concepción, 1994.
- Cróquer Pedrón, Eleonora: “‘Otro modo que ser’: un lugar para decir al prójimo” y “Mal-ditas escrituras de mujer” en *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000, pp. 13 – 55.
- Cróquer Pedrón, Eleonora: “Antigónicas ficciones, locas y suicidas” en *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000, pp. 117 – 130.
- Foucault, Michel: *La historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- Foucault, Michel: *La microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- Franco, Jean: *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.

- Gambaro, Griselda: "Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia" en *Apuntes Teatro*. Santiago: Universidad Católica de Chile, invierno – primavera 1992, n°104, pp. 87 – 89.
- Gambaro, Griselda: *Antígona furiosa*, en *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003.
- Genovese, Alicia: *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998
- Huber, Elena: "El punto de enunciación del mito en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro" en Pelletieri, Osvaldo (Ed.): *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001, pp. 257 – 264.
- König, Irmtrud: "Parodia y transculturación en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro" en *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, n°61, 2002, pp. 5 – 20.
- Kosofsky Sedgwick, Eve: *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones La Tempesta, 1998.
- Lamas, Marta: "La antropología feminista y la categoría 'género'" en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1996, pp. 97 – 125.
- Lamas, Marta: "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'género'" en *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1996, pp. 327 – 366.
- Llurba, Ana María: "Antígona furiosa, ¿una voz femenina?", Publicación de la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador, año I, n°1, Setiembre 2000. En recurso virtual: <http://www.salvador.edu.ar/gramma/1/ua1-7-gramma-01-01-17.htm>
- Luongo M., Gilda: "El gesto posible: *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro", en *Anuario de Postgrado*, Escuela de Postgrado, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, n°3, 1999, pp. 409 – 426.
- Lusnich, Ana Laura: "La producción de Griselda Gambaro (1976 – 1983). Hacia el realismo crítico" en Pelletieri, Osvaldo (Ed.): *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001, pp. 169 – 178.
- Martínez Cabrera, Erika: *Carnaval negro: Veinte poetas argentinas de los 80*. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.
- Navarro Benítez, Joaquín: "La transparencia del tiempo. Entrevista a Griselda Gambaro" en *Cyber Humanitatis*, n°20, Septiembre 2001, en recurso virtual: [http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/vida\\_sub\\_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11736%2526ISID%253D436,00.html](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11736%2526ISID%253D436,00.html)
- Piña, Cristina: "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 517 – 519, julio – septiembre 1993, p. 121 – 138.
- Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, 1989.
- Richard, Nelly: *Residuos y Metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

Roffé, Reina: "Entrevista a Griselda Gambaro" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°588, pp. 111 – 124.

Rubin, Gayle: "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo" en *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1996, pp. 35 – 96.

Sófocles: *Antígona* en *Dramas y Tragedias*. Barcelona: Editorial Iberia, 1967.

Steiner, George: *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.

Tarantuviez, Susana: *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor Ediciones, 2007

Trastoy, Beatriz: "Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural" en Osvaldo Pellettieri (dir.): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, vol. V. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2001.

Vilanova, Ángel: "Las Antígonas Iberoamericanas II: nuevas aproximaciones al análisis de *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal; *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade; *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez, y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro." En recurso virtual: [http://vereda.saber.ula.ve/mun\\_clas/geinves/antigonas.doc](http://vereda.saber.ula.ve/mun_clas/geinves/antigonas.doc)