



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

“El silencio grita”
La rebelión de Antígona como revelación de la desrealización
Una lectura de la obra *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro

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

Autora: Daniela E. Garay Tapia
Profesor guía: Eduardo Thomas Dublé

Santiago
2009

Índice

Una suerte de justificación y agradecimiento.....	4
A modo de introducción.....	7
Capítulo I	
Sustento teórico-conceptual	10
1.1. Un lugar de cruce: apropiación, antropofagia, transculturación, parodia.....	11
1.1.1. Tupi, or not tupi, that is the question.....	11
1.1.2. Carnaval, ironía y parodia.....	13
1.1.3. Hipertextualidad/hipotextualidad.....	17
1.2. Sobre lo trágico	19
1.2.1. Lo trágico como género dramático: la tragedia griega	19
1.2.2. Lo trágico como condición del sujeto y visión de mundo	21
1.3. Una memoria obstinada.....	26
Capítulo II	
Una revisión en el tiempo. Historia, mujer y teatro	33
2.1. Antecedentes históricos	34
2.1.1. Un siglo marcado por dictaduras y vaivenes sociales	34
2.1.2. 1976 – 1983: El Proceso de Reorganización Nacional. El aparato estatal, el homicidio clandestino.....	38
2.1.3. El gobierno de Raul Alfonsín (1983-1989): la ilusión democrática, la “reconciliación nacional” 42	
2.2. La mujer en la dictadura y posdictadura argentina	47
2.2.1. La mujer en los discursos militares	47
2.2.2. Las Madres de la Plaza de Mayo	48
2.3. El caso del teatro en la Argentina contemporánea.....	53
2.3.1. Un poco de historia.....	53
2.3.2. Griselda Gambaro en la escena bonaerense	59
Capítulo III	
“¡En mí y conmigo, nadie ordena nada!” La rebelión de Antígona	61
3.1. Tras las huellas intertextuales	63
3.2. El lugar de la tragedia en la reescritura gambariana	73
3.3. Y habrá que hacer memoria	77
3.4. El grito de Antígona como un discurso público	87
Conclusiones	90
Bibliografía	93

Una suerte de justificación y agradecimiento

Cuando comencé a cursar el seminario de grado “Fundamentos del sujeto en el teatro hispanoamericano contemporáneo”, tenía una impresión muy vaga con respecto a qué quería trabajar o cuál sería el objeto de mi estudio y análisis.

Tenía claridad con respecto a algunas temáticas. Mis preocupaciones se abocaban mayoritariamente al problema de la violencia y la manera en que esta era ejercida verticalmente sobre aquellos que eran marginados, los que menos tenían y que habían sido tan negados que incluso habían perdido su voz.

Asimismo, el problema de la memoria, como eje central en la construcción de identidades tanto individuales como nacionales, había adquirido un lugar prioritario dentro de mis intereses y búsquedas. La forma en que algunas memorias eran particularmente acalladas, ocultadas de ciertas esferas de la sociabilidad, me mantenía intranquila. Causas ocultas, o quizás no tanto, justificaban un ejercicio de poder, propiciando una situación en la que, aparentemente, era mejor sepultar ciertas cosas bajo tierra.

Con estas ideas en mente, me enfrasqué en la búsqueda de algún texto, un objeto de análisis que pudiera dar cabida a estas inquietudes, permitiendo, a su vez, potenciar un trabajo crítico y algún nivel de acción a futuro.

La tarea no fue fácil. De las obras leídas en el curso, muchas me deslumbraron por sus temáticas, por los elementos formales y escénicos, por una particular búsqueda estética. Pero aún me faltaba algo.

Afortunadamente, uno de esos días que nada tienen de especial, un buen amigo me prestó una fotocopia de una obra. Se trataba de un texto brevísimo, de una autora argentina de quien yo nunca había escuchado hablar (hoy me disculpo por mi ignorancia), pero que figuraba dentro de las futuras lecturas del seminario.

En un principio lo leí distraídamente, sin mucha consideración, con apuro y sin demasiado interés. Sin embargo, una segunda lectura causó mis inquietudes. La pasión, la fuerza y la valentía surgían de cada una de las palabras de este texto. Además, había una plasticidad y una vibrante expresión que permitían imaginarse cada una de sus líneas montadas en un escenario y con una actriz igualmente apasionada. Incluso, era posible deducir la búsqueda de una expresión teatral particular, la cual se cargaba, además, de una confrontación crítica del mundo.

Algo había ahí que había logrado conmoverme, inquietarme, aunque no era capaz de precisar cuál de todos esos elementos que constituían esta obra tan corta. De alguna forma, me motivaba a actuar, a la vez que producía un dejo amargo, una sonrisa irónica, hilarante, pero brutal.

A partir de entonces, el camino ha sido más o menos rápido y lineal. Surgido el interés, la investigación fue brotando por sí sola.

A Cristian García, ese buen amigo que me presentó esta obra, agradezco de todo corazón. Sin su apoyo, compañía, ayuda, pero más que nada, cariño, este trabajo no habría sido posible. A veces es difícil mirarnos y enfrentarnos a lo que somos; pero es más difícil luchar con orgullo y valentía por aquellos ideales en los que creemos.

Agradezco, también, a mi profesor Eduardo Thomas, por sus enseñanzas, consejos, disposición y paciencia. Su apoyo me motivó a continuar con esta investigación, que es fruto de todo lo aprendido durante estos años de estudio, pero más que nada, de la formación y experiencias adquiridas durante el seminario de grado.

Asimismo, debo dar las gracias a mi familia y con especial cariño a mamá, quien con su total apoyo y confianza hizo que este sueño fuera posible.

Y a mis amigos, Sofía Reyes y Carlos Wagner, por su compañía e incondicionalidad. Siempre estuvieron ahí en esos momentos en que uno siente una suerte de desesperación y nada parece posible. Gracias por creer en mí.

Finalmente, pero no menos importante, agradezco a Milena Gallardo. Con su antigónica fuerza y valentía, me enseñó el valor de la memoria.

*Los dramaturgos de América Latina somos el reflejo
de nuestros respectivos países, países con historias
tortuosas, castigados y degradados, donde se nos negó
incluso la asunción de la realidad, disfrazada y
distorsionada...*
Griselda Gambaro

*Mi madre siempre tocaba el piano. Le gusta la música.
Pero mi padre odia todo placer que no provenga de él.
Como no puede dar placer, da odio.
Y lo llama amor.
Mi madre no toca más el piano, cree que no le gusta la
música. Y lo más curioso es que...
también ella llama amor al odio de mi padre.
Y a veces...
hasta yo lo llamo de la misma manera.
La malasangre. Griselda Gambaro*

*Me llamó Creonte, ese loco de atar, que cree que la
muerte tiene odios pequeños. Cree que la ley es ley
porque sale de su boca.
Antígona furiosa. Griselda Gambaro*

A modo de introducción

*No. Aún quiero enterrar a Polinices. “Siempre”
querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y
él muera mil veces.
Antígona furiosa. Griselda Gambaro.*

El mito de Antígona, pese a su antigüedad, ha logrado trascender las fronteras del tiempo y la cultura, transformándose en un valor universal dentro de occidente. La valentía, el arrojo y el orgullo de esta joven que es capaz de hacer frente al poder, discutiendo las razones esgrimidas por el rey, en pos de hacer primar la ley familiar y divina, parece haberse configurado en una suerte lugar común, símbolo que reemerge a lo largo de la historia. Por sus características, por la lucha que se ha leído en esta heroína, este mito ha reaparecido en distintos contextos, ligado a la idea de la libertad y la defensa de la justicia, siendo reelaborado por diversos autores y en diferentes contextos, modificado y resignificado por distintos sectores de la sociedad, a lo largo de más de dos milenios de historia.

George Steiner, quien contabilizara más de doscientas versiones del mito, sin incluir las Latinoamericanas, plantea que esta constante reapropiación y reescritura del texto, este resurgimiento del mito de Antígona, se debe a que este, como ningún otro, ha sido capaz de expresar todas las principales constantes de conflicto propias de la condición humana. Es decir, el texto de Sófocles ha sido capaz de recoger las problemáticas principales que han afectado a los sujetos con respecto a las estructuras sociales.¹

No es sorprendente, entonces, que este mito que ha cobrado una importante potencia dentro de la cultura occidental, regrese a Latinoamérica. Tampoco debe sorprendernos la reapropiación de este por parte de la argentina Griselda Gambaro. Mucho menos si se considera que su reescritura debe ser entendida a la luz del contexto histórico en que surge, este es, el de las dictaduras y

¹ Cf. Vilanova, Ángel: *Las Antígonas iberoamericanas (II): nuevas aproximaciones al análisis de Antígona Vélez, de Leopoldo Marechal; Predeira das almas, de Jorge Andrade; La pasión según Antígona Pérez, de Luis Rafael Sánchez, y Antígona furiosa, de Griselda Gambaro*. Recurso electrónico en: http://74.125.47.132/search?q=cache:46FNUK-Qn1oJ:vereda.saber.ula.ve/mun_clas/geinves/antigonas.doc+Vilanova,+%C3%81ngel.+%E2%80%9CLas+Ant%C3%ADgonas+Iberoamericanas+II.+nuevas+aproximaciones+al+an%C3%A1lisis+de&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=cl; y Cisterna, Natalia: “*Antígona furiosa* de Griselda Gambaro o mirando el mito desde el borde político y genérico sexual” en Lucía Stecher y Natalia Cisterna: *América Latina y el mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*, Santiago: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004, pp. 43-54.

posdictaduras, como fenómenos que no solo afectan al país trasandino, sino que se extienden por toda América Latina.

En el presente informe pretendo trabajar con la obra *Antígona furiosa* de la dramaturga Griselda Gambaro, tomando ciertos ejes temáticos que me permitan abordarla desde una perspectiva amplia.

Es necesario, como primer asunto, establecer sus conexiones con el mito clásico tratado por Sófocles en su *Antígona*, problematizando la obra de Gambaro desde una concepción de la tragedia como un género teatral, por una parte, pero también de esta como una actitud existencial del sujeto histórico.

Para esto, pretendo trabajar con la tragedia de Sófocles, estableciendo la relación y el carácter de condensación y satirización contenida en la propuesta de la dramaturga argentina con respecto a un original parodiado. A la vez, es necesario plantear la problemática que se produce al ver la obra de Gambaro como una tragedia, desde la definición aristotélica del género, pero también desde lecturas posteriores que redefinen y relacionan esta noción con una visión y una actitud particular del sujeto frente a su condición en el mundo.

Asimismo, me interesa trabajar la propuesta de Gambaro a la luz de las discusiones con respecto a la memoria y su importancia en el contexto de dictadura y posdictadura en Argentina, pero también, en el resto de América Latina. Dentro de este mismo punto, surge como una problemática importante el lugar de la mujer en una lucha por mantener y sociabilizar una memoria histórica particular, marginal y altamente silenciada.

Para abordar estos temas, es necesario, por un lado, entablar una discusión con respecto al poder y la hegemonía, considerando la manera en que estos atraviesan y estructuran las relaciones, instituciones y estructuras que componen lo social. Esta discusión se articulará más que nada a partir de la problemática de la memoria y la paradoja entre recuerdo y olvido.

Además, quiero destacar que, en la propuesta escénica que hace Gambaro, el cuerpo femenino adquiere una gran potencialidad al transformarse en espacio y elemento escénico donde transcurren eventos y acciones, y esto es algo que, en la representación, debe ser decodificado por el espectador, pues se encuentra consignado en las didascalias. En este sentido, resulta interesante ver la propuesta de Gambaro desde la composición misma del discurso teatral como un texto bifacético, es decir, como texto escrito y como texto para ser representado.

Finalmente, quisiera considerar esta obra con respecto al tema de lo público y lo privado, y en este sentido, la relación que se establece con el ámbito de lo familiar, lo íntimo, que ha sido considerado históricamente el ámbito de lo femenino y el conflicto que se produce en su conexión y discusión con el ámbito de lo público, eminentemente masculinizado. Desde esta perspectiva, veo

que se produce, a su vez, una discusión que contrapone la ley pública, la ley de la ciudad, anclada en una racionalidad determinada, a una ley familiar, anclada en lo sentimental, en lo espiritual y cómo esta se relaciona con el tema de la locura como una característica propia de lo femenino.

De este modo, el siguiente informe consta, en primer lugar, de un capítulo en el cual se aborda el marco teórico que se utilizará para analizar la obra. Este se centra en tres aspectos fundamentales. Primeramente, se plantea una definición de las categorías de ironía y parodia, así como de la noción de transculturación, las cuales transitan a lo largo de toda la obra, dándole una connotación particular, como veremos más adelante. En segunda instancia, encontramos una definición de lo trágico, como un género teatral y, también, como una visión particular del mundo. Luego de esto, propongo una revisión en torno a la temática de la memoria, tratando de enarbolarse ciertos conceptos que sirvan para un posterior análisis de los problemas presentados por Gambaro.

El segundo capítulo se centrará, principalmente, en una serie de contextualizaciones que explican la realidad histórica argentina del siglo pasado, los contextos particulares en los que se produce la dictadura y el posterior trauma derivado de ella, así como los grupos participantes en el antes, el durante y el después de esta. Luego de esto, hay un subcapítulo que corresponde al lugar de la mujer en la dictadura, por una parte, la visión y definición del régimen de esta, por otro, la participación activa de un cierto grupo de estas en la búsqueda de verdad y en la disputa de lugares y poderes. Finalmente, hay una breve contextualización del teatro argentino y dentro de este, la figura de Griselda Gambaro, aunque vista de una manera más bien general.

Por último, y para concluir, este informe se cierra con un capítulo destinado al análisis de la obra desde los ejes señalados en el mismo y, por supuesto, desde las categorías conceptuales planteadas en el primer capítulo.

Capítulo I

Sustento teórico-conceptual

1.1. Un lugar de cruce: apropiación, antropofagia, transculturación, parodia

1.1.1. Tupi, or not tupi, that is the question

Cuando en 1928, Oswald De Andrade publica su *Manifiesto Antropófago*, inicia una discusión cuyo punto central se encuentra determinado por la dependencia cultural de Brasil, aunque sus resonancias se extienden a todo el territorio latinoamericano.

En este, donde se encuentran diversidad de influencias consignadas poéticamente, se configura un concepto inédito, cuyas raíces se encuentran en la historia de la civilización brasileña. Estamos hablando del concepto de antropofagia o canibalismo.

De Andrade utiliza la lectura de la conquista portuguesa para problematizar la relación que se establece entre colonizadores y colonizados a nivel cultural, entre la potencia europea y las culturas latinoamericanas. Este proceso se encuentra sustentado en una de las antinomias más clásicas presentes en el pensamiento occidental, la oposición civilización/barbarie. A partir de esta, las culturas precolombinas fueron siempre vistas en desmedro, frente al europeo civilizado, educado. Esta misma oposición adquiere otras lógicas a medida que avanza la modernización y la industrialización que viven las capitales y centros urbanos de estos países. De esta forma, la oposición civilización/barbarie se propaga ya no solo desde Europa, sino también desde los surgentes centros económicos de cada nación, transformándose en un discurso que inunda todos los ámbitos de la cultura y la ideología.

Frente a esto, Oswald De Andrade erige el primitivismo como signo de la deglución crítica del otro, el moderno y civilizado. A partir del concepto de antropofagia se desacraliza la antinomia a través de la desestabilización de la posición de sus términos. Ya no se trata de una superioridad de la civilización frente a una desvalorizada barbarie, sino que por el contrario, ambos términos aparecen en un mismo nivel, en el cual se produce el canibalismo: “Solo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.”²

De esta forma, el concepto de antropofagia designa el proceso por el cual el choque cultural puede ser subsanado. Y esta superación se produce a través de la ingesta de “lo que no es mío”. Magistralmente, De Andrade toma las célebres palabras de Hamlet, *to be or not to be*, para transformarlas en “Tupi or not tupi”³, con lo cual demuestra el ejercicio de apropiación, de canibalismo propuesto. Ya no se trata de una pérdida de una cultura, sino de una apropiación crítica, desacralizadora y transformadora. No es pura y simplemente una oposición a la civilización

² Andrade, Oswald (de): “Manifiesto antropófago” recurso electrónico en *HISTAL*, <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/manifiestoantropofago.htm>

³ *Ibíd.*

moderna industrial, sino que el escritor cree que existen algunos beneficios proporcionados por ella, que pueden ir de la mano con formas primitivas de existencia. Estos son ingeridos, apropiados por la cultura, generando un espacio de entrecruzamiento y una cultura nueva como resultado.

Hay, en todo caso, una marca muy crítica en la revisión propuesta por el autor. El otro europeo, el otro civilizado, aparece como una suerte de enemigo, el cual es devorado. Sin embargo, a partir de este ejercicio de canibalismo se produce la incorporación de la alteridad, de la otra cultura supuestamente dominante.

El pensamiento antropofágico, entonces, aparece como el único medio por el cual es posible distinguir los elementos positivos de esta cultura otra, eliminando lo que no interesa o lo que significa trabas para el desarrollo de la cultura latinoamericana.

De manera análoga, Ángel Rama introduce el término “transculturación” para referirse a la relación que se establece entre una cultura impositivamente dominante, la occidental europea, frente a las culturas colonizadas de Latinoamérica.

Retomando el cuestionamiento realizado por la antropología latinoamericana al término “aculturación”, Rama adopta el término propuesto por Fernando Ortiz. Con este se designa de mejor manera la relación que se produce entre dos culturas, pues, si bien implica la pérdida de una cultura, una parcial desculturación, contiene además, la posterior creación de fenómenos culturales, mientras que el término aculturación solo implica la imposición de una cultura sobre otra, la cual es remplazada completamente.

De esta forma, el proceso de transculturación implica necesariamente una originalidad con la cual, desde la base de dos culturas, se van elaborando nuevos supuestos e ideologías. Se trata de una

[...] resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora.⁴

Por el contrario, la cultura latinoamericana aparece como compuesta por valores idiosincráticos en funcionamiento desde fechas remotas, y se confirma su impulso creador, que actúa sobre su herencia particular, pero también sobre los elementos provenientes de afuera. Así, la transculturación designa un proceso creativo mediante el cual se generan nuevos elementos que constituyen una suerte de “neoculturación”, la creación de una cultura nueva, o bien, la apropiación de elementos de una cultura por parte de otra cultura, lo que resulta en una cultura más compleja que las dos originales.

⁴ Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, México D.F: Siglo XXI Editores, 1987, p. 33.

En este proceso, las culturas vivientes seleccionan sobre sí mismas y sobre el aporte exterior, realizando una nueva invención que combine los elementos de ambas culturas de manera acorde a la autonomía del propio sistema cultural. Esta selectividad es aplicada mayoritariamente a la cultura propia, pues esta debe determinar qué elementos es posible perder o destruir en pos de apropiarse de otros nuevos, resignificándolos de acuerdo a las condiciones propias. “Habría pues – dice Rama – pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones.”⁵

De este proceso surge una suerte de híbrido, capaz de mantener una relación de identificación con los elementos de su pasado, pero en el que a la vez encontramos la renovación de otros elementos.

Rama analiza esta transculturación en la relación entre los sistemas literarios regionales y los propios de la modernización de los centros urbanos influenciados por la revolución industrial europea, dentro de Latinoamérica. Además, ve este fenómeno en tres niveles: lengua, estructura literaria y cosmovisión. En estos, ve que los productos resultantes del contacto cultural no pueden asimilarse a los fenómenos anteriores a este, sino que se produce una imbricación. Pero, para que esto fuese posible, ha sido necesaria la existencia de alguna mediación entre dos paradigmas distintos, lo cual fue permitido por las conformaciones culturales propias, que superaban binarismos abismales como el anteriormente señalado civilización/barbarie, o bien, europeísmo/indigenismo. Sin estas, es muy probable que las culturas regionales, al chocar con la modernización urbana, salieran en desmedro, perdiendo casi todos sus elementos propios. Esta mediación permitió el diálogo entre dos sistemas en abierta confrontación, permitiendo la integración y la contribución de ambos en la construcción de un sistema literario común.

1.1.2. Carnaval, ironía y parodia

Al hablar del concepto de carnaval/carnavalización, lo estamos tomando desde los planteamientos del intelectual ruso Mijail Bajtín. Pese a algunas contradicciones y ambigüedades, muchas derivadas de la dificultad de su traducción, las teorías de este escritor han adquirido relevancia para una crítica de la literatura latinoamericana. Esto quizás se deba a la condición marginal con respecto a la cultura occidental en que fueron concebidas sus teorías, asimilable hasta cierto punto a la realidad latinoamericana.

⁵ *Ibíd.*, p. 39.

La importancia de la lectura que realiza radica en la preponderancia que otorga a un género considerado secundario, como es la parodia, en la inversión que realiza del canon aristotélico y en la crítica que realiza al logocentrismo europeo y occidental.⁶

A este respecto, Julia Kristeva señala a Bajtín como uno de los primeros en plantear un modelo en que la estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a *otra* estructura. En su concepción, la “palabra literaria” no es un *punto*, sino que un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras.

En Bajtín, la palabra poética asume una lógica más allá de la lógica del discurso codificado, la cual solo se puede realizar al margen de la cultura oficial, en el carnaval.⁷ “El discurso carnavalesco – dice Kristeva – rompe las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y, por obra de ese mismo movimiento, es un cuestionamiento social y político.”⁸

El texto aparece como un espacio de entrecruzamiento y superposición de citas, apareciendo la noción de intertextualidad. Esta implica que todo texto es comentario, escritura, absorción y transformación de otros textos. Estos se encuentran en un diálogo inherente al lenguaje mismo. “Para Bajtín – continua Kristeva – [...] el diálogo no es solo el lenguaje asumido por el sujeto: es una escritura en la que se lee al *otro*.”⁹

Para Kristeva, Bajtín entiende la escritura como una lectura de un corpus literario anterior, según la cual, el texto es absorción y replica a otro texto. Se constituye, así, un diálogo constante con el corpus precedente. Además, a este dialogismo, se suma la ambivalencia de la escritura, que implica la inserción de la historia en el texto y de este en la historia. A través de estos dos mecanismos, el escritor puede entrar a la historia defendiendo una moral ambivalente: la negación como afirmación.¹⁰

El término bajtiniano dialogismo implica, entonces, el doble, el lenguaje y otra lógica. Esta última es, a la vez, de distancia y relación, de analogía y oposición no excluyente y de lo transfinito. Y donde mejor se vería este dialogismo es en la estructura del lenguaje carnavalesco.

La estructura *carnavalesca* es como la huella de una cosmogonía que no conoce la substancia, la causa, la identidad fuera del vínculo con el todo *que solo existe en la relación y por la relación* [...] El carnaval es esencialmente dialógico (hecho de distancias, relaciones, analogías, oposiciones no

⁶ Cf. Rodríguez Monegal, Emir: “Carnaval/Antropofagia/Parodia” en Sosnowski, Saul (coord.): *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997, p. 309.

⁷ Cf. Kristeva, Julia: “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en Navarro, Desiderio (coord.): *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC. Casa de las Américas, 1997, p. 2.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibid.*, p. 5

¹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 6.

excluyentes) [...] Es decir que dos textos entran en contacto en él, se contradicen en él y se relativizan en él.¹¹

Esta estructura carnavalesca permite la inversión y la transgresión de los modelos y normas establecidos. Produce un desplazamiento desde lo que está en el centro hacia la periferia, instalando formas más bien marginales en su lugar. El lenguaje mismo es relativizado y parodiado en esta escena carnavalesca.

El carnaval, finalmente, aparece como la espectacularización simbólica y sincrética de lo “anormal”, del mundo al revés. El drama se instala en el lenguaje, a partir de un principio mayor: “todo discurso poético es una dramatización, una permutación dramática [...] de las palabras”¹²

De este género serio-cómico que constituye el carnaval derivaría la parodia:

La carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos [...] son otros textos; de allí el carácter polifónico, estereofónico...¹³

Para Bajtín, señala Kristeva, la parodia es una categoría en la cual, “el autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra de otro.”¹⁴

Sin embargo, antes de esbozar una definición del concepto de parodia, haremos un paréntesis para abordar el concepto de ironía.

Carmen Foxley señala que la ironía es definida desde la retórica antigua como una especie de la metáfora. Sin embargo, el cambio de sentido operado por esta figura no consiste en decir de otro modo, como en la metáfora, sino más bien en evidenciar una tensión entre enunciado textual y presuposición, una tensión del contrasentido.¹⁵

La ironía sugiere, afirma quizás, lo contrario de lo que se está enunciado textualmente. Esto pues, el contexto niega la combinación sintagmática textual. Como dice Foxley, “la incompatibilidad de la combinación sintagmática consiste en afirmar de un sujeto lo contrario de lo que exige el contexto.” Así, “la ironía es una contradicción que niega la afirmación textual.”¹⁶

Lo que surge de esto es

¹¹ *Ibíd.*, p. 14.

¹² *Ibíd.*, 14-15.

¹³ Sarduy, Severo: “El barroco y el neobarroco” en Fernández Moreno, César (Coord.): *América latina en su literatura*. México D.F: Siglo XXI Editores, 1994, p. 175.

¹⁴ Kristeva: *Op. Cit.*, p. 10.

¹⁵ Cf. Foxley, Carmen: *La ironía. Funcionamiento de una figura literaria* en *Revista Chilena de Literatura* No. 9-10 (Agosto-Diciembre 1977), p. 5.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 11.

[...] la presencia de un significante que es en sí el contrasentido. Para que este deje de ser puro significante y suscite una significación, debe ser incluido en el contexto total del poema – en el caso de la poesía –, y en el contexto y la situación, en la comunicación lingüística.¹⁷

Ballart, por su parte, define la ironía como un fenómeno intratextual, “que en el seno del universo de ficción creado por el escritor goza de una absoluta libertad, pudiendo llegar a convertirse en el engranaje que mueve la gran máquina de la obra.”¹⁸

Esta figura “*suspende* la denotación textual mediante yuxtaposición de una presuposición que surge [...] a partir de indicios y sollicitaciones suscitadas por el texto...”¹⁹

La ironía, al tomar elementos de otras fuentes, es una forma de actualización. Además, los procedimientos que utiliza la emparentan con la parodia.

En este sentido, y volviendo al tema de la parodia, debemos consignar que esta descansa más que nada en las “relaciones *intertextuales*, a través de la cita y la alusión de unos discursos a otros.”²⁰

Cuando hablamos de la forma moderna de la parodia es necesario tener en cuenta, sin embargo, que esta no consiste necesariamente en una valoración o ridiculización del texto objeto de la misma, como en el caso de la sátira en que hay una clara valoración. Más bien, se trata de una acción de diferir con respecto al texto, como ya se dijera, una actualización de lo parodiado.

Para Linda Hutcheon, la parodia implica una distanciación crítica irónica. Esta consiste en una superposición estructural de textos, en el cual se encadena lo viejo y lo nuevo. Así, como señala Hutcheon, “la parodie, elle-même, devient alors une synthèse bitextuelle.”²¹

Los teóricos concuerdan en que, tanto la ironía como la parodia reclaman del lector un papel primordial. Es este quien debe reconstruir una significación segunda a partir de las deducciones que obtiene de la superficie del texto, completando el sentido a partir del conocimiento o reconocimiento que tiene del contexto implicado. Si el lector no es capaz de completar la significación presente en la ironía y la parodia, entonces la lectura será incompleta.

Si le lecteur ne repère pas, ou ne peut pas identifier une allusion délibérée (ou même une citation), il la naturalisera purement et simplement, en l’adaptant au contexte global de l’œuvre [...] L’identité structurelle même du texte (comme parodie) dépend alors de la coïncidence, au niveau stratégique, de l’interprétation du lecteur et de l’intention de l’auteur.²²

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 11-12.

¹⁸ Ballart, Pere: *Eoroneia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p. 422.

¹⁹ Foxley: *Op. Cit.*, p. 5.

²⁰ Ballart: *Op. Cit.*, p. 422-423.

²¹ Hutcheon, Linda: *Ironie et parodie: stratégie et structure* en *Poétique*. *Revue de théorie et d’analyse littéraires* No. 36 (Noviembre 1978), p. 469.

²² *Ibidem*.

La parodia implica una desviación crítica y una inclusión. Sin embargo, a diferencia de la sátira, la parodia no es ridiculizante, lo que no significa que no pueda portar un comentario evaluativo del objeto parodiado. La estrategia de esta consiste, más bien, en “mostrar lo artificioso del texto original”²³ Pero para lograrlo, para producir la crítica, el lector debe ser capaz de decodificar aquello que es parte de la intencionalidad del autor, completando así la comunicación. Si el lector, en una situación ideal, reconoce la obra que está funcionando en el ejercicio paródico, realiza una superposición de los textos mediante el acto de la lectura.

Tanto la ironía como la parodia actúan en dos niveles, un nivel de superficie y un nivel secundario e implícito. Este último adquiere su sentido de acuerdo al contexto. Y la significación última del texto irónico o paródico se produce a través de la decodificación de los dos niveles, en una doble exposición textual.²⁴

Todo en ellas es implícito y circula más allá de las palabras reales, cosa que explica también su indudable exigencia para con el lector, que debe conocer los modelos literarios en cuestión para poder apreciar todo el refinamiento de su remedo irónico.²⁵

De esta manera, la parodia se articula como una forma de crítica. Por sus características, se transforma en lectura y reelaboración, y en última instancia, en creación de una propuesta otra, nueva, que surge desde esta síntesis transformadora. El gesto paródico toma elementos de una realidad otra a la del autor y a la de la obra, y los resignifica generando un nuevo sentido. Es necesario, en todo caso, tener en cuenta que, pese a la evaluación crítica que pueda contener, esta nueva forma nace de la antigua, del objeto parodiado, pero altera su función, modifica su sentido, adecuándolo al contexto particular en que se produce. De este modo, “la parodie est, structurellement, un acte d’incorporation”²⁶, de inclusión, a través del cual, las formas literarias se actualizan y resemantizan a la luz de nuevos contextos.

1.1.3. Hipertextualidad/hipotextualidad

Por último, me gustaría señalar dos conceptos introducidos por el francés Gerard Genette. Me refiero a los conceptos de hipotexto e hipertexto.

Genette entiende por hipertextualidad toda relación que una a un texto, denominado hipertexto, con otro anterior, al cual llama hipotexto, en el cual se injerta de una manera que no es la

²³ Ballart: Op. Cit., 423.

²⁴ Cf. Hutcheon: Op. Cit., 472-473.

²⁵ Ballart: Op. Cit., 425.

²⁶ Hutcheon: Op. Cit., 476.

del comentario. Así, se trata de un texto a la segunda potencia o bien de un texto derivado de otro que le preexiste. Esta relación puede ser descriptiva e intelectual, o bien, puede suceder que el hipertexto no hable en modo alguno de su hipotexto, pero sin embargo, no podría existir sin este. De esta forma, se trata de una suerte de transformación, por la cual, un texto evoca a otro, sin necesariamente citarlo o señalarlo.²⁷

De este modo, el francés denominará hipertexto a todo texto que derive de uno anterior, ya sea por transformación o por imitación. Este adquiere, en ocasiones, la función de un comentario, con características críticas, para lo cual, utiliza la parodia, la ironía, el pastiche, el collage.

Finalmente, al igual que en el caso de la ironía y de la parodia, en los contextos en que la hipertextualidad no es declarada literalmente, su adecuada lectura e interpretación depende, en última instancia del lector.

²⁷ Cf. Genette, Gerard: “La literatura a la segunda potencia” en Navarro, Desiderio (coord.): Op. Cit., p. 57.

1.2. Sobre lo trágico

1.2.1. Lo trágico como género dramático: la tragedia griega

Cuando abordamos el problema de lo trágico como un género propiamente literario y, más importante, teatral, parece adecuado tomar como punto de partida a Aristóteles y la definición que nos da de la tragedia en su *Poética*. Así, en el capítulo VI dice este:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por «lenguaje sazonado» el que tiene ritmo, armonía y canto y por «con las especies (de aderezos) separadamente», el hecho de que algunas partes se realizan mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto.²⁸

De este modo, primeramente, Aristóteles señala como una característica primordial de la tragedia, junto con otras artes, la imitación de hombres que actúan. Además, esta imitación se compone con un lenguaje elevado, en verso y canto. Asimismo, separa a la tragedia de otros géneros que se desarrollan mediante el relato, pues esta se caracteriza por poner en escena las acciones, representando a los personajes “como operantes y actuantes”²⁹. En esta definición, a su vez, introduce un punto central en su concepción de la tragedia, que tiene que ver con el resultado que esta provoca en los espectadores. En efecto, dice Aristóteles que esta produce compasión y temor, afecciones que serán purgadas en la audiencia.

Más adelante, el filósofo señala que esta imitación de acciones debe ser del cambio de fortuna del personaje trágico. Este debe pasar de la dicha al infortunio o viceversa, siendo la forma más perfecta la primera. Y este cambio se debe producir de manera compleja, es decir, debe ir acompañado de agnición, peripecia o ambas. La última implica el cambio de la acción en sentido contrario, mientras que la agnición es el cambio desde la ignorancia al conocimiento. Ambos deben nacer de la estructura de la fábula, siendo resultado de los sucesos anteriores, por necesidad o verosímilmente.

Además, para que la tragedia produzca el temor y compasión que la caracterizan,

[...] ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira ni simpatía, ni compasión ni temor [...] Quede pues el personaje intermedio entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro.³⁰

²⁸ Aristóteles: *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974, p. 145.

²⁹ *Ibíd.*, p. 133.

³⁰ *Ibíd.*, p. 169-170.

Agrega, con respecto a la fábula que esta “no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro”.³¹

Esta elección del personaje intermedio se justifica en la medida en que siendo su condición tal, se posibilita la identificación del espectador con este. A la vez, el hecho de que este cambio de fortuna se produzca de manera inevitable, de manera no imputable moralmente, aun tratándose de una culpa objetiva, otorga el tono inevitablemente trágico, conmovedor, del género. Se trata de la *hamartía*, del error trágico, que forzosamente cometerá el héroe.

Estos elementos consignados en la poética nos servirán como una definición inicial que nos permita confrontar la obra que estamos tratando en esta investigación con una concepción de lo trágico como género literario. Sin embargo, conviene señalar algunos elementos más, propios de la tragedia como género histórico, que serán resignificados en la *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro.

Por una parte, es necesario señalar la composición de la tragedia griega de acuerdo con sus personajes. En toda representación trágica participaban al menos tres actores más el coro. Este último se encontraba dirigido por el corifeo, quien dialoga con los otros personajes que se encuentran en escena. Por lo general, el coro manifestaba la opinión de la polis y, también, la del poeta. Es portador de la voz del autor y en este descansa la filosofía religiosa, la que era comunicada a través del corifeo, quien asume la representación de estos principios, llevándolos al público a través del diálogo con el resto de los personajes.

El otro elemento guarda relación con el uso de las máscaras en la tragedia griega. Estas ya tenían presencia en los rituales dionisiacos a los cuales aparece ligado el género aquí comentado. Eran estereotipadas, clichés y tenían la característica, al menos en un desarrollo avanzado, de amplificar la voz de los personajes.

En las culturas primigenias, la máscara tiene un poder mágico, pues otorga las fuerzas y las propiedades del *daimon*³² representado, transfigura al individuo en otro, otorgándole poderes. De este modo, aparece como el elemento que produce la transformación del actor en lo representado. Implica un paso más allá de la imitación, pues se trata de una apropiación del otro.

Las primeras máscaras representaban a las deidades relacionadas con las fiestas agrarias y en especial con Dionisios, a quien incluso se denominó el dios máscara. Por esta razón, su máscara era ubicada en su altar y su séquito también portaba máscaras. Posteriormente, la máscara se asociará con la idea de ficción y verosimilitud.

³¹ *Ibíd.*, p. 170-171.

³² Por *daimon* entendemos un poder primordial, antropomorfizado, propio de la naturaleza. Espíritus animales o vegetales.

1.2.2. Lo trágico como condición del sujeto y visión de mundo

Sin embargo, existe otra manera de entender lo trágico que se relaciona más con una actitud del sujeto y una concepción del mundo y de la realidad.

Dice Karl Jaspers, en este sentido, que

[...] lo trágico está ante la intuición como un acontecer que muestra el cruel excitante de la existencia, pero de la existencia humana, y esto en las redes envolventes del ámbito material del ser hombre. La intuición de lo trágico opera, sin embargo, por sí misma una liberación de lo trágico, un modo de purificación y redención.³³

Y luego señala que el ser aparece en el fracasar propio de lo trágico; hay siempre un “trascender hacia el ser” que es el hombre y “que como tal experimenta en el instante de hundimiento.”³⁴

Esta conciencia de lo trágico como fundamento de la conciencia del ser se denomina, según el alemán, *actitud trágica*, y se diferencia, de la conciencia de lo perecedero, de la mera finitud, porque incluye, como elemento central, la acción del hombre. Así, lo trágico se produce cuando el sujeto, en su propio actuar, se envuelve en la tragicidad, en la calamidad, en la ruina, que actúa como inevitable necesidad. Pero en este fracaso, el ser es en sí mismo y aunque desaparece como existencia halla la liberación redentora.³⁵

Para Jaspers, la atmósfera trágica hace presentes la tensión y la desgracia sobre todo en el acontecer presente o en el ser del mundo. Así, “lo trágico se muestra en la lucha, en el triunfo y en el sucumbir, en la culpa. Es la grandeza del hombre en el fracaso.”³⁶

Lo trágico, de esta manera, aparece caracterizado por una atmósfera trágica, predisposición del ser y del mundo, la cual

[...] crece como lo terriblemente lúgubre y espantoso a lo que nosotros somos entregados. Es algo extraño que nos amenaza ineludiblemente [...] está en el aire lo que habrá de aniquilarnos, hagamos lo que hiciéremos.³⁷

Se trata, entonces, de un temple de ánimo particular, por el cual, el sujeto, mediante sus actos, se envuelve de manera inevitable en lo que habrá de hacerlo caer.

Además de esto, el autor señala que la tragedia siempre nos presenta “la lucha de los hombres entre sí o bien una lucha del hombre consigo mismo.”³⁸ Estas potencias que entran en colisión son verdaderas y su lucha, para ser comprendida, debe ser interpretada, a través de lo cual

³³ Jaspers, Karl: *Esencia y formas de lo trágico*. Bs. As.: Ed. Sur, 1960, p. 32-33.

³⁴ *Ibíd.*, p. 33.

³⁵ *Cf. Ibíd.*, p. 33-34.

³⁶ *Ibíd.*, p. 39.

³⁷ *Ibíd.*, p. 40.

³⁸ *Ibíd.*, p. 42.

se constituyen realidades positivas. Asimismo, estas interpretaciones pueden ser inmanentes o trascendentes. Lo trágico, de este modo, es inmanente como lucha del individuo y de lo cósmico o como lucha de los principios de la existencia histórica que se libera a través del proceso temporal. Por otro lado, es trascendente cuando se trata de una lucha entre los hombres y los dioses o bien entre los dioses recíprocamente.

De esta lucha se produce simultáneamente un triunfo y una derrota. En este sentido, en la tragedia, en algunos casos quien triunfa es el mismo que fracasa, “triunfa en el mismo fracaso.” En otras ocasiones, “lo que triunfa es lo universal, el orden cósmico, el orden moral, la vida universal, lo intemporal”, o bien, no triunfa nada, sino que todo se vuelve problemático. Y también puede suceder que en el triunfo y en la derrota se instituya un orden nuevo, un orden histórico.³⁹

Junto con esto, Jaspers señala que “lo trágico se hace inteligible como resultado de la culpa y como la culpa misma.” En este contexto, la catástrofe aparece como la posibilidad de punición de esta culpa.

Esta culpa puede estar relacionada con la existencia. Así, el existir mismo produce la culpa y no importa cómo actúe el sujeto, siempre obra la restricción de la existencia de otros. De este modo, tanto en el padecer como en la acción, se incurre en la culpa de la existencia.

Dentro de este tipo de culpa, una existencia determinada puede ser culpable solo por el hecho de su origen o bien, el carácter puede constituir la culpa del ser así.

Por otra parte, la culpa puede ser resultado de la acción. Dentro de este tipo de culpa, puede tratarse de una acción que constituya una violación de la ley producto de la arbitrariedad y la obstinación o bien, puede tratarse de una acción que aparece como moralmente necesaria y verdadera, pero que inevitablemente constituye una culpabilidad. Este tipo de culpa es, sin embargo particular, puesto que posee un carácter de no culpabilidad.

Hilando un poco estas ideas, entendemos que para Jaspers lo trágico se configura como un tipo de saber particular, un conocimiento a través del cual el sujeto deviene en sí mismo según el modo particular de pensar, advertir y sentir que conoce.

Durante el transcurso de este saber se opera una transformación del hombre el cual ve el camino de la redención, triunfando sobre lo trágico.⁴⁰ Así, si este conocimiento de lo trágico se une a la redención, se produce la liberación del sujeto.

De manera análoga, para Max Scheler lo trágico aparece como “un elemento esencial en el universo mismo”, y no como un “fenómeno esencialmente ‘estético’.”⁴¹

Plantea lo siguiente:

³⁹ Cf. *Ibíd.*, 48-49.

⁴⁰ Cf. *Ibíd.*, p., 80.

⁴¹ Scheler, Max: *El santo, el genio, el héroe*. Bs. As.: Editorial Nova, 1961, p. 143.

“Trágico” es, en primer término, una característica de acontecimientos, destinos, caracteres, etc., que percibimos y observamos en estos mismos, que tiene su asiento en ellos mismos. Es un hábito pesado, fresco, que parte de *estas cosas en sí*, un resplandor oscuro, que las envuelve, y en el cual nos parece vislumbrar una determinada composición del mundo – y no de nuestro yo, de sus sentimientos, sus vivencias, sus compasión y temor.⁴²

Así, para este filósofo se trata de una impresión fuerte y poderosa que provocan ciertas cosas. Además, para que lo trágico aparezca debe haber acontecimientos, hechos.

‘Trágico’ es [...] la determinación de una *eficiencia* en el hacer y en el padecer. También el ‘carácter’ trágico solo lo es porque en él se halla la disposición para un hacer y padecer trágicos; y también una ‘situación’, un estar en conjunción y en oposición mutua de fuerzas, o hechos en pugna que exigen ‘relaciones’, solo es trágico por estar, como quien dice, llena y cargada de semejante eficiencia.⁴³

Lo interesante en la concepción de este, es que esta oposición se da entre fuerzas, valores que son positivos. Y para que se produzca lo trágico es necesario que se presente la destrucción de un valor positivo de un determinado nivel jerárquico por otro de las mismas condiciones: “lo destructivo mismo no solo debe darse como portador de valores, sino que debe ser también portador de un *alto valor* positivo en general.”⁴⁴ Esta destrucción, ya sea de un plan, una voluntad, una fuerza, un bien o una creencia, aparece como necesaria.

La aparición de lo trágico, desde este punto de vista, se encuentra condicionada “por el hecho de que las fuerzas que destruyen el valor positivo parten ellas mismas de portadores de valores positivos”, valores de igual jerarquía que aparecen “como ‘condenados’ a destruirse y compensarse mutuamente.”⁴⁵

Define, entonces, lo trágico como “[...] la pugna que nace por sí sola entre los portadores de altos valores positivos (por ejemplo, naturalezas morales elevadas en el todo de un matrimonio o familia o en un estado). Trágico es el ‘conflicto que reina por sí mismo dentro de los valores positivos y de sus portadores.’”⁴⁶ Y el mundo que se configura como trágico solo puede estar constituido por “valores en relación y en movimiento, donde transcurre el tiempo porque suceden cosas. Esos sucesos y el transcurrir del tiempo marcan el nacimiento de algo y la pérdida y destrucción de algo”⁴⁷

Esta destrucción de valores de la que habla Scheler, tiene un carácter inevitable, como producto de una determinada constitución del mundo que “siempre se haya como ‘en acecho’ para

⁴² *Ibíd.*, p. 144.

⁴³ *Ibíd.*, p. 148.

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 149.

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ Thomas, Eduardo: *Hamlet: máscara y tragicidad*, en *Revista Chilena de Literatura* No. 12 (Octubre 1978), p. 12.

producir a su vez ‘tales’ acontecimientos”⁴⁸. Por esta razón, esta inevitabilidad aparece como un rasgo fundamental del acontecimiento trágico.

Solo allá donde vemos la catástrofe combatida con todas las fuerzas libres, y con todos los medios al alcance, y donde ‘*no obstante*’ la sentimos cernirse todavía como necesaria – más aún, donde la percibimos justamente en el impacto y la violencia de esta lucha y oposición contra ella y su influencia como una especie particular de necesidad *sublime* –, allí yace la ‘necesidad’ que se encuentra en lo trágico [...] es una necesidad que se halla, por así decir, por *encima* de la libertad: ella subsiste aun cuando se *incluyen* los actos libres o las ‘causas libres’ en la esfera causal total, en la que también yacen las causas forzosas – es decir, aquellas que a su vez son ellas mismas efecto de una causa.⁴⁹

Pero, aunque la destrucción de valores se nos presenta como una necesidad, aparece también como algo imprevisible. Así, “[...] debe haber un instante en que *se cierna* [la catástrofe] sobre los acontecimientos como una nube de tormenta, cuando las cosas, sin embargo – también de acuerdo con un cálculo ideal – aun podrían ocurrir de otra forma.”⁵⁰

Esta aparente situación favorable que antecede a la catástrofe se produce con el fin de evitar toda calculabilidad. “La necesidad trágica – dice Scheler – es, ante todo, la *inevitabilidad* e *inevadibilidad* fundadas en las esencias e interconexiones de los factores del mundo.”⁵¹

Debido a esto, y ya que han aparecido todas las fuerzas que hubieran podido impedir la destrucción de valores, y que cada sujeto ha realizado lo que corresponde a su obligación y aún así se ha producido la desgracia, la culpa aparece como imposible de localizar. No se trata, en todo caso, de una falta de culpa, sino de que esta no es posible de ser imputada a alguien en particular. De este modo, “la ‘culpa trágica’ es una culpa tal que no admite ‘culpar’ a *nadie*, y para la cual no hay por ello ‘juez’ imaginable alguno.”⁵²

La culpa trágica, en este filósofo, aparece finalmente como el núcleo de lo trágico. Deriva de la libre elección, por la cual, cualquier alternativa supone la falta. Por esta razón, el héroe trágico aparece como víctima de su culpabilidad.

También para Albin Lesky lo trágico corresponde a una manera particular de ver el mundo. Constata esto, tomando los elementos de la definición de tragedia dada por el mundo griego, pero la lleva a una configuración fuera del drama, para enarbolar una teoría sobre la concepción del mundo como un todo.

Lesky, citando a Goethe, plantea la concepción de lo trágico como un contraste que no permite salida alguna, que puede residir en el mundo de los dioses, en el enfrentamiento de Dios y

⁴⁸ Scheler: Op. Cit., p. 152.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 159.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 160.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 161.

⁵² *Ibíd.*, p. 162.

el hombre o puede tratarse de hombres enfrentados unos contra otros. Así, lo trágico se encontraría situado en el mundo de las antinomias radicales.

Pero además, para que lo trágico se dé como tal, el sujeto trágico debe haber aceptado el conflicto en su conciencia, “sufrirlo a sabiendas”⁵³. El conflicto debe producirse como resultado de su libertad.

Sin embargo, donde Goethe lee imposibilidad de solución de este, una oposición irremediable, Lesky va a plantear que existen tragedias en las que se produce una reconciliación. Así, propone establecer una distinción teórica: existiría lo que denomina una *visión radicalmente trágica del mundo*, un *conflicto trágico absoluto* y una *situación trágica*. La primera implica una concepción del universo como intrínsecamente trágico, donde siempre se dará una destrucción incondicional de fuerzas y valores. En el segundo se encuentra también la destrucción, pero no representa al mundo por entero, sino que se trata de un suceso parcial. Finalmente, la tercera se produce cuando se dan los elementos de lo trágico, pero se abre la posibilidad de una solución.⁵⁴

Otro punto interesante que discute Lesky es la concepción de la culpa trágica como una culpa moral. En este sentido, y retomando a Aristóteles, señala que la culpa trágica es resultado de un fallo, de un error trágico, que no debe ser producto de un fallo moral. Así, para este, ni la culpa moral ni la expiación tienen lugar en una definición de la tragedia, pues lo trágico se encuentra ahí donde “somos testigos de una desgracia inmerecida”⁵⁵ con la cual podemos relacionarnos.

De este modo, esta culpa no es resultado de la maldad, sino producto de un fallo intelectual. Desde ese punto de vista, se trata de “[...] una culpa que no es imputable subjetivamente, pero que objetivamente existe con toda gravedad, es una abominación para los dioses y para los hombres y puede infectar a un país entero [...] un fallo que es culpa en este sentido, pero no en el sentido estoico o cristiano.”⁵⁶

Esto, sin embargo, no desecha la posibilidad de que aparezca dentro de la tragedia la culpa moral. A la vez, el autor no descarta la posibilidad de una función educadora que adquiera un sentido moralizante. Pero estos, considera siguiendo a Goethe, no deberían ser exigidos a la obra de arte.

Además, una teoría que analice lo trágico desde la necesidad moral olvida, según Lesky, que la definición aristotélica ubica en el centro del sufrimiento trágico el que este sea inmerecido.

Con estos elementos confrontaremos la obra de Gambaro, para dilucidar la posibilidad de hablar de un sentido trágico de la existencia.

⁵³ Lesky, Albin: *La tragedia griega*, Barcelona: Ed. Labor, 1970, p. 27.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 30-31.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 35.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 36.

1.3. Una memoria obstinada

Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado.

Funes el memorioso. Jorge Luis Borges.

La problemática asociada a la memoria, la paradoja entre recuerdo y olvido, ha adquirido un lugar central dentro de las discusiones y problematizaciones en la sociedad occidental actual. Apareciendo a partir de conflictos específicos propios de la historia reciente, la memoria ha sido tematizada y puesta en el centro de un debate que implica revisiones políticas y sociales y cuestionamientos profundos sobre ciertas ideologías y, a la vez, sobre ciertas maneras de conducción asumidas por diversas naciones.

Esta discusión, cuyo auge se manifiesta a partir del debate acerca de la *Shoah*, ha servido como punto de partida al debate en Latinoamérica, propiciando una reflexión en torno a las historias particulares de nuestros países, sobre todo, con respecto a las dictaduras que aquejaron al Cono Sur durante el siglo pasado. En este sentido, y con sus propias especificidades, este “auge memorialista” ha venido a conformar un lugar de confrontación y resistencia a la imposición de ciertos discursos hegemónicos que han pretendido quitar importancia o incluso silenciar una historia que no se resigna a desaparecer.

En el contexto particular latinoamericano, la problemática acerca de la memoria, como temática y categoría conceptual, se ha visto generada y sustentada a partir de reflexiones en torno a las dictaduras militares, específicamente, a las violaciones a los Derechos Humanos. Las vejaciones, humillaciones, torturas, el abuso de poder y, en el centro, la desaparición forzada de personas, llevadas a cabo desde el aparato estatal, han propiciado una discusión en la cual, la prerrogativa de mantener vivo el recuerdo se ha transformado en una lucha, una batalla en contra del olvido pasivo, propiciado y administrado desde las esferas de poder, y una revisión sobre cuestiones fundamentales como la justicia y la responsabilidad colectiva.

En este escenario, en el ámbito social y cultural han surgido en estos países una serie de movimientos defensores de Derechos Humanos, de gran presencia. Estos han traído al escenario público una revisión problematizadora de la historia reciente de las naciones, confrontando los

discursos oficiales, “ligando las demandas de saldar cuentas con el pasado (las demandas de justicia) con los principios fundacionales de la institucionalidad democrática.”⁵⁷

Al entablar una discusión con respecto a la memoria y sus potencialidades en la esfera pública, es necesario tener en cuenta que esta siempre incorpora la subjetividad, creencias y emociones, de los investigadores y, en mayor grado, la de las víctimas y testigos de una historia particular, no siempre consignada en los relatos oficiales, pero que insiste en su presencia. A la vez, este “relato” incorpora los compromisos políticos y cívicos de quienes lo enuncian. Sin embargo, esto no debe ser visto como un argumento para menospreciar o quitar credibilidad a estos discursos. Al contrario, la batalla por la memoria adquiere un tono de resistencia ante la impunidad y la imposición social de “otra memoria” (la oficial, la de los vencedores) que legitima los crímenes cometidos en nombre de la “patria”.

Y es que la tematización de la memoria dentro de los marcos de la posdictadura genera problemas inevitables. Las culturas de la memoria se relacionan, en muchos lugares del mundo, con procesos de democratización y con las luchas por los derechos humanos que buscan expandir y fortalecer las esferas públicas de la sociedad civil. Pero estos mismos procesos de democratización que siguen a los regímenes dictatoriales, presentan problemáticas que aparecen, muchas veces, como infranqueables. Como señala Jelin, las confrontaciones se trasladan a los contenidos mismos de la democracia, tratando de dilucidar cuáles son las rupturas y continuidades entre dictaduras y los posteriores intentos de gobiernos constitucionales.

En este contexto, la discusión sobre la memoria aparece necesariamente como una disputa de hegemonía ante regímenes que intentan instaurar la paz social, reduciendo al mínimo las zonas de disputa. Sin embargo, pese a los esfuerzos por suavizar y matizar los conflictos, el pasado dictatorial, con todos los aspectos que connota, aparece como una parte central del presente de los países que sufrieron dictaduras. Esto pues, el concepto de memoria propuesto en esta revisión implica una forma particular de entender las relaciones entre pasado y presente, según la cual “el pasado no es solo tiempo pretérito sino, también, actualidad que se manifiesta de manera compleja a través de la memoria, es decir, un pasado presente.”⁵⁸

Hay, entonces, un enfrentamiento social y político sobre los modos de procesar el pasado, conflicto que, por lo general, tiende a agudizarse con el transcurso del tiempo. Desde esta perspectiva, la lucha por la memoria se inserta en un campo de enfrentamiento entre distintas memorias e interpretaciones acerca del pasado histórico reciente, generándose una lucha política acerca de los sentidos de la misma. Como señala Jelin, “el espacio de la memoria es entonces un

⁵⁷ Jelin, Elizabeth: *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI Editores, 2002, p. 2.

⁵⁸ Elgueta, Gloria: “Secreto, verdad y memoria” en Richard, Nelly: *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2006, p. 33.

espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha «contra el olvido», o bien, de «memoria contra memoria»⁵⁹

En este ámbito específico, la confrontación adquiere connotaciones particulares, que tienen que ver con su función dentro de un futuro deseado. La memoria de un hecho particular es significada y resignificada a la luz de proyectos específicos. En el caso de las dictaduras latinoamericanas, el horizonte ha sido usualmente, y de manera generalizada, resumido en la frase *nunca más*.

En pos de esto, la memoria debe ser trabajada, incorporándola “al quehacer que genera y transforma el mundo social.”⁶⁰ Existe una necesidad de trabajar/elaborar los recuerdos, incorporándolos en lugar de solamente revivirlos, es decir, hay que realizar un “trabajo de duelo.”⁶¹ Parece lógico, entonces, interrogarnos acerca de las formas por las cuales el recuerdo y la representación de la memoria se transforman en elementos activos y no en simples depositarios de un tiempo pasado. O, como pregunta Olga Grau, “de qué manera hacer del recuerdo un saber, para construir la historia por venir.”⁶²

Como dice Elgueta:

Antes que pura presencia o recuerdo opuesto al olvido, más que repositorio del pasado, la memoria es construcción y elaboración social que comprende un conjunto heterogéneo de manifestaciones, sobre o desde el pasado que pueden incluir la expresión artística hasta las diversas formas de pensamiento y de discurso. Por tanto, la memoria es un espacio en el que la verdad se manifiesta y donde las representaciones y discursos con valor de verdad, producen, a su vez, determinados efectos de verdad.⁶³

Es necesario, además, un recuerdo productivo, para luchar contra el virus de la amnesia que amenaza con consumir la memoria misma. Esta necesidad de no olvido adquiere significación en la cultura actual. En la sociedad occidental contemporánea pareciera existir, con mucha fuerza, un temor al olvido, como si este significara una amenaza a la identidad misma, tanto individual como colectiva. En un mundo globalizado como el actual, en que el presente se ha reducido en extensión, implica reducir la velocidad en vez de acelerar, expandir la naturaleza del debate público, tratar de curar las heridas infringidas por el pasado y cumplir con las necesidades culturales no satisfechas. Hay un impulso subliminal de instalarse, por medio de mecanismos de memoria, en un mundo inestable temporal y espacialmente.

⁵⁹ Jelin: Op. Cit., p. 6.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 14.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 15.

⁶² Grau, Olga: “Lenguajes de la memoria”, en Olea, Raquel y Olga Grau (comp.): *Volver a la memoria*, Santiago: LOM Ediciones, 2001, p. 42.

⁶³ Elgueta: Op. Cit., p. 33.

Asimismo, esta necesidad de vencer el olvido, adquiere sentido en relación con el conocimiento y con el poder, dentro de la esfera de lo social. La memoria se constituye como una narración del pasado. En esta, el silencio y el olvido adquieren un lugar central, puesto que toda narrativa implica una selección:

La memoria es selectiva; la memoria total es imposible. Esto implica un primer tipo de olvido «necesario» para la sobrevivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades. Pero no hay un único tipo de olvido, sino una multiplicidad de situaciones en las cuales se manifiestan olvidos y silencios, con diversos «usos» y sentidos.⁶⁴

Así, se producen distintos tipos de olvidos, algunos como resultado del devenir histórico, otros como producto de voluntades políticas particulares. Y es necesario tener en cuenta que para cualquier tipo de conservación y memoria, se encuentra implícita una voluntad de olvido, una selección particular de huellas y el abandono de otras.

Estas memorias se encadenan, articulan, entran en una suerte de diálogo conformando memorias colectivas. Las experiencias compartidas son activadas, produciendo así memorias, recuerdos y discursos que exceden la individualidad y se instalan en grupos sociales más amplios. Las memorias se producen pues hay sujetos que comparten una cultura y existen “agentes sociales que intentan «materializar» estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*”⁶⁵ La eficacia de estas se encuentra determinada, en última instancia, por las instituciones que les niegan u otorgan poder y autorizan su presencia y el lugar y sujetos desde las cuáles se articulan.

El pasado, ubicado en un espacio de confrontación y lucha por la hegemonía, adquiere un sentido político. El sentido que este asume puede cambiar de acuerdo a las interpretaciones que se le dé, interpretaciones sujetas a una intencionalidad particular y a ciertas expectativas con respecto al futuro de las naciones. De esta forma, “[...] actores y militantes «usan» el pasado, colocando en la esfera pública de debate interpretaciones y sentidos del mismo. La intención es establecer/convencer/transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada.”⁶⁶

La lucha por la memoria asume un lugar central en el ámbito social y cultural. Se trata, a fin de cuentas, de una disputa por el poder y por el lugar que en este adquieren los recuerdos y testimonios de los grupos marginales. En este campo, distintos actores confluyen en la búsqueda de hegemonía, algunos legitimando sus vínculos privilegiados con el pasado, otros desde el lugar de los oprimidos. En este contexto, los agentes estatales se adjudican un rol central, el de generar y

⁶⁴ Jelin: Op. Cit., p. 29.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 37.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 39.

establecer la “historia/memoria oficial”, en la cual convergerá la lucha por la memoria, dando la posición privilegiada a sus vencedores.

Durante los periodos dictatoriales vividos por los países latinoamericanos, hay un relato político dominante que monopoliza la escena pública. En este, buenos y malos se encuentran claramente diferenciados, y es esto lo que legitima el accionar de los líderes del régimen, los militares. En este discurso, estos últimos aparecen como salvadores, como héroes que deben enfrentar la amenaza subversiva, sin importar los costos. Esto pues, lo que se juega es la salvación de la patria.

Dadas estas circunstancias, es comprensible que la censura explícita y la limitación de las libertades individuales impidan la declaración pública de otras memorias y discursividades alternativas al discurso oficial, a través del terror y la represión. Es evidente, entonces, que en este contexto, los relatos oficiales encuentran muy poca confrontación en la esfera pública.

El problema, sin embargo, no se ha visto solucionado con el término de las dictaduras. Por lo general, los relatos posteriores han puesto el énfasis en los logros pacificadores, en la unidad nacional o en la superación económica, tratando de acallar, en lo más posible, las diferencias y asperezas en una democracia difícilmente ganada, reprimiendo, como señala Nelly Richard refiriéndose al caso chileno, “la heterogeneidad conflictiva de lo social, su pluralidad disidente.”⁶⁷

Pese a todo, estas persisten, y en un ámbito de mayores libertades, estas narrativas y relatos encuentran una posibilidad de salir de la clandestinidad o exilio que les habían sido impuestos. A la vez, se generan otras nuevas narrativas, como resultado de los procesos históricos, traumáticos y altamente polarizados.

Pero esta apertura no deja de tener sus complejidades pues implica la constitución de un “escenario de luchas por el sentido del pasado, con una pluralidad de actores y agentes, con demandas y reivindicaciones múltiples.”⁶⁸ Es la búsqueda del lugar que fue negado a aquellos que fueron silenciados, ocultados, desaparecidos por el poder y el aparato represivo. O incluso, puede insinuar una disputa por instalar la memoria de aquellos que creen haber actuado dentro de los márgenes de la legitimidad, defendiendo valores que supuestamente representan el sentir del país. Y del resultado de este enfrentamiento depende la codificación de la historia y la memoria nacional.

Tanto en las conmemoraciones como en el establecimiento de los lugares de la memoria hay una lucha política, cuyos adversarios principales son las fuerzas sociales que demandan marcas de memoria y quienes piden la borrada de la marca, sobre una versión del pasado que minimiza o elimina el sentido de lo que los otros quieren recordar. También hay confrontaciones acerca de las formas o medios «apropiados» de recordar, así como en la determinación de qué actores tienen legitimidad para

⁶⁷ Richard, Nelly: “Recordar el olvido” en Olea, Raquel y Olga Grau (comp.): Op. Cit., p. 16.

⁶⁸ Jelin: Op. cit., p. 42.

actuar, es decir, quienes tienen el poder (simbólico) de decidir cuál deberá ser el contenido de la memoria.⁶⁹

Así, luego de acabada la dictadura, la pelea por el lugar de estas distintas memorias, de los testimonios y de los sujetos silenciados, se mantiene aún vigente, en la medida en que las deudas aún no han sido saldadas y la “verdad” aún no adquiere la connotación de discurso histórico. A esto se suma un legítimo reclamo de justicia y reparación.

Las memorias de quienes fueron oprimidos y marginalizados – en el extremo, quienes fueron directamente afectados en su integridad física por muertes, desapariciones forzadas, torturas, exilios y encierros – surgen con una doble pretensión, la de dar la versión «verdadera» de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia. En esos momentos, memoria, verdad y justicia parecen confundirse y fusionarse, porque el sentido del pasado sobre el que se está luchando es, en realidad, parte de la demanda de justicia en el presente.⁷⁰

La manera en cómo se resuelva esta disputa, cómo se negocie con el tiempo y se curen y cierren las heridas, cómo se resuelva el duelo, tendrá una influencia central en la fisionomía del país que se configure.

Considerando lo expuesto, es necesario distinguir entre los usos que se hace de la memoria, ya sean estos, siguiendo a Todorov, “buenos” o “malos”:

Un grupo humano puede recordar un acontecimiento de manera *literal* o de manera *ejemplar*. En el primer caso, se preserva un caso único, intransferible, que no conduce a nada más allá de sí mismo, O, sin negar la singularidad, se puede traducir la experiencia en demandas más generalizadas. A partir de la analogía y la generalización, el recuerdo se convierte en un ejemplo que permite aprendizajes y el pasado se convierte en un principio de acción para el presente.⁷¹

De este modo, es necesario establecer una distinción entre recuperar un pasado o sus huellas frente a los intentos de borrarlos y el uso que se hace y se hará de este pasado, esto es, el rol que adquiere y debe adquirir en el presente. En este sentido, se trata de apelar a una memoria “ejemplar”, superando el dolor causado por el recuerdo y sacándolo de la esfera privada con el fin de obtener lecciones de él que puedan convertirse en principios de acción para el presente.⁷² Se trata de responder a la pregunta formulada por Jelin: “¿En qué medida la memoria sirve para ampliar el horizonte de experiencias y expectativas, o se restringe al acontecimiento?”⁷³

En cualquier caso, el uso de la memoria debe ser capaz de sortear las dificultades que implica un uso personalista e individual de los sucesos históricos. Sino se corren ciertos peligros. Es posible que el olvido y el vacío institucional conviertan a las memorias en literales, de propiedad

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 60.

⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 42-43.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 50.

⁷² *Cf. Ibíd.*, p. 58.

⁷³ *Ibíd.*, 61.

intransferible e incompatible. Si es así, las posibilidades de incorporar nuevos sujetos se ven imposibilitadas, lo que impide, a su vez, la posibilidad de generar nuevos sentidos. Para sobrepasar este predicamento, es necesario trabajar sobre los contenidos, generando reproducciones ampliadas y aperturas de nuevos proyectos y espacios.⁷⁴

Es necesario, entonces, que las temáticas relacionadas con el problema de la memoria, asuman nuevas condiciones capaces de articular una lucha que sobrepase los espacios administrados por el poder central.

Desde esta perspectiva, la literatura y el arte aparecen como un lugar en que es posible asignar un lugar a estas subjetividades, a aquellos que han quedado sin representación, o que disputan un espacio que históricamente les ha sido negado, construyendo así discursividades que reconozcan la existencia de memorias traumáticas en el ámbito público.

Sin embargo, para esto hay que captar de manera adecuada las intermitencias de sentido de la memoria, evitando así que esta se convierta en mero monumento (la petrificación de la memoria) o en simple documento (el realismo descriptivo del comentario que objetiva la realidad monorreferencial de lo sucedido, sin ensayar en torno a sus marcadas figuraciones alternativas y transformadoras).

⁷⁴ Cf. *Ibíd.*, p. 62.

Capítulo II

Una revisión en el tiempo. Historia, mujer y teatro

2.1. Antecedentes históricos⁷⁵

2.1.1. Un siglo marcado por dictaduras y vaivenes sociales

La Argentina del S.XX se encuentra marcada por una cantidad importante de dictaduras y desarreglos sociales iniciados a partir de 1930 con el sello particular de la intervención de las fuerzas armadas. De este modo, los sucesos ocurridos en 1976 se nos plantean como parte de un continuo militar-golpista que se instaura desde la primera mitad del siglo.

Sin embargo, como antecedentes a esta primera intervención armada, es necesario tener en cuenta los sucesos que se desarrollan al inicio del siglo y que implican la instauración de un régimen electoral democrático, en ese entonces a la vanguardia de las experiencias de ese tipo en el mundo. En 1916, Hipólito Yrigoyen asume la presidencia de la Argentina, en una jornada excepcional, ya que por primera vez un candidato había sido electo por voto universal, secreto y obligatorio, según las nuevas leyes electorales.

Esta victoria indicaba una voluntad ciudadana mayoritaria y la predominancia de la Constitución, eje del programa de la triunfante Unión Cívica Radical (UCR). De la mano con esto, la reforma política pacífica, sustentada en una profunda transformación económica y social, nos pone frente a un país que había crecido de modo espectacular, multiplicando sus riquezas.

Además, la decisión de Yrigoyen de modificar la hasta entonces tradicional actitud represora del Estado, utilizando su poder para mediar entre los distintos actores sociales, parecía incentivar el consenso por sobre la contestación, cerrando las aristas conflictivas.

Pese a esto, esta transición política hacia la democracia no era bien vista por aquellos sectores que se sentían desplazados del poder. Sumado a esto, la Guerra Mundial permitía vislumbrar las próximas dificultades económicas. Así, las tensiones sociales y políticas que empezaban a recorrer el mundo en la última fase de la guerra, se anunciaban también en Argentina.

Hipólito Yrigoyen será reelecto en 1928, por amplia mayoría. Pero dos años después, en medio de rumores acerca de su senilidad e incapacidad de dar respuestas rápidas a la crisis, a los que se sumaba la disconformidad de algunos sectores, es derrocado por un golpe militar encabezado por el general José Félix Uriburu, de formación fascista y corporativista. De esta forma, las expectativas de la clase media liberal se vieron defraudadas y los sectores más conservadores y reaccionarios se instalaron en el poder. Pasarían sesenta y un años antes de que un presidente electo

⁷⁵ Para este apartado, Cf. Martínez Cabrera, Erika: *Carnaval negro: veinte poetas argentinas de los años 80*, Tesis doctoral. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, España, 2008 y Romero, Luis Alberto: *Breve historia contemporánea de Argentina*. Bs. As.: F.C.E, 1994.

transmitiera el mando a su sucesor, volviendo una excepción el periodo anterior de funcionamiento de las instituciones democráticas.

El periodo que transcurre luego de la intervención militar y hasta el golpe de 1943 – que traerá consigo el ascenso de Perón – es de inestabilidad y polarización dentro de todos los partidos y movimientos políticos. Algunos sectores abogan por la mano dura y el gobierno militar no democrático, mientras otros desean mantener la institucionalidad constitucional. Por otra parte, la II Guerra Mundial generará un cambio en el panorama político, provocando nuevas opciones, pero de manera confusa y contradictoria. De la misma forma, tendrá un efecto importante en la economía, sobre todo con respecto a las exportaciones e importaciones de los mercados europeos. En este contexto, las Fuerzas Armadas comienzan a estructurarse como un nuevo actor político, de fuerte presencia, incluso en las decisiones gubernamentales.

Un elemento definidor de este nuevo perfil militar sería el desarrollo de una conciencia nacionalista, incentivada ya desde el nacionalismo uriburista, y que se mantendría a lo largo del periodo, marcando una pauta de intervenciones y gobiernos militares. Se trata de un nacionalismo tradicional, antiliberal, xenófobo y jerárquico, difundido por un grupo minoritario, pero activo dentro y fuera de la institución. Desde esta perspectiva, el ideal de un Estado legítimo y fuerte, capaz de capear las tormentas de la guerra y la posguerra, asentando el orden y la paz social, se transformó en una justificación de conspiraciones para desestabilizar el actual gobierno o bien llevarlo por la senda del autoritarismo. Además, a este nacionalismo de los grupos militares, se sumaba un nacionalismo social, en clave antiimperialista y en contra de la oligarquía inglesa. Por esta razón, terminó transformándose en un arma retórica posible de ser tomada tanto por sectores de izquierda como de derecha.

Estos factores, junto con la imposibilidad de encontrar candidatos que se adecuaran a los intereses de los distintos sectores, provocaron la aparición de grupos golpistas entre los militares. El 4 de junio de 1943, el Ejército depuso al Presidente e interrumpió por segunda vez el orden constitucional, antes aún de haber definido un programa o la figura que encabezaría este próximo mandato.

Los primeros años de este gobierno militar estarían marcados por una fuerte presencia de funcionarios ultracatólicos, nacionalistas, con un sentir mesiánico y, en algunos casos, antisemitas, que habían jugado un rol importante en la gestación del golpe. De la mano con esto, se produce, además, una fuerte represión como forma de acallar la agitación política y la protesta social.

En este contexto, el coronel Juan Domingo Perón, uno de los miembros más destacados del gobierno militar, logra impulsar un amplio movimiento político en torno a su persona, lo que le

permitió ganar las elecciones de 1946. Durante su primer gobierno se mantendría la política represiva de los primeros años del gobierno militar, sin embargo, Perón iría transformando su nacionalismo, dándole un perfil más populista marcado por la relación con obreros y sindicatos.

Pese a esto, las tensiones que se van generando en la sociedad argentina durante el gobierno peronista, desembocarán en un levantamiento militar llamado Revolución Libertadora, el cual derrocará a Perón en 1955 y se mantendrá en el poder hasta la convocatoria a elecciones, tres años después. El general Aramburu, que encabezó el gobierno provisional, asumió plenamente la decisión de desmontar el aparato peronista, deshaciendo todos los proyectos incentivados por Perón.

En estas circunstancias, y proscrito Perón y el partido peronista, las elecciones del 1958 dan como vencedor al radical Arturo Frondizi aunque con un importante apoyo de votantes peronistas. En 1962, reincorpora a los peronistas a la política argentina, con lo cual estos ganan las elecciones de Diputados y el gobierno de una decena de provincias. Frente a esto, los altos mandos militares instan al Presidente a anular estos comicios, luego de lo cual lo deponen. Es remplazado, entonces, por José María Guido, antes presidente del senado, quien permanecerá en el poder hasta 1963.

Durante este breve periodo se produce un enfrentamiento dentro de los mismos militares. Por un lado se encontraban los adherentes al régimen, o azules; por otro, sus adversarios llamados colorados. El triunfo azul pondría en el cargo de Comandante en Jefe al general Juan Carlos Onganía. Convocadas nuevas elecciones, el radical Arturo Illia se impone, gobernando entre 1963 y 1966. Este inicia un gobierno marcado por la búsqueda de tranquilidad y diálogo. Sin embargo, en las Fuerzas Armadas, no miraban con demasiada simpatía el gobierno del radical, pese a lo cual, se abstuvieron de presionar.

En 1965, en una reunión de jefes de Ejércitos Americanos en West Point, Onganía manifestó su adhesión a la llamada “doctrina de la seguridad nacional”, es decir, la idea de las Fuerzas Armadas como garantía de los valores supremos de la nacionalidad. Así, debían actuar cuando estos fueran amenazados, sobre todo por la subversión comunista. Más adelante, completaría esta idea con la doctrina de las “fronteras ideológicas”, por la cual se dividía en cada país a los partidarios de los valores occidentales y cristianos de aquellos que pretendían subvertirlos. Desde esta perspectiva ampliada del rol de los militares, con un cariz claramente mesiánico, la democracia aparecía como un lastre para la seguridad nacional. Además, este pensamiento sería un anticipo bastante exacto del discurso oficial de la siguiente dictadura.

Durante los seis meses finales del gobierno de Illia, se tenía la impresión de que buena parte del país – que “estaba en el golpe” – emprendía, sin disimulo alguno, con paciencia y confianza, el camino que llevaría a la redención.

El 28 de junio de 1966, los Comandantes en Jefe depusieron a Illia, formando una junta. Luego de esto, disuelven el Parlamento y las legislaturas provinciales, prohíben los partidos políticos e inician una transición denominada Revolución Argentina, en la cual podrán a la cabeza presidencial al general Onganía, de tendencias bélicas, fóbicamente católicas y, ante todo, anticomunistas.

Luego de cuatro años de autoritarismo personalista y protestas populares brutalmente reprimidas, la Junta de Comandantes decide relevarlo. Además, desde las clases medias, comenzaba a alzarse el movimiento de resistencia armada. Dentro de este, los grupos guerrilleros más activos eran el Ejército del Pueblo (ERP), de tendencias troskistas, y los Montoneros, peronistas.

Mientras tanto, el general Levingston es nombrado Presidente, pero su política de abierta confrontación propicia su pronta salida a principios de 1971. Luego de esto, Lanusse asume el poder y despliega una estrategia conciliadora que lo lleva a legalizar nuevamente los partidos y a llamar a una transición institucional. Junto con esto, asume la necesidad de negociar con Perón. Esto pues era el único capaz de controlar el movimiento de resistencia juvenil, que había convertido al peronismo en estandarte de un socialismo nacional.

En marzo de 1971, Lanusse anunció el establecimiento de la actividad política partidaria y la próxima convocatoria a elecciones, subordinadas, sin embargo, a un Gran Acuerdo Nacional.

Por otra parte, la cuestión de la seguridad se había vuelto problemática. Las discrepancias sobre cómo enfrentar a las organizaciones armadas y la protesta social eran crecientes y anunciaban futuros dilemas. En este marco, se creó un fuero antisubversivo y tribunales especiales para juzgar a los guerrilleros. Algunos sectores de las Fuerzas Armadas llevaron a cabo una represión ilegal, que incluía secuestros, torturas y desapariciones o asesinatos de militantes.

Además, en lo económico, la inflación se desató de manera explosiva, de la mano con fugas de divisas, caída del salario real y un aumento en la tasa de desempleo.

En 1972, Lanusse, convencido de que nada podía esperar de sus negociaciones con Perón, opta por asegurar una condición mínima, esto es, que este último no se presente a las elecciones, pero a cambio de su propia autoproscripción.

El 20 de junio de 1973, Juan Domingo Perón retornará definitivamente al país. Ese día, habiéndose congregado una inmensa multitud en Ezeiza para esperar su llegada, se produce un enfrentamiento entre grupos armados de distintas tendencias del peronismo, provocando una masacre.

La fórmula Perón-Perón - que el líder compartía con su esposa Isabel - resulta vencedora por un aplastante 62%. Pero, en este periodo, Perón empezó a esgrimir un discurso que desamparaba a las incómodas juventudes peronistas, marginándolas del peronismo. El primero de

julio del año siguiente fallece Perón, por lo cual Isabel asume el poder. Sin embargo, meses antes de su muerte, durante el discurso del primero de mayo y hostigado por los gritos de la juventud peronista, Perón consumó la ruptura, llamándolos “mercenarios” e “infiltrados”. Desde aquí, los sectores de la juventud peronista, los montoneros, no podrán subsanar esta ruptura, volviendo a la clandestinidad.

Al fallecer el líder, los precarios acuerdos sociales y políticos alcanzados se disuelven y la lucha armada retorna con fuerza. Frente a un gobierno poco satisfactorio e inoperante, los montoneros anuncian su paso a la clandestinidad. Casi al mismo tiempo, se constituye la terrorista Triple A (Alianza Argentina Anticomunista), comenzando las primeras desapariciones.

A contar desde aquí, los acontecimientos que derivarán en el 24 de marzo de 1976 se producirán de manera bastante rápida. La crisis económica preparó el camino a la crisis política. A mediados de 1975, ni las Fuerzas Armadas ni los grandes empresarios – a cuyo apoyo había apostado Isabel – hicieron nada para respaldar a la presidenta.

En esos momentos los militares comenzaron a prepararse para el golpe, luego de la fuerte irrupción de los grupos armados en el ámbito social. El general Jorge Videla, nuevo Comandante en Jefe, comenzó a participar más directamente en la represión antisubversiva. Esto aumento la actividad guerrillera, pero a la vez, las represalias de los grupos paramilitares.

En un contexto de crisis económica y política, muchos sectores políticos asumieron que la caída de Isabel era inevitable. El 24 de marzo de 1976, y sin oposición, Isabel sería depuesta y arrestada por los militares. Como en otras ocasiones, el grueso de la población vio este golpe con inmenso alivio y muchas expectativas.

2.1.2. 1976 – 1983: El Proceso de Reorganización Nacional. El aparato estatal, el homicidio clandestino.

La nueva etapa que inaugura el golpe se encuentra marcada por un sentimiento inicial de alivio resignado, consensuado en casi todos los sectores de la sociedad.

El 24 de marzo de 1976 se inaugura el llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, al asumir el mando la Junta de Comandantes en Jefe conformada por el general Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera y el brigadier Orlando Ramón Agosti. La Junta otorga a Videla el cargo de Presidente, pero además, este se mantiene al frente del Ejército hasta 1978.

El clima de caos en el cual se había gestado el golpe permitía y justificaba programas para restablecer el orden y asegurar el monopolio estatal de la fuerza. Pero la propuesta de los militares iba más lejos, pues pretendía acabar con los problemas sociopolíticos desde la raíz, lo que

justificaba la represión. A esta política estatal se sumó, como demostrara más tarde la CONADEP⁷⁶, la jerarquía eclesiástica, la cual aceptó la vinculación entre terrorismo de Estado y virtudes cristianas y calló cualquier crítica, justificando la erradicación de la “subversión atea”, y no solo eso, sino que aceptó que algunos de sus miembros participaran activamente de esta.

Tras el golpe, los mandatos presidenciales, gubernamentales, federales y municipales fueron suspendidos. La Corte Suprema fue renovada, se prohibieron los partidos políticos y los sindicatos, y se instauró la censura para el control ideológico de los medios de prensa, artistas e intelectuales. Los mandos militares concentraron en sus manos toda la acción y los grupos paramilitares que habían operado anteriormente se disolvieron o se subordinaron a estos.

La planificación general y la supervisión táctica del aparato represivo de Estado estuvo en manos de los altos mandos y los oficiales superiores no desdeñaron participar personalmente en tareas de ejecución, poniendo de relieve el carácter institucional de la acción y el compromiso colectivo. Las órdenes bajaban por la cadena de mandos hasta los encargados de su ejecución, los Grupos de Tareas, que también tenían una organización específica. Asimismo, la ejecución requirió también un complejo aparato administrativo que diera cuenta del movimiento de un gran número de personas. La represión consistió, así, en una acción sistemática, organizada y llevada a cabo desde el Estado.

Esta acción terrorista se encontraba dividida en cuatro etapas principales: el secuestro – realizado preferentemente de noche, en los domicilios de las víctimas, pero también en fábricas, lugares de trabajo, en la calle o en países vecinos –, la tortura, la detención y la ejecución. El primer destino del secuestrado era la tortura sistemática y prolongada, llevada a cabo con diversos métodos que combinaban la tecnología con la fuerza bruta y el refinado sadismo del personal especialmente instruido para ella. A su vez, la tortura física era acompañada por la psicológica con el objetivo de obtener información, pero a la vez, de quebrantar la resistencia, anular las fuerzas del detenido, destruyendo su dignidad y personalidad. Muchos morían durante la tortura; los que sobrevivían eran llevados a uno de los 340 centros de detención que funcionaban clandestinamente durante este periodo. En estos, se completaba la degradación de los detenidos, a menudo mal heridos, sin atención médica, permanentemente encapuchados y mal alimentados. En estas condiciones, algunos de estos decidían colaborar con sus victimarios, dando información o desempeñando cualquier tipo de labor que estos solicitaran. Sin embargo, el destino para la mayoría era la ejecución.

⁷⁶ La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), fue creada durante el mandato de Alfonsín con el objetivo de investigar las graves y reiteradas violaciones a los Derechos Humanos cometidas durante el gobierno militar. Fue presidida por el escritor Ernesto Sábato. Las investigaciones realizadas por esta fueron plasmadas en el libro *Nunca más* – conocido también, como “Informe Sábato” – con el cual se dio inicio al juicio a las Juntas que presidieron la dictadura.

Entre las víctimas de esta política estatal se cuentan militantes de organizaciones armadas y partidos políticos, individuos relacionados con algún tipo de activismo, judíos, pero también, familiares, amigos o conocidos de cualquiera de estos. De este modo, al aniquilamiento de los “subversivos” se sumaba una larga lista de víctimas cuya única vinculación con actividades políticas era la de ser conocido, figurar en alguna agenda o haber sido nombrado en algún interrogatorio/tortura.

Las víctimas fueron muchas, pero el verdadero objetivo eran los vivos, la sociedad en su conjunto, que debía ser dominada por el terror y la palabra, para poder emprender su transformación profunda. Para esto, el Estado se desdobló. Una parte, clandestina y terrorista, practicó una represión sin responsables, que no debía responder a reclamos de ningún tipo. La otra, pública, silenciaba, coartaba, cualquier otra voz, amparado en un orden jurídico que había configurado para esto. No solo desaparecieron las instituciones de la República, sino que la confrontación de opiniones y su expresión fueron anuladas.

Los cadáveres de los ejecutados aparecían, en ocasiones, en la calle, en montajes que los hacían aparecer como muertos en enfrentamientos o intentos de fuga. Otras veces, se dinamitaba pilas enteras de cuerpos como espectacular represalia a alguna acción guerrillera. Pero en la mayoría de los casos, los cadáveres eran ocultados, enterrados sin identificación en cementerios, quemados en fosas comunes cavadas por las propias víctimas antes de ser ejecutadas o arrojados al mar. De este modo, no hubo muertos, sino desaparecidos.

Las desapariciones se produjeron masivamente entre 1976 y 1978, aunque habían comenzado ya durante el gobierno de Isabel Perón, luego de lo cual se redujeron a la mínima cantidad. En este breve periodo, el trienio sombrío, se llevó a cabo un verdadero genocidio. La comisión que investigó estas ejecuciones, la CONADEP, documentó nueve mil casos, aunque indicó que podía haber muchos más no denunciados. Mientras, las organizaciones defensoras de derechos humanos reclamaban a unos treinta mil desaparecidos.

Los desaparecidos se configuran como una categoría del horror, propia de las dictaduras latinoamericanas de este periodo, mucho mayor que los caídos en combate o los ejecutados. Esto pues su condición no permitía el duelo de sus familiares y conocidos, ni tampoco la posibilidad de asumir una postura concreta con respecto a estos casos. En cierto modo se configura(ba)n como muertos inexistentes.

Para ocultar esta realidad Massera promovió dos acontecimientos que pretendían lograr una suerte de legitimación popular del Proceso. Por un lado, el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978; por otro, el conflicto con Chile que antecedió la Guerra de las Malvinas. Pero pese a este esfuerzo, el gobierno nunca logró despertar entusiasmo o adhesión explícita de la sociedad.

En lo económico, el Estado intervencionista y benefactor, como se había ido dando desde 1930, aparecía como el gran responsable de este desorden social. Frente a este, el mercado aparecía como el instrumento capaz de disciplinar por igual a todos los actores, premiando la eficiencia e impidiendo comportamientos corporativos malsanos. De este modo, al final de la transformación emprendida por Martínez de Hoz, a cargo del ámbito financiero, el poder económico se concentraba en un conjunto de empresarios, transnacionales y nacionales. La deuda externa pública, que en el gobierno de Isabel Perón ascendía a unos 5000 millones de dólares a los que se sumaba una privada de unos 8000, aumentó a unos 56000 millones de dólares, en tan solo cinco años.

Hacia 1980 el problema financiero se agudizó y desde entonces hasta el fin del gobierno militar, la crisis fue una constante. Además, en 1982 México anunció que se atrasaría en su pago de la deuda externa, por lo que, a partir de este momento, se cortaron los créditos a Latinoamérica, subieron los intereses, lo que agravó aun más la situación argentina. El Estado, que ya había absorbido las pérdidas del sistema bancario, terminó nacionalizando la deuda privada de las empresas y con ella la esclavitud al Fondo Monetario Internacional.

Por esta razón, los dirigentes del Proceso discutían la cuestión de la salida política. Les preocupaba la crisis económica, el aislamiento, la adversa opinión internacional y los enfrentamientos internos. Las disidencias que se habían manifestado públicamente en la designación de Viola, se agudizaron en el momento que medió hasta su asunción en marzo y maduraron cuando fue evidente la decisión del nuevo Presidente de modificar el rumbo económico. Y a fines de 1981, una enfermedad de este, dio paso a su derrocamiento y remplazo por el general Leopoldo Fortunato Galtieri.

En abril de 1982, cuando el régimen se encontraba bastante debilitado, Galtieri, tras algunas negociaciones infructuosas, ordenó al almirante Anaya que hiciera desembarcar en las islas Malvinas los primeros infantes de marina. Estas se encontraban ocupadas por los británicos desde 1833 y desde entonces, el gobierno argentino las reclamaba infructuosamente a Inglaterra. Galtieri pretendía presionar a la corona inglesa, consiguiendo así nuevas negociaciones para poder solucionar el conflicto. Además, con esta estrategia, los militares veían la posibilidad de unificar a las Fuerzas Armadas en torno a un objetivo común y conseguir la legitimidad del Proceso.

Sin embargo, la estrategia de ocupación fue un fracaso: Margaret Thatcher se mantuvo firme, Gran Bretaña obtuvo rápidamente la solidaridad de la Comunidad Europea y Estados Unidos, por su parte, abandonando el papel de mediación que había asumido, decidió sanciones económicas al país transandino y ofreció a Inglaterra apoyo logístico. Así, Argentina se encontró en un enfrentamiento altamente desigual y por lo mismo, bastante breve, por el cual, los británicos recuperaron el control de las islas en tan solo dos meses. A partir de este absurdo enfrentamiento

bélico, altamente manipulado por los medios de comunicación y el discurso oficial, se precipitaría la caída del gobierno militar, que ocurriría tan solo unos meses después. Los gobernantes convocaron al pueblo a la Plaza de Mayo solo para reprimir violentamente a aquellos que, convencidos por los medios de difusión de que la victoria estaba próxima, no podían entender o admitir la rendición. Por entonces, los generales exigían a Galtieri su renuncia.

Ante esta situación, el Ejército decide designar a Reinaldo Bignone como Presidente y comienza a negociar una posible salida electoral, aunque condicionada por la inclusión de las Fuerzas Armadas en un nuevo gobierno y la garantía de que no se investigarían actos de corrupción o enriquecimiento ilícito ni responsabilidades en lo que los militares llamaban la “guerra sucia”. Los medios de comunicación, olvidando la censura, difundieron masivamente esto, por lo que las aspiraciones militares fueron ampliamente rechazadas por la opinión pública y los partidos políticos.

Comienza la rearticulación del ámbito político, los partidos comienzan a reorganizarse, derecha y gobierno conforman una fuerza oficialista, mientras que peronistas, radicales, junto con otros partidos menores constituyen la Multipartidaria.

En noviembre de 1982 se convoca una marcha por la democracia, a la cual adhieren un gran número de personas. Casi de inmediato, el gobierno fija fecha para las elecciones en noviembre de 1983. A la vez, elabora una ley de autoamnistía por los desaparecidos, considerados en ese documento como “muertos en combate”.

2.1.3. El gobierno de Raul Alfonsín (1983-1989): la ilusión democrática, la “reconciliación nacional”

El 10 de diciembre de 1983, el radical Raúl Alfonsín asumió la presidencia y convocó a una concentración en la Plaza de Mayo. Como en 1916, la multitud que salió a las calles sentía que la civilización había alcanzado el triunfo. Pero muy pronto se demostró la capacidad de resistencia de los enemigos vencidos, junto con la dificultad de satisfacer el conjunto y variedad de demandas que emanaban de la sociedad.

Los problemas subsistían, sobre todo los económicos: inflación desatada, deuda externa multiplicada y con fuertes vencimientos inmediatos y un Estado carente de recursos, sin la posibilidad de atender a los variados reclamos de la sociedad, desde la educación o la salud a los salariales de sus mismos empleados.

Sin embargo, los problemas económicos parecían menos significativos que los políticos. Lo fundamental era eliminar el autoritarismo y encontrar modos auténticos de representación de la

voluntad ciudadana. El gobierno atribuyó una gran importancia a la política cultural y educativa destinada a remover el autoritarismo presente en las instituciones, las prácticas y las conciencias. De esta forma, se esgrimieron las consignas generales de la modernización, la participación amplia, el pluralismo y el rechazo de todo dogmatismo.

Pero el gobierno demostró su ineficacia al tratar de resolver el problema con los militares. El grueso de la sociedad, que había condenado a estos últimos por su fracaso en las Malvinas, ya no pudo ignorar el saldo de la dictadura, es decir, las atrocidades de la represión, puestas en evidencia debido a la inmensa cantidad de denuncias judiciales y a la difusión mediática. Además, en este periodo se conforma la CONADEP cuyo minucioso informe sirvió de evidencia irrefutable de las historias ocultadas por el gobierno anterior. Si bien en la sociedad se manifestaron algunas confusiones y ambigüedades, la inmensa mayoría condenó fervientemente los hechos y a los militares, se movilizó, exigió justicia amplia y exhaustiva.

El Presidente Alfonsín, que durante los años del Proceso había estado entre los más enérgicos defensores de los Derechos Humanos y que compartía los reclamos generalizados de justicia, debía, sin embargo, preocuparse también de encontrar una manera de subordinar a las Fuerzas Armadas al poder civil. Por esto, promovía algunas distinciones difíciles de ser entendidas para la sociedad movilizada, por muy lógicas que pudiesen ser. Por un lado, consideraba que era necesario separar el juicio a los culpables del juzgamiento de la institución, que era y debía seguir siendo parte del Estado. Además, era necesario poner límites a ese juicio, deslindando responsabilidades y distinguiendo entre quienes dieron las órdenes, quienes se limitaron a cumplirlas y quienes se excedieron, cometiendo delitos aberrantes. Se trataba de concentrar el castigo en las cúpulas y en los personajes más notorios y aplicar al resto criterios de la obediencia debida. Sobre todo, el gobierno confiaba en que las propias Fuerzas Armadas se comprometieran con esta propuesta intermedia entre las demandas de la civilidad y la postura dominante entre militares. Para esto, se modificó el Código de Justicia Militar y se dispuso el enjuiciamiento de las tres primeras Juntas Militares, a las que se sumó la cúpula de las organizaciones armadas ERP y montoneros.

Sin embargo, el primer contratiempo sobrevino cuando se hizo evidente que los militares se negaban a revisar su accionar y a juzgar a sus jefes. Los tribunales militares proclamaron la corrección del actuar de las Juntas y así, las causas pasaron, a través del Ejecutivo, a los tribunales civiles. De este modo, en abril de 1985, en un clima mucho más agitado, comenzó el juicio público de los ex comandantes. A través de este, que duró hasta el final del año, se terminó de revelar las atrocidades de la represión, pero mostró una pérdida de militancia en la sociedad civil, mientras las organizaciones defensoras de Derechos Humanos adoptaban una postura cada vez más dura e

intransigente. Paralelamente, comenzaron a escucharse las voces de aquellos que defendían el actuar de los militares y reclamaban su amnistía. A fines de 1985, se conoció el fallo, según el cual se condenó a los militares, negándose la existencia de cualquier guerra que justificara el actuar de estos, aunque se distinguió entre responsabilidades de cada uno. Además, se dispuso proseguir la acción penal contra los responsables de las operaciones. La justicia había certificado lo aberrante del proceder de los jefes del Proceso, descalificando cualquier justificación y dejándolos sometidos a la ley civil, lo que sin duda era importante y único. Sin embargo, los juicios se habían planteado desde un inicio como una suerte de escenificación ejemplarizante, más que como una aplicación profunda de la justicia y en este sentido, el fallo no clausuraba el problema pendiente entre la sociedad y la institución militar, sino que lo mantenía abierto.

De ahí en adelante, la justicia siguió dando curso a las múltiples denuncias contra los oficiales. El gobierno, por su parte, intento acotar la acción militar, para contener el clima que germinaba en los cuarteles militares. Se trataba de una decisión política basada en un cálculo de fuerzas, materializado en las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. La primera ponía un límite de dos meses a las citaciones judiciales, pasado el cual ya no habría otras nuevas. Ninguno de los partidos políticos secundó al gobierno en la sanción de esta ley, unos por ser partidarios de la amnistía completa, otros por no querer cargar con sus costos políticos, los cuales resultaron ser, por lo demás, altos y contraproducentes al producir una sobresaturación de citaciones y enjuiciamientos.

El motín llevado a cabo en la Semana Santa de 1987 por Aldo Rico, quien se acuarteló en Campo de Mayo exigiendo una solución política a la cuestión de las citaciones y una reconsideración de la conducta del Ejército, puso en evidencia el fin de la ilusión. El gobierno mantuvo la postura que había tomado en primer momento, es decir, aplicar la ley de Obediencia Debida, exculpando masivamente a los subordinados, y los amotinados no impusieron ninguna condición y aceptaron la responsabilidad de su acción. Con ello se asumió que la civilidad era incapaz de doblegar a los militares. Y para el gobierno, aparecía la figura del fracaso en su intento de resolver de manera digna el enfrentamiento del Ejército con la sociedad, y comenzaba un largo y desgastante calvario.

Gracias a estas leyes, se aseguró la impunidad de oficiales intermedios y se impulsó definitivamente lo que los militares denominaban “reconciliación nacional”. Para el pueblo, era como exponer públicamente a los criminales, para luego absolverlo ante los ojos de sus víctimas.

Este episodio fue decisivo para el gobierno de Alfonsín, pues representó la culminación de la participación de la civilidad, el máximo de tensión que se podía alcanzar y la evidencia de la limitación para doblegar un factor de poder igualmente tensado. Así, en este momento concluyó definitivamente la ilusión del poder ilimitado de la democracia.

Por otro lado, los problemas económicos, presentes desde el inicio del gobierno radical, fueron una piedra de tope casi infranqueable. Muy pronto pudo verse que las transformaciones iniciadas por la dictadura poco tenían de reversibles. Para tratar de salvar la crisis, en 1985 se inauguró el Plan Austral, con el fin de estabilizar la economía a corto plazo, para poder afrontar más adelante una reforma más profunda. Sin embargo, este implicaba “ajustarse el cinturón”, lo que no fue muy bien recibido por la población.

Un año más tarde, se percibía el futuro fracaso de la reforma. En 1987, la inflación creció desmesuradamente, hundiendo el sistema. En este contexto, EE.UU recomienda a Argentina abandonar definitivamente la etapa de Estado de Bienestar, recortando el gasto público y pasando a considerar la estabilidad monetaria como la principal prioridad. Ante esto, el poder sindical, recientemente reconstruido, emprendió un enfrentamiento sistemático al gobierno.

Por entonces, el candidato opositor Carlos Saúl Menem crecía en popularidad, con un apoyo diverso que iba desde la extrema derecha a la extrema izquierda peronista. Incluso sin tener un programa definido, diversos sectores de la sociedad confiaban en que sería pragmático, que daría solución al conflicto económico y creían en la holgura y bienestar que prometía.

Si estas condiciones ya permitían pensar en un eventual triunfo del candidato peronista, los sucesos hacen esta opción aún más evidente. El gobierno, tratando de llegar a las próximas elecciones sin inflación, impulsa un nuevo plan económico: el Plan Primavera, puesto en marcha en agosto de 1988. Sin embargo, este fue un rotundo fracaso y terminó sepultando cualquier posible opción radical a la presidencia.

En este clima, las elecciones de mayo de 1989 dan como indiscutible vencedor a Carlos Menem. Y si bien el cambio de mando estaba constitucionalmente fijado para diciembre del mismo año, pronto se hizo evidente que el gobierno de Alfonsín no se encontraba en condiciones para gobernar hasta dicho momento. Ante la crítica situación y en medio de fuertes cuestionamientos, Alfonsín se ve obligado a renunciar para anticipar el traspaso de gobierno, que se concreta en julio.

El gobierno de Menem, de manera chocante, imprevista y absolutamente contraria a sus promesas de campaña, se dedicó, con el apoyo de las empresas más importantes y de EE.UU, a aplicar la receta liberal, constituyendo el “partido del mercado”.

Además, la presidencia del peronista se caracterizó por un estilo autoritario, en el que la figura del Presidente se planteó como “el jefe” y concentró una gran cantidad de poder, el cual usó sin restricciones.

Asimismo, otorgó el indulto a quienes habían sido condenados por su participación en la represión durante el Proceso, incluyendo a los miembros de las Juntas Militares. Esto provocó un fuerte rechazo en la sociedad argentina, la cual solo pudo aspirar a una cicatrización artificial.

De esta manera, muchos de los fantasmas derivados de la dictadura militar se mantienen vigentes hasta el día de hoy. Tras la sucesión de dictaduras que debió afrontar el país transandino a lo largo del siglo XX, los temores del golpe y sus fantasmas constituyen una imagen de fatalidad cíclica en la conciencia e imaginario de los argentinos. Junto con esto, la experiencia democrática argentina, la transición, se ha marcado por un clima político caracterizado por el control, el miedo y una violencia que se traspasa a todos los niveles e instituciones de la sociedad, como única manera supuestamente posible de asegurar la misma democracia.

2.2. La mujer en la dictadura y posdictadura argentina

2.2.1. La mujer en los discursos militares⁷⁷

Cuando nombraron a la mujer, los discursos de la dictadura lo hicieron apelando a su lugar en la familia, a su rol de ama de casa, esposa y madre.

Según la definición de la Junta, la familia aparece como la célula elemental, con leyes naturales previas a toda organización social. Así, esta es vista como una fracción vital de la sociedad a partir de la cual se organiza y estructura la fe, la justicia, la sociedad misma, en contra del caos en que se encontraría la Argentina previamente al golpe. De este modo, la familia debe controlar y vigilar a sus miembros, labor imprescindible si es que se quiere construir una nueva democracia. Consecuentemente, para la discursividad militar, una de los principales objetivos de la subversión era la destrucción de la familia.

Dentro de este ideario, la mujer adquiere un papel central en la superación del caos previo al Proceso. Para la discursividad dictatorial, la maternidad aparece como una ineludible y esencial misión de todas las mujeres (o de las buenas mujeres). Desde esta perspectiva, solo se concibe que la mujer participe de actividades remuneradas que se correspondan con el amor maternal o el servicio social, pues otra labor supondría el abandono de sus hijos, cosa aberrante, criticable e imperdonable.

Además, la principal misión de una madre es y debe ser la defensa de sus hijos ante el peligro que implica la subversión. Los padres hacen esto mediante la educación y la racionalidad (los símbolos patrios, valores nacionales, la patria en general), mientras que las madres, a través del instinto y la animalidad. Así, padre y madre se contraponen según el orden de lo cultural y de lo natural, a la vez que se complementan.

Las madres tienen la obligación de formar a sus hijos en los valores occidentales y cristianos, supervisándolos, vigilándolos y denunciándolos si fuera necesario, pues deben ser una suerte de apéndice del aparato militar.

Mientras, la mujer subversiva es concebida como una víctima de la que hay que compadecerse, un ser irracional, indefenso, sin libertad de elección y que por lo mismo, se dejó llevar por sus compañeros, los enemigos de la patria. Así esto, la mujer está prisionera e incluso, asesinada, por aquello que no tienen respeto por la vida, ni siquiera la de mujeres indefensas o embarazadas. En este caso, el victimario es siempre el terrorismo.

⁷⁷ Para este apartado, Cf. Martínez Cabrera, Erika: *Carnaval negro: veinte poetisas argentinas de los años 80*, Tesis doctoral. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, España, 2008.

2.2.2. Las Madres de la Plaza de Mayo

Al iniciarse en 1976 la dictadura, las madres de los primeros desaparecidos (1974-1975) comienzan a tocar las puertas del Ministerio del Interior, de las comisarías, iglesias, sedes de partidos políticos. Es en estos lugares donde se conocen. Son siempre las mismas y en busca de lo mismo: información acerca de sus hijos. Sin embargo, no encuentran respuesta.

En un comienzo, la organización nació como una iniciativa de estas mismas madres. El 30 de abril de 1977, en la iglesia de la marina Stella Maris, donde las madres iban a tener una audiencia con el secretario del Vicario Castrense, Monseñor Emilio Graselli, Azucena Villaflor propone una reunión en la Plaza de Mayo, para la escritura conjunta de una carta solicitando una audiencia. Y escoge la Plaza pues está situada frente a la Casa Rosada y es el lugar donde históricamente se han llevado a cabo las manifestaciones políticas. Desde ahí en adelante, se reunirán todas las semanas en el mismo sitio, al principio de forma espontánea, primero un sábado, luego un viernes y después, todos los jueves a las tres y media.

Cuando nos dimos cuenta que íbamos avisándonos unas a las otras que los jueves a las tres y media nos reuníamos en esa Plaza, en un banco, no caminábamos, no marchábamos. Algunas íbamos un rato antes, las que vivíamos más lejos, porque ese sentirnos bien... Ustedes saben que en esa época éramos despreciadas, las familias nuestras pasaron a ser las familias de los "terroristas", se nos cerraban las puertas, así que era poca la gente con la que una podía conversar. Pero con las madres éramos todas iguales, nos pasaba lo mismo, veíamos la misma gente.⁷⁸

Una vez instituidas las reuniones en la Plaza de Mayo, las Madres comenzaron a organizarse, a repartirse las tareas. Algunas visitaban el Departamento de Policía, otras el Ministerio del Interior, otras las casas de otras madres, con el objetivo de sumarlas al movimiento. Su presencia en la Plaza era conocida por comentarios de boca en boca, puesto que así como no existían los "desaparecidos" para la prensa, estas tampoco existían.

Debido a esta presencia comenzaron a ser vigiladas. El gobierno comenzó a reprimir sus reuniones, aduciendo al estado de sitio y a la suspensión del derecho a reunión. Pese a esto, se mantuvieron firmes, quedándose en la Plaza, pero se vieron obligadas a caminar, debido a los golpes, marchando en torno a la pirámide que preside la Plaza de Mayo. Fue así como comenzaron las tradicionales marchas semanales, en un inicio sin el pañuelo o pañal blanco usado para distinguirse de otras organizaciones, pero siempre reclamando la aparición de sus hijos y luego, la lista de los asesinos.

De este modo, las Madres de Plaza de Mayo, víctimas ellas mismas de la represión, se convirtieron rápidamente en referente de un movimiento cada vez más amplio, instalando una

⁷⁸ Bonafini, Hebe (de): *Conferencia pronunciada el 6 de julio de 1988* Recurso electrónico en <http://www.madres.org/asociacion/showit.asp?act=3>.

discusión pública, fortalecida desde el exterior por la prensa, los gobiernos y las organizaciones defensoras de los derechos humanos.

Las Madres atacaron el discurso represivo y conmovieron la indiferencia social, pues al pedir cuentas combinaban lo terriblemente testimonial con lo ético, apelando a principios como la maternidad, difíciles de cuestionar o de ser tildados de subversión/subversivos por los militares.

Comenzaron a realizar acciones, primero en la Plaza, negándose a subordinarse y obedecer el mandato de las fuerzas armadas y de orden. Luego, cuando personajes importantes desde el exterior llegaban al país, provocando el interés de la prensa. Las fotos de estas manifestaciones públicas dieron la vuelta al mundo. Sin embargo, fueron censuradas en Argentina, pasando prácticamente desapercibidas.

Asimismo, durante una de las marchas en las que deciden participar, las Madres fueron emboscadas, siendo detenidas y llevadas presas. Pero junto con ellas, fueron detenidas algunas monjas y periodistas extranjeros, quienes luego denunciarían el hecho, dando más notoriedad al movimiento.

Cuando eran detenidas, las Madres rezaban en la comisaría en voz alta, convirtiendo el rezo católico en denuncia política:

Pero nosotras en la comisaría tampoco nos quedábamos quietas. A medida que nos identificaban y nos preguntaban quiénes éramos y nos mandaban a un lugar, decidimos rezar también en ese lugar. Pero rezábamos pidiendo para que no fueran tan asesinos los de esa comisaría, para que no torturara el comisario; o sea que mientras tanto aprovechábamos el rezo para decirles asesinos y torturadores a los que teníamos ahí adelante. Y era una acción muy fuerte, muy fuerte, pero como era dentro del rezo, del Ave María y del Padre Nuestro, como hay tanto respeto, y los milicos se la pasan haciéndose la señal de la cruz cuando entran y salen de las comisarías, no podían decirnos nada, porque entre Padre Nuestro y Ave María los acusábamos de asesinos.⁷⁹

Del mismo modo, boicotean una fiesta organizada por Monseñor Antonio José Plaza en la ciudad de la Plata, con el fin de demostrar que no pasaba nada y que el Mundial iba a ser una cosa hermosa para la nación. Las Madres rezaron y lo insultaron en voz alta en plena catedral, aduciendo a que debía rezar por los desaparecidos y denunciando la complicidad del poder eclesiástico con la dictadura. Y cuando la represión en la Plaza se endurecía, se reunían en las iglesias e intercambiaban información política entre el Padre Nuestro y el Ave María.

Con el tiempo se elaboraron las primeras solicitudes, luego reunidas en una lista con el nombre de cada desaparecido, para ser publicadas en el diario La nación. De la mano con esto, comenzaron a su vez, los primeros secuestros.

Frente a esto, las Madres comenzaron a tener miedo, sin saber qué hacer para continuar con la búsqueda que ya habían emprendido. La represión recrudeció, cada vez más jóvenes eran

⁷⁹ *Ibidem.*

secuestrados, incluso más hijos de ellas y en ese momento, también comenzaban a ser atacadas directamente por el aparato estatal. Pese a todo, las Madres continuaron reuniéndose en la Plaza, donde se sentían iguales. E incluso se atrevieron a más, pues ya no solo golpeaban a las puertas de los ministerios y las cárceles, sino que también iban a los centros de detención clandestinos, conformados durante la dictadura.

Entre los años 1978-79, las Madres comenzaron a salir al exterior para hacer conocer el drama de los desaparecidos y solicitar que se aislara a la dictadura militar argentina, primero a Europa y luego a Estados Unidos.

Sin embargo, esto significó que la represión aumentara. Así, el 22 de agosto de 1979, ante la imposibilidad de seguir reuniéndose en la Plaza debido a la represión, se funda ante escribano la Asociación Madres de Plaza de Mayo (AMPM). Hasta 1980 no regresarán a la Plaza.

Por esas mismas fechas, además, comenzó a imprimirse el “Boletín de la Asociación” y se formaron los primeros grupos de apoyo en el extranjero. Con el dinero reunido por un grupo de mujeres en Holanda, se abrió la primera oficina, donde firmaron la que se convertiría en su consigna: “aparición con vida”.

El 10 de diciembre, fecha de conmemoración de la Declaración de los Derechos Humanos, comenzaron las llamadas Marchas de la Resistencia⁸⁰, que consistían en veinticuatro horas en la Plaza “resistiendo al Régimen”. Tras la primera, las Madres tomaron la Catedral de Quilmes y ayunaron durante 10 días.

Cuando comenzó la Guerra de las Malvinas, las Madres se posicionaron en contra, manifestando su solidaridad con las madres de los soldados. Sin embargo, el gobierno utilizó esto en su contra, tratando de difundir la idea de falta de patriotismo y nacionalismo por parte de estas:

[...] las Malvinas fueron también otro hito importante en este pueblo que de un día para el otro se olvidó... un día le dan una paliza en la Plaza, el 30, y al otro día, porque estos atorrantes y estos seres despreciables provocan una guerra, estaban aplaudiendo. Y las Madres firmes, diciendo somos solidarias con las Madres de los soldados que están en las Malvinas, pero no queremos la guerra, es otra mentira, es otro Mundial de la guerra para tapar. Y nos acusaron de antinacionales. Y en la Plaza había gente que nos decía que cómo podíamos ir a la Plaza mientras estaba la guerra. Y de ahí ese cartel: "Las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también". Y nos mantuvimos firmes, diciéndole a cada uno la mentira que era la guerra.⁸¹

Con esta consigna, las Madres llevaron a cabo una territorialización de los desaparecidos, enunciados como extranjeros y enemigos de la patria por el discurso dictatorial.

⁸⁰ Las Marchas de la Resistencia continuaron incluso en democracia, con el fin de denunciar la impunidad de los autores del genocidio. Solo en 2006 la AMPM consideró que el gobierno de Néstor Kirchner había adoptado una posición activa con respecto al tema y deciden dejar de realizarlas.

⁸¹ Bonafini, Hebe (de): Op. Cit

En 1982, comienzan a funcionar las multipartidarias, en las que las Madres participaron activamente. Esto significó ciertas tensiones, sobre todo con el Partido Radical y fuertes críticas por parte de la asociación a la complicidad de los mismos al régimen.

Tras la victoria de Alfonsín, se reunieron con él para exigirle la búsqueda de los desaparecidos. Este les dio esperanzas, incluso de encontrar a algunos de los desaparecidos con vida, sin embargo, fue poco lo que se hizo para hallarlos. Frente a esto las Madres comenzaron a hacer manifestaciones públicas, dibujando las siluetas de sus hijos en las calles, acompañadas de fotos y textos reivindicando la acción de sus hijos.

Como ya se señalara, el gobierno creó la CONADEP con el fin de esclarecer los casos de violaciones a los derechos humanos. Pero las Madres se demostraron disconformes con la conformación de esta comisión, en principio debido a la elección de sus miembros, realizada por el gobierno y no por los organismos que arrastraban años de resistencia y lucha. Los documentos que las Madres habían acumulado durante años no fueron entregados a la CONADEP y por ende, no fueron considerados en el informe que esta realizó. A esto se sumaba una justificada desconfianza hacia Alfonsín por parte de algunas de las Madres y su oposición a la confirmación de los jueces cómplices del Proceso o al ascenso de algunos de los militares.

Estas diferencias supusieron, en 1986, la división del movimiento en dos vertientes. Una mayoritaria que mantuvo el nombre Asociación Madres de Plaza de Mayo (AMPM), presidida por Hebe Bonafini, y una segunda que se llamó Madres Plaza de Mayo Línea Fundadora. La diferencia entre ambas radica en que la segunda aceptó la indemnización por reparación histórica (Ley 24.411) aprobada por el gobierno de Alfonsín y decidió participar de los juicios que derivaron en las leyes de Punto Final y Obediencia Debida.

En el mismo periodo se creó el Frente de Apoyo y el primer periódico de la AMPM. Se trajo, asimismo, un equipo de asistencia psicológica y llegaron los primeros abogados.

Al realizarse los juicios, las madres de la AMPM decidieron restarse de estos, pues consideraba que se estaba absolviendo a los criminales en la cara de las mismas víctimas.

En 1985 comenzaron a llegar los primeros telegramas del gobierno confirmando la muerte de muchos desaparecidos y la exhumación de algunos cadáveres y restos. La AMPM se negó a aceptar esas exhumaciones, la reparación económica y los homenajes, saboteándolos. Esto pues no solo era importante conocer la lista de los muertos y los lugares en que se encontraban los cuerpos; era necesario conocer la verdad, la lista de los asesinos y que se hiciera justicia punitiva.

En octubre de 1989, el recién asumido Menem firmó el primero de los cuatro indultos que liberaban a los pocos militares condenados por sus crímenes en la dictadura. Desde ese momento,

las Madres militaron en todas las causas en que habían militado sus hijos. A partir de esto se producirían muchos desencuentros entre la Asociación y el Presidente.

En 1991, Hebe Bonafini fue entrevistada por el periodista Jesús Quintero y en dicha entrevista dijo que Menen era una basura. Ante esto, el Presidente la denunció por desacato, calumnias e injurias y la casa de la AMPM fue atacada, sufriendo robo y destrozo de todos sus bienes, incluso los documentos y fotos de los militares que se guardaban en los archivos.

Finalmente, a mediados de los noventa comenzaron a celebrarse los Juicios Populares Éticos y Políticos contra genocidas, realizados oficiosamente en plazas públicas y con veredicto de los asistentes.

Pero solo en el año 2006, durante el gobierno de Kirchner se consideró que la casa de gobierno estaba asumiendo un papel activo y por ende se dejaron de realizar las marchas de la resistencia. Pese a todo, la AMPM sigue reuniéndose los jueves en la Plaza de Mayo.

2.3. El caso del teatro en la Argentina contemporánea

2.3.1. Un poco de historia

A la hora de fijar el inicio del teatro argentino contemporáneo, se presentan dos posturas divergentes. Una parte de la crítica se inclina en señalar el año 1932, cuando el Teatro del Pueblo estrena la primera pieza de Roberto Arlt. Sin embargo, el teatro de Arlt aparece como incapaz de hacer escuela o dejar herederos literarios o teatrales, agotándose en sí mismo, pues el escritor habría sido demasiado innovador y libertario, demasiado desprejuiciado e individualista, a diferencia de contemporáneos como Armando Discépolo. La otra parte de la crítica apunta a Carlos Gorostiza como el motor impulsor del teatro contemporáneo en el país transandino. Con respecto a este punto, optaremos por esta segunda vertiente, difundida entre los estudiosos más modernos, pues se encuentra más sustentada en las lecturas seguidas durante el curso de esta investigación.

Siendo así, los estudiosos han dado al nacimiento del teatro argentino contemporáneo una fecha, un lugar y una pieza concreta. Estamos hablando de la obra *El puente*, estrenada el 4 de mayo de 1949 en el Teatro La Máscara. Esta obra

[...] inauguró para el teatro argentino una línea que, a falta de mejor denominación, podría definirse como básicamente realista y que, con variantes de todo tipo, especie y calaña, marcó la escena argentina de las cuatro décadas siguientes, a pesar de las muchas transgresiones (algunas de ellas cometidas por el mismo Gorostiza).⁸²

Así, Gorostiza trajo a las tablas una temática inmediata, identificable, asible y compartible. Además de esto, proveyó de un lenguaje propio, intransferiblemente argentino a una dramaturgia en que los inmigrantes llegados en el siglo anterior, las clases marginales, los sujetos pintorescos, se habían constituido en personajes dramáticos de un teatro de escasos recursos y escenarios circenses.

Entre 1900 y 1910 el arte escénico había florecido y había adquirido una resonancia popular absolutamente insólita. Sin embargo, en los años que siguieron, el teatro argentino perdió a los grandes puntales de su dramaturgia, con lo que fue decayendo, aunque con algunos éxitos parciales y muy esporádicos. Además, la proliferación descomedida del teatro por secciones y la primacía de los empresarios implicaron una creación dramática en serie, de constantes repeticiones temáticas y situacionales, con personajes estereotipados y empobrecido en sus formas expresivas y conceptuales. Esto conlleva, a su vez, la deserción del público que desde sus principios había acompañado fervorosamente al teatro argentino.

⁸² Fernández, Gerardo (coord.): *Teatro Argentino Contemporáneo*. Antología. Madrid: F.C.E, 1992, p. 14.

En este contexto, sin embargo, es posible destacar a algunos autores que sentaron pautas para el desarrollo del teatro argentino: Francisco Defilipis, Samuel Eichelbaum y, el más importante en este periodo y también, más influyente, Armando Discépolo.

Paralelamente, comienzan a llegar los ecos de las experiencias teatrales más revolucionarias de Piscator y Brahm en Alemania, de Mayerhold y Stanislavski en Rusia, de Valle-Inclán y Rivas Cherif en España, entre otros. Inspirado en estas, Leonidas Barletta funda en Buenos Aires el Teatro del Pueblo, provocando, así, un cambio en la escena argentina, en la cual el teatro independiente adquirió una fuerza notable. Con todo, esta época hasta el estreno de *El puente*, será más bien poco fructífera, con la excepción de Roberto Arlt.

En una época marcada por una fuerte polarización ideológica, el teatro independiente se enroló en el antiperonismo, lo que le valió ser marginado de todo apoyo oficial e incluso, involucró dificultades en su accionar. De esta forma, la fuerza que había ganado el movimiento independiente se encontraba bastante mermada. Y frente a este teatro se situaba el teatro profesional, de inclinación oficial o bien, comercial. En este contexto, *El puente* de Carlos Gorostiza, estrenada por el grupo independiente La Máscara, vino a unir estas dos vertientes.

En esta, Gorostiza alcanza un estilo expresivo que caracteriza y diferencia al pueblo argentino, haciendo referencia a problemas reales e inmediatos y a situaciones verdaderas y creíbles e indagando en la coyuntura político social que vivía el país. A este primer éxito siguieron las obras *El fabricante de piolín*, *Marta Ferrari*, *El juicio*, *El reloj de Baltasar* y, la que es considerada su mejor pieza, *El pan de la locura*, estrenada en 1958.

Sin embargo, para el momento en que fue estrenada dicha obra, el contexto de la dramaturgia ya había cambiado bastante, al igual que la historia argentina. El éxito de Gorostiza y la proliferación de nuevos grupos independientes, junto con la creación de nuevos elencos profesionales, de mayor seriedad y ambición, estimularon la creación dramática. Así, en este periodo, se fueron afianzando varios dramaturgos que había comenzado su carrera en la década anterior, mientras debutaban otros que continuarían produciendo en las siguientes.

A pesar de esto, las circunstancias históricas, el golpe militar que depuso a Perón, produjeron una situación político social marcada por un traumatismo, por las frustraciones y desencantos de los jóvenes dramaturgos quienes vieron en el golpe y también en los remanentes de la II Guerra Mundial, la Guerra Civil Española y la Guerra Fría, sus esperanzas frustradas. Junto con esto, se producen en el teatro argentino algunos fenómenos, como la desintegración del movimiento independiente y el surgimiento de talleres actorales, que afectarán su organización general.

En la Argentina de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, había toda una promoción de escritores jóvenes que deseaba dejar testimonio de una situación caracterizada por la ausencia de objetivos vitales, de estímulos creativos y de salidas positivas que debían sufrir, mayoritariamente los hombres y mujeres de entre treinta y cuarenta años. En este sentido, sus obras se dedicaron a retratar las problemáticas de una clase media que veía esfumarse su poder adquisitivo y las relativas conquistas políticas y sociales, pero que no era capaz de imaginar, mucho menos proponer, soluciones. Se limitaron, así, “a registrar el infra desarrollo individual y colectivo, el aislamiento o la convivencia social estéril”⁸³, tratando de remecer de esta forma al espectador, motivando su análisis y su reflexión.

La llamada generación del 60’ se desarrolla en un clima en el cual la polarización política inundaba todos los aspectos de lo social. Desde este punto de vista, dramaturgos y artistas en general, tenían una suerte de obligación por asumir una militancia específica, en todo caso, de izquierda. Así, se generó una controversia entre aquellos que optaron por un realismo reflexivo para sostener una crítica socio-política particular y otra vertiente que, haciendo eco de las técnicas propuestas en Europa, desarrollaron la neovanguardia. El estreno de *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac, marca el inicio de la primera, mientras que *El desatino* (1965), de Griselda Gambaro, el de la segunda corriente.

A partir de esta división en las elecciones de las herramientas puestas en escena por cada grupo, se produce una polémica. Los realistas reflexivos criticaban la falta de filiación, la despolitización y en este sentido, el nulo compromiso social de los neovanguardistas, cuyos textos privilegiaban la experimentación formal y la búsqueda estética. De este modo, todos aquellos vinculados a esta corriente, así como al Instituto Di Tella, lugar que apareció como un verdadero centro de experimentación teatral, fueron duramente criticados. Sin embargo, los sucesos históricos posteriores permitieron la superación de estos conflictos.

Ya a finales de los sesenta, los vaivenes sociopolíticos que estremecen a la Argentina, vuelven a marcar toda la escena cultural con el signo de la violencia. Al golpe de estado encabezado por Onganía se suceden una serie de protestas obrero-estudiantiles, la confrontación llevada a cabo por grupos subversivos armados y una represión durísima que afecta a amplios sectores de la población. En este contexto, los dramaturgos se sienten inclinados hacia pautas de creación más arriesgadas e imaginativas, en lo conceptual, pero también en lo formal, dedicándose a dramatizar no solo lo que ocurre, sino que a la vez, lo que podría ocurrir.

Lo político, de esta forma, se apropia de la escena argentina, transformándose en un punto de confluencia de casi todas las modalidades y tendencias expresivas desde las generaciones

⁸³ *Ibíd.*, p. 32.

anteriores a las actuales, e incluso de los escritores consagrados en otros campos de la literatura y que asomaban por primera vez a la dramaturgia, hasta los grupos estudiantiles de creación colectiva. Y si bien el teatro siguió siendo un fenómeno minoritario para consumo de la burguesía, en un contexto caracterizado por la exigencia de elecciones libres, dramaturgos y actores encontraron un público bien dispuesto a recibir sus propuestas, dando un lugar central al fenómeno teatral.

En un ambiente fuertemente politizado y altamente marcado por las luchas y exigencias de las clases oprimidas, comienza a producirse una suerte de apertura en lo político y en lo cultural, la cual será aprovechada por el periodismo independiente, la actividad editorial y los teatros oficiales. Y con la llegada de las elecciones, el peronismo se instala como indiscutido vencedor, a partir de lo cual se genera en el país una sensación de libertad irrestricta.

Sin embargo, esta atmósfera de libertad expresiva fue poco significativa en el área de la dramaturgia. En este sentido, durante el periodo que antecede el golpe de estado de 1976, son pocos los estrenos nacionales destacables ya sea por su repercusión o calidad.

Tampoco el gobierno peronista tendrá larga vida. Perón muere tan solo nueve meses después de asumido el mandato y su viuda, Isabel Perón, no es capaz de hacerse cargo de la presidencia. El ambiente se carga de violencia, enfrentamientos entre los grupos armados subversivos clandestinos y la organización terrorista de derecha Triple A, avalada desde el poder estatal, a lo que se suma una fuerte represión. Es en estos años, también, que comienzan los primeros secuestros y desapariciones de personas. En este marco de violencia, al que se suma una creciente inflación, las Fuerzas Armadas deciden hacerse cargo de la lucha antisubversiva y, por qué no, de la presidencia del país. Así, en marzo de 1976 derrocan a Isabel Perón e inician el denominado Proceso de Reorganización Nacional. Durante este periodo

[...] la Argentina gemirá bajo la más feroz de sus muchas dictaduras, la menor de cuyas criminales consecuencias fue un vasto y muy bien orquestado plan de aniquilamiento de la cultura y, en general, de toda actividad pensante. Y si bien el teatro – por su carácter real o presuntamente elitista y por el hecho de manejar, en general, sus propios medios de producción – fue una de las zonas menos directamente agredidas por la censura gubernamental, los dramaturgos y los artistas de la escena debieron soportar la prohibición de actuar en cine, televisión o teatros oficiales, cuando no las amenazas, los atentados, el exilio y, en algunos casos (Urondo, Walsh), la “desaparición”.⁸⁴

Pese a todo, y en medio de inmensas dificultades, la escena argentina logró sobrevivir a esos años. La dramaturgia adquirió una fuerza y calidad que no ostentaba desde los años sesenta y que no recuperaría con la reinstauración de la democracia.

Ya que las referencias directas a la realidad política o a la vida cotidiana del país estaban vedadas, los dramaturgos se vieron obligados a metaforizar, teniendo en cuenta la posible censura

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 48.

exterior y una previsoras autocensura interna. Fue necesario, así, un enmascaramiento de la realidad, para lo cual había que agudizar el ingenio, la imaginación y la creatividad. De esto se obtuvieron excelentes resultados entre los que se puede señalar *La nona* de Roberto Cossa, *La Malasangre* de Griselda Gambaro, *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky y *Fifty- Fifty y Knepp* de Jorge Goldenberg, entre otras.

Tanto las piezas de los escritores veteranos como de quienes se incorporan en este periodo, aportan al teatro de la dictadura características que van desde la edificación de grandes metáforas sobre la historia y la idiosincrasia argentina a aspectos concretos como el poder, el autoritarismo, el temor, la responsabilidad individual y colectiva, etc.

Así, aparecieron de modo recurrente piezas que realizaban una suerte de revisión de la historia, la que se combinaba una relectura crítica de los grandes mitos, tradiciones, hábitos, rituales, sobreentendidos y ceremonias, sobre los que giraba la historia del país y se configuraba el ser nacional, imposibilitando el desarrollo y la madurez de un conglomerado humano en busca de su verdadera identidad. A esta vertiente se sumaba otra vertiente más psicologista, que en algunos casos se quedó en lo meramente patológico y en otros estableció una relación entre la enfermedad individual y una situación social desquiciada, como proyección del inconsciente colectivo.

En todos estos casos, se puede resaltar la evolución formal y estilística que experimentó la obra de los autores del periodo. Se produjo una positiva contaminación entre los géneros, estilos y modos de las distintas vertientes y escuelas del teatro argentino, la cual se mantiene hasta la actualidad.

Además, en 1981 surge Teatro Abierto, experiencia que aparece como una respuesta política y cultural a la discriminación y represión ideológica, a la prepotencia y el cosmopolitismo cultural propio de la dictadura. Un importante número de dramaturgos, presididos por Osvaldo Dragún, ofrecen gratuitamente sus servicios, para montar veintiún obras breves, a un público multitudinario y entusiasta. Se generó, así un acontecimiento artístico y sociológico de tremenda trascendencia. Tanta que la reacción no se hizo esperar y el Teatro del Picadero, donde se inició el ciclo, fue destruido por un incendio intencionado. Pese a ello, otros diecisiete teatros ofrecieron sus salas, lo que permitió la continuación del ciclo con mucho mayor éxito.

Sin embargo, al año siguiente, la trascendencia cultural y política de la experiencia comenzó a declinar, en un contexto en que la efervescencia ganaba las calles, debido a la inmanencia de las elecciones conseguidas mediante la presión popular. Así, la edición de 1983 se realizó con alguna repercusión, pero la de 1984 ya no tuvo lugar, pues sus directivos consideraban que el material presentado no reunía la calidad necesaria. Por esta razón, y luego de intentar algunas fórmulas alternativas, Teatro Abierto consideró cumplido su ciclo y decidió disolverse.

Junto con este, toda la escena porteña sufrió un fenómeno de parálisis con la vuelta a la democracia. La deserción del público alcanzó niveles alarmantes, lo que se atribuyó al auge de los medios audiovisuales, a la crisis económica y a la exitosa campaña de barbarización que había llevado a cabo la dictadura y que la democracia no había sabido o querido revertir. Así, durante dos años, pesó sobre los dramaturgos una grave desorientación que desembocó en el silencio. Preocupados por las desigualdades sociales y las injusticias económicas de una sociedad que, si bien había ganado sus libertades, seguía manteniendo imperfecciones flagrantes, los escritores no osaban cuestionar una democracia tan duramente conquistada, sintiéndose despojados de sus luchas e inspiración. Y los pocos que si se atrevieron fueron duramente criticados como antidemocráticos.

La grave consecuencia de esto fue el mutismo en que cayeron los dramaturgos ya consagrados y también los dramaturgos que habían debutado en los últimos años de la dictadura o apenas reinstaurada la democracia.

Sin embargo, al cabo de dos o tres años, los dramaturgos más veteranos volvieron a escena con fuerzas renovadas, planteando inquietudes estéticas e ideológicas que se conservan hasta hoy. Así, vuelven a adquirir fuerza Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Monti, Roberto Cossa, Jorge Goldenberg, entre otros. Para estos, hubo un factor común que sirvió como punto de encuentro: la influencia que tuvo el redescubrimiento y revaloración de Armando Discépolo y los géneros cultivados por este: el sainete y lo grotesco. A través de estos, se hizo posible reflejar “la realidad de un país que volvía a hundirse en la espiral inflacionaria y en la pérdida de las ilusiones abiertas por el retorno a la democracia.”⁸⁵ De este modo, los dramaturgos resemantizaron los elementos definitorios del teatro de Discépolo, para reutilizarlos de manera prolífica durante este periodo.

Pero, ya hacia finales del gobierno de Alfonsín y en los comienzos del mandato de Menem, se produce una suerte de descrédito y vaciamiento de la palabra. En un entorno caracterizado por la corrupción, la hipocresía, el individualismo y el materialismo desenfrenado, se produce una impugnación del vehículo del discurso oficial, la palabra envilecida por un uso y un abuso que le quitan sentido. El texto escrito, entonces, comienza a ser sustituido con la imagen, el sonido, la luz, el color, el moviendo, la textura y el volumen, lo que se mantiene hasta ahora. De este modo, el teatro argentino tiende hoy a la fusión de códigos, recurriendo a elementos de diversas fuentes como el cine, la danza, la performance, el clown, el cómic, el folclor, por mencionar algunos.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 58.

2.3.2. Griselda Gambaro en la escena bonaerense

Griselda Gambaro nace en el popular barrio de la Boca en Buenos Aires, en 1928. Novelista y dramaturga, se transformará en una de las figuras femeninas más importantes del teatro en el área latinoamericana.

Prácticamente autodidacta, comenzó la primaria en la escuela José María Gutiérrez, donde aprendió a usar la palabra. Su vocación se fue moldeando entre composiciones escolares a las que se sumaban, como elemento central, las lecturas que realizó en una biblioteca pública socialista durante su juventud.

Griselda Gambaro comenzó a escribir tempranamente publicando libros de relatos y novelas cortas. El teatro la deslumbró de manera tardía, a través del estreno porteño de *Esperando a Godot* y más tarde *Nuestro fin de semana* de Cossa. Desde aquí inició una sólida carrera como dramaturga, transformando dos novelas cortas en obras teatrales, *Las paredes* y *El desatino*, estrenadas a mediados de los años sesenta.

En este periodo comienza a trabajar sobre sus primeras obras dramáticas, por lo cual ha sido incluida dentro de la generación de 60, aunque sus tendencias estilísticas, formales, temáticas y conceptuales no pueden ser encasilladas en ninguna de las vertientes del realismo. Más bien, como se mencionara antes, con su obra *El desatino*, inaugura la vertiente del neovanguardismo que se genera en este país, lo cual le significará algunos malos entendidos con otros autores.

Sin embargo, no es ajena al movimiento que impera entre los dramaturgos de su época, y resultado de un proceso de síntesis nacerán obras como *Nada que ver* (1970), *Sólo un aspecto* (1971), *Dar la vuelta* (1972-73), *Información para extranjeros* (1973), *Puesta en claro* (1974), *Sucede lo que pasa* (1975), *Real Envido* (1980), *La Malasangre* (1981) o *Del sol naciente* (1984).

En sus primeras obras, la crítica quiso ver la influencia de Beckett, Ionesco y el resto de la vanguardia europea de la época, clasificándola dentro de las categorías del absurdismo o el grotesco. No obstante, la obra de esta dramaturga trasciende estas clasificaciones, pues si bien es posible constatar ciertos elementos propios de estas categorías, el contenido eminentemente argentino, una realidad descarnada tratada con ironía y humor negro, hacen de su obra algo muy particular. Junto con esto será la misma autora quien, negando su filiación con el teatro del absurdo, reivindique la fuerte influencia provocada por Armando Discépolo.

Su estilo, en todo caso, se irá transformando, haciéndose progresivamente menos abstruso, menos críptico, y tornándose más relativamente “realista”, como resultado de un devenir histórico particular.

Su obra nace de un compromiso con la realidad de su tiempo, compromiso que condiciona su escritura y la recepción de la misma. Además, mientras avanza la producción de la autora, esta irá tomando ribetes sociales, políticos y genéricos, tomando la mujer un lugar importante en esta.

Esta preocupación temática, presente tanto en su dramaturgia como narrativa, implicó su inclusión en listas negras durante la dictadura de Videla. Por esto, Griselda Gambaro debió exiliarse en Barcelona, luego de la prohibición de su novela *Ganarse la muerte*, por ser encontrada como contraria a la institución familiar y al orden social.

Durante este periodo de exilio, la escritora decidió no escribir obras teatrales por hallarse lejos de su referente y de su público. Pese a ello, publicó una novela, *Dios nos quiere contentos*.

Al regresar a Argentina, debió enfrentar un duro periodo, pues la dictadura se mantenía aún, por lo que debió camuflar los temas tratados en sus obras o alejarlos temporal o espacialmente para evitar la censura.

Ya finalizada la dictadura, en septiembre de 1986 y en medio de una época de poca actividad teatral, Griselda Gambaro estrena en la Sala del Instituto Goethe de Buenos Aires la obra *Antígona furiosa*, obra que hemos decidido considerar en esta investigación. En esta aborda la problemática social, el efecto traumático de una dictadura marcada por el signo de la persecución política y la desaparición, desde la mirada de la mujer como sujeto capaz de enfrentar estas condiciones.

Con sus obras y con el aporte que realiza a la dramaturgia argentina, Griselda Gambaro se convertirá en una de las escritoras más importantes e influyentes dentro de su época. Debido a su gran inteligencia y sagacidad, Gambaro fue capaz de desentrañar las zonas ocultas de la idiosincrasia y la historia argentinas, haciendo hincapié en temas como el abuso de poder, la relación entre víctima y victimario, el miedo, la fragilidad de la vida y la asunción de la responsabilidad entre otros.

Capítulo III

**“¡En mí y conmigo, nadie ordena nada!”
La rebelión de Antígona**

*La literatura dramática es una actividad que supone
no solo 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.*

Griselda Gambaro.

Como se mencionara en la presentación, el mito de Antígona constituye un valor universal dentro de occidente. Las características de esta joven, que es capaz de enfrentarse al poder defendiendo el derecho a la digna sepultura, se ha transformado en un lugar común que resurge a lo largo de la historia literaria. Esto no es casual, una inmensa cantidad de filósofos, poetas e intelectuales han considerado la obra de Sófocles como la más excelente de las tragedias griegas, cercana a la perfección.⁸⁶

De este modo, la obra ha sido trabajada por distintos autores, en distintos contextos y de distintas maneras, asociada a la idea de la libertad, la defensa de una justicia y el reclamo de dignidad humana. Siendo así, la apropiación realizada por la dramaturga argentina Griselda Gambaro es más que pertinente en este marco de preponderancia que ha adquirido el mito. Más aún, si se consideran las condiciones socio-políticas en las cuales la dramaturga asimila la historia de la princesa tebana. En este sentido, la reescritura realizada por esta en su *Antígona furiosa* posee una fuerte carga del contexto en el cual se produce, este es el de la dictadura y posdictadura argentina y de los efectos que estas conllevan para la idiosincrasia particular de ese país.

En este capítulo pretendo dedicarme al análisis de esta obra de Gambaro, privilegiando ciertos ejes temáticos esbozados en el marco teórico. Así, como primer punto, pretendo trabajar la obra desde su relación intertextual con la *Antígona* de Sófocles, desde las categorías de transculturación, parodia y transtextualidad ya señaladas, y las relaciones que desde aquí se establecen con el tema de lo trágico.

Luego de esto, pretendo abocarme al problema de la memoria y cómo esta es actualizada en la obra de la argentina, considerando, desde mi perspectiva, el marco referencial como uno de los grandes temas de la obra.

Finalmente, dedicaré algunas páginas a lo que considero la propuesta contenida en el texto, para lo cual haré una condensación de las ideas antes expuestas. En este último apartado, entonces, pretendo dilucidar cuál es el proyecto político-social particular que configura y realiza la Antígona de Gambaro.

⁸⁶ Steiner, Georg: *Antígonas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.

3.1. Tras las huellas intertextuales⁸⁷

Es bastante interesante considerar el tratamiento que lleva a cabo Griselda Gambaro del mito de Antígona, el cual toma desde Sófocles y su *Antígona*.

De las obras conservadas de Sófocles, *Antígona*, junto con *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*, surge de las leyendas tebanas o labdácidas. Esto significa que los personajes que componen esta tragedia pertenecen a la casa de los labdácidas, nombrada así debido al padre de esta dinastía, Lábdaco. Esta se encontrará marcada por la desgracia, producto del asesinato del padre y el incesto con la madre por parte de Edipo, nieto de Lábdaco.

La muerte del padre, la envidia y la búsqueda de poder hará que los hijos de Edipo, Polinices y Eteocles, se den muerte mutuamente en la lucha por obtener el gobierno de la ciudad de Tebas. Antígona, quien había seguido a Edipo al destierro, regresa a Tebas con intención de evitar la muerte de sus hermanos, pero llega demasiado tarde. Creonte ha subido al trono tebano y ha enterrado el cadáver de Eteocles, pues este le había prestado ayuda. Pero, debido a que Polinices se enfrentó a su hermano y atacó la ciudad, se opone a que se lo entierre.

Es aquí donde se inicia la tragedia de Sófocles. Antígona, contraviniendo la ley dictada por Creonte y desoyendo los consejos de su hermana, decide dar sepultura a su hermano para evitar que sea ultrajado, transformándose en comida para perros y aves carroñeras. Sin embargo, será descubierta y sentenciada a morir enterrada viva por quebrantar las leyes de los hombres. Frente a estas, Antígona esgrimirá leyes que considera superiores, las leyes ancestrales que rigen los vínculos familiares y el ámbito privado, sentimental y espiritual.

Tiresias trata de persuadir a Creonte de perdonarla, pero cuando este accede ya es tarde. Antígona se ha quitado la vida y Hemón, hijo de Creonte y prometido de Antígona se suicida frente a los ojos de su padre. La madre de Hemón, Eurídice, al saber esta desgracia, se da muerte, quedando Creonte solo y arrepentido por su obstinada decisión.⁸⁸

Gambaro recoge el texto de Sófocles y lo reproduce, pero de manera fragmentaria y reorganizada. Lo emplea paródicamente, generando una nueva textualidad, cercana al mito inicial en la medida en que hay reproducciones casi exactas de los diálogos de *Antígona*, pero llevada a un nuevo contexto espacio-temporal.

⁸⁷ Para este capítulo se confrontaron las siguientes versiones: Esquilo y Sófocles: *Obras Completas*, Bs. As.: Ed. El Ateneo., 1957; Shakespeare, William: *Hamlet*, Barcelona: Bibliotex, 2000; y Shakespeare, William: *Four tragedies. Romeo and Juliet-Macbeth-Julius Caesar-Hamlet*, Nueva York: Washington Square Press, 1962.

⁸⁸ Cf. Luongo, 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), p. 7.

En este sentido, no es una reescritura de la *Antígona* de Sófocles. No se trata de una versión o adaptación del mismo texto, sino que se trata de uno completamente nuevo, distinto, que toma fragmentos y agudiza ciertas contradicciones de la tragedia original, pero para crear y significar una nueva Antígona. Es una nueva textualidad que reescribe el texto del escritor griego, pero refiriéndolo, ya no al mito clásico, sino que al panorama de la dictadura y posdictadura. En palabras de la autora:

Esta Antígona furiosa no es una adaptación ni la versión de la Antígona de Sófocles. Ciertas obras no lo permiten sin que el intento caiga en la pretensión. Antígona furiosa toma el tema de Antígona, entresaca textos de la obra original y de otras obras, arma una nueva Antígona fuera del tiempo para que paradójicamente, nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro.⁸⁹

De este modo, la obra de Gambaro aparece como un hipertexto, cuyo hipotexto⁹⁰ es la obra de Sófocles. Sin embargo, como señala la autora, esta obra no es solo una adaptación de la obra de este. Por el contrario, el gesto paródico por el cual se conforma esta nueva Antígona, la vuelve absolutamente nueva y revolucionaria con respecto a la obra parodiada.

La dramaturga argentina utiliza un tono, la mayoría de las veces (si es que no todas), bastante sarcástico-paródico que contraviene al modelo utilizado – la tragedia griega – y que aparece como conflictivo con la temática invocada. Con esto, el texto se configura como una crítica aguda, por una parte, al modelo griego, pero en mayor medida, a un contexto particular en el cual se inserta. Así, se produce una articulación doble entre pasado y presente, por la cual, el mito clásico es tomado y resignificado a la luz de los sucesos contemporáneos.

Antígona furiosa fue estrenada en 1986 en Buenos Aires. Se inserta

[...] dentro de una producción teatral de Gambaro que, en rasgos generales, podríamos caracterizar como una búsqueda constante de lenguajes escénicos y, a la vez, una exploración ética y crítica con respecto al contexto político cultural que la rodea.⁹¹

Gambaro, entonces, interviene el texto de Sófocles, reduciendo su longitud y el número de actos que contiene. Asimismo, elimina a la mayoría de los personajes, reduce las situaciones dramáticas y los parlamentos e incluso modifica el carácter trágico del hipotexto a través de la parodia y la intensificación de ciertas ambigüedades. Pese a esto, la escritora mantendrá los principales núcleos de conflicto del drama original, es decir, los conflictos de Antígona con Ismena y Creonte y los de este último con Tiresias y Hemón. Pero estos serán resignificados a la luz del

⁸⁹ Contreras, Marta: *Las obras dramáticas de Griselda Gambaro. Poética de la descomposición*. Texto citado desde Luongo, Gilda: Op. Cit., p. 424.

⁹⁰ Para la comprensión de estos conceptos, Cf. Capítulo I. Sustento teórico-conceptual, pp. 17-18.

⁹¹ Cisterna: Op. Cit. p. 43.

contexto argentino, de la condición femenina o bien, resemantizados producto del efecto de la parodia.

Es así como esta obra ha sido entendida desde su apropiación cultural, antropofágica, desde Osvald de Andrade o bien, en términos de Ángel Rama, desde el concepto de transculturación⁹². Esto implica que se trata de un apropiación del mito original, pero es también un trabajo sobre este, el cual genera un sentido otro, un sentido nuevo, que adquiere un carácter de resistencia y autoafirmación. Por esto, señala Irmtrud König que

[...] extrapola aspectos de este y los recontextualiza dialógicamente, construyendo un nuevo universo poético que alude a otra realidad. La transculturación está dada aquí por una suerte de intertextualidad palimpsestica, donde las hebras del texto antiguo emergen – aún legibles – en un tejido nuevo, autónomo.⁹³

De esta manera, el referente cultural occidental es asumido forzosamente, pero es trabajado, resignificado, en la búsqueda por formas de expresión que sean particulares, propiamente argentinas.

Dice la autora:

Mis obras responden a un mestizaje cultural producido por la colonización y la emigración europea después del casi total arrasamiento de las culturas indígenas. Con el tiempo, esa trasposición cultural se entrecruzó con nuestra historia y nuestras vivencias personales y colectivas dentro de un encuadre político-social determinado, se sedimentó y quedó un producto autónomo, un teatro autónomo.

Y esa cultura mestiza es la que nos permite estar abiertos a todos los aportes, recibirlos y transformarlos...⁹⁴

Así, es evidentemente innegable la fuerte influencia de la cultura greco-latina, por la cual, la cultura Latinamericana deriva de un proceso de dominación iniciado con la conquista. Sin embargo, se produce una mixtura, de la cual resulta un texto que es inevitablemente nacional, arraigado en el modo particular de ser de Argentina. Como señala la propia Griselda Gambaro:

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.⁹⁵

⁹² Cf. Capítulo I., pp. 11-13.

⁹³ König, Irmtrud: *Parodia y transculturación en Antígona furiosa de Griselda Gambaro* en Revista Chilena de Literatura n°61 (Noviembre 2002), p. 10.

⁹⁴ Navarro Benítez, Joaquín: *La transparencia del tiempo. Entrevista a Griselda Gambaro*. Recurso electrónico en http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11736%2526ISID%253D436,00.html.

⁹⁵ Roffé, Reina: *Entrevista a Griselda Gambaro* en Cuadernos Hispanoamericanos n° 588 (junio-1999) Madrid: Gráficas Verona, p. 114.

En este sentido, corresponde considerar el carácter doble que adquiere el nuevo texto. Por un lado, contiene los elementos propios del original, hay rastros notables y evidentes con respecto al texto de Sófocles. Pero estos quedan solo como huellas, pues adquieren una nueva significación que la aleja mediante la parodización del hipotexto o de su contexto de producción o su autor.

La parodia adquiere, entonces, toda su potencialidad crítica, pues, si bien adapta un modelo lo hace para distanciarse de él, mostrando, revelando el absurdo, los núcleos de conflicto presentes en este, aunque velados. No se trata de una copia, sino que exagera ciertos elementos para poner de manifiesto una cosa otra. Por esto, “es siempre expresión de una actitud no-afirmativa respecto del original.”⁹⁶ Y en este sentido, si bien la crítica de la autora no apunta específicamente al modelo de Sófocles, implica una cierta valoración con respecto a la conformación de la cultura, la literatura y el teatro dentro del contexto argentino, fuertemente marcado por la europeización de los referentes y de las categorías utilizadas para su comprensión.

Sin embargo, si bien Gambaro establece una crítica e incluso adopta un tono de rebeldía y confrontación, estos no remiten puramente a Sófocles o a un modelo occidentalizante, sino que tienen como referente su propia situación. Así, el mito clásico es actualizado para establecer una manifestación con respecto a la realidad argentina, a la pasividad, a la complicidad y al silencio que ha dejado pasar impunemente la injusticia y la tiranía en esta nación. De esta manera, como señala König,

[...] la intención crítica, distanciadora con respecto al modelo parodiado pasa a un segundo plano o se inscribe en una relación más compleja, en cuanto lo trasciende y apunta a lo que este representa al interior de la comunidad en que circula, por lo general bastante ajena al contexto cultural de su origen.⁹⁷

De este modo, esta apropiación hecha por Gambaro, esta imitación paródica, superpone la narración mítica de *Antígona* a los conflictos propios de la realidad argentina, la resignifica y la actualiza, atrayéndola a nuestro contexto y por esto mismo, a nuestra comprensión. Se trata de una suerte de dialogismo bajtiniano, por el cual, entran en relación distintos fragmentos, algunos del conflicto clásico, otros de la relación entre occidente y aquellas naciones fruto de una imposición cultural, pero también, la marca fuerte de una dictadura que no solo afecta a Argentina, sino que se universaliza en el ámbito latinoamericano. Y en este sentido, aunque muchos de los diálogos y

⁹⁶ Dieter Lamping: “Die parodie” en Otto Knörrich (Hsg): *Formen der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1981, pp. 290-296. Texto Cit. por Irmtrud König: Op. Cit., p. 8.

⁹⁷ König: Op. Cit., p. 8. Además, con respecto a esto, quizás sea necesario preguntarnos con respecto a la dificultad que se produce al tratar de importar modelos europeos – y europeizantes – a la realidad latinoamericana. En este sentido, ¿no es, en parte, este el problema que enfrenta la dramaturga argentina, esto es, cómo decir nuestra realidad latinoamericana con los modelos heredados desde la conquista en adelante?

fragmentos se mantienen de manera casi literal, el ejercicio paródico potencia una interpretación totalmente distinta, imposible de deducir del texto original sin forzarlo.⁹⁸

Para lograr este efecto palimpséstico de reescritura y crítica, Gambaro construye su obra con una extraordinaria economía formal, con respecto a la duración, la cantidad de diálogos, de personajes y elementos escénicos, pero potenciando una propuesta escénica que exagera el trabajo con el cuerpo frente a un montaje más bien sobrio.

De la misma manera, como se ha señalado, disminuye drásticamente el número de personajes, dejando solamente tres: Antígona, Corifeo y, un personaje nuevo, Antínoo. En cuanto a estos dos últimos, cabe señalar con respecto al primero que este aparece como la representación del coro de la obra original.⁹⁹ Prescinde, entonces, del coro, pero lo hace aparecer nominalmente en Corifeo. Sin embargo, a diferencia del coro de Sófocles, Corifeo va a asumir la voz y el discurso del dictador.

En cuanto a Antínoo, quien no se encuentra en la tragedia original, Gilda Luongo señala que se encontraría caracterizado nominalmente, siendo un personaje que es incapaz de negar, de confrontar, o de la asunción de su propia voluntad y convicciones, incluso cayendo en contradicciones.¹⁰⁰ En este gesto se vería su carácter débil, siempre afirmativo y, desde ese punto de vista, cómplice al ser incapaz de contravenir los mandatos del poder, aunque este sea tiránico. Por su parte, König consigna su relación con el Antínoo de los relatos homéricos, “el cabecilla de los pretendientes de Penélope, quien en *La Odisea* descuella por su insolencia, oportunismo y cobardía.”¹⁰¹

Junto con estos personajes encontramos una carcasa que sirve para representar a Creonte y en la cual se introduce Corifeo cada vez que este “entra” a escena. Es en estos momentos en que el personaje se hará cargo del discurso dictatorial, representando su ideología y la de la dictadura y de quienes le sirven o “hacen vista gorda” frente a esta.

Además, esta carcasa nos remite a la idea de máscara. En este sentido, hay una suerte de enmascaramiento del poder, que si bien se encuentra personificado en el tirano, se reproduce desde las esferas mismas de una sociedad fuertemente patriarcal. Corifeo, quien se burla de Antígona, es

⁹⁸ Cabe señalar, en todo caso, que esta interpretación se encuentra en el texto de Sófocles, al menos de manera latente, sino no sería posible establecer la parodia. Sin embargo, no es algo propio del sentido o las interpretaciones propias de este, es un ejercicio que debe ser realizado tanto por los autores como por los lectores de acuerdo a las necesidades de su tiempo. Es por esto, quizás, que el mito de Antígona posee el potencial para resurgir en distintas obras y de maneras diversas.

⁹⁹ Cf. p. 20 del Capítulo I, con respecto a la función del coro en la tragedia griega. Además, es necesario tener en cuenta que en la *Antígona* de Sófocles, el coro representa al Consejo de Ancianos de la polis tebana.

¹⁰⁰ Luongo: Op. Cit., pp. 415-416.

¹⁰¹ König: Op. Cit., p.12.

el mismo que “asciende al trono” a través de la máscara para imponer un modelo y una estratificación de la sociedad.

A la vez, es interesante recordar la función de las máscaras en la tragedia griega, pues como se ha señalado en el marco teórico¹⁰², mediante el uso de esta se produce una transfiguración del sujeto en otra cosa, en lo que representa.

La función paródica se centrará mayoritariamente en los personajes masculinos, quienes ridiculizarán las intenciones de Antígona, burlándose constantemente de esta, ironizando el discurso que esta defiende. En este sentido, su forma de actuar irónica, antipática, que no se involucra con el conflicto planteado por la muchacha, produce un efecto de alejamiento por parte del lector/espectador.

Sus diálogos intensificarán la ambigüedad presente en la obra de Sófocles. En *Antígona*, el coro se presenta más bien ambiguo con respecto a los mandatos de Creonte. En general, parece estar de acuerdo con la ley impuesta por el rey simplemente porque no es capaz de contravenirlo. Como señala König,

[...] el coro en esta pieza cuando participa en los episodios, adopta “una actitud ambigua, débilmente conciliadora entre Antígona y Creonte”, ambigüedad que se manifiesta no solo en lo que dice, sino sobre todo también cuando calla ante las arbitrariedades tiránicas del rey.¹⁰³

Es solo luego de que aparece Tiresias y queda confirmado el mal actuar de Creonte que el coro asume la posición de crítica frente al actuar del rey.

Esta ambigüedad será tomada por la dramaturga y acentuada en los personajes de Corifeo y Antinoo, para concretar esta crítica a la pasividad y complicidad de aquellos que no toman una posición concretamente crítica y perseguidora de la justicia.

Los sucesos del texto sofócleo serán puestos en boca de los personajes mediante el uso de una herramienta en particular: el relato. De este modo, la historia de Antígona será narrada a través de los personajes, reescribiéndose a través del diálogo. Así, la protagonista “es un personaje auto-referencial que ya conoce, pues, la historia de Creonte y Antígona, y por ello puede auto-narrarse y actuar su propia tragedia.”¹⁰⁴

A esto se suma el uso de un tiempo no lineal, circular, por el cual, los sucesos ya han sucedido, suceden y sucederán todo en un mismo lapsus. Los hechos se encuentran ahí

¹⁰² Cf. Capítulo I, p. 20.

¹⁰³ König: Op. Cit., p.13.

¹⁰⁴ Castellví deMoor, Magda: “Agresión textual y narratividad en Antígona furiosa de Griselda Gambaro” en Roster, Peter y Mario Rojas (coord.): *De la colonia a la posmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Bs. As: Ed. Galerna/IITCTL, 1992, p. 217.

constantemente, (des)plegando(se). Esto está marcado, por una parte, por la circularidad de la obra, la cual se abre y cierra en el mismo gesto, la muerte/suicidio de Antígona.

De esta forma, la obra se nos plantea como un ahora posterior a la obra de Sófocles, luego de los sucesos relatados por el escritor griego. Parte, entonces, de un pasado cerrado y comienza a desarrollarse como un suceso otro, nuevo, en el cual la protagonista cuenta su historia. Pero a la vez, se trata de los mismos sucesos, o más bien, estos son recreados, revividos en el escenario y en el cuerpo de la protagonista. De este modo, se produce una suerte de borramiento de los límites temporales entre un texto y otro.

Esto se enfatiza con el juego de los tiempos verbales, a partir de los cuales los personajes saben lo sucedido, pero no pueden modificar su actuar posterior. Se encuentran en un tiempo congelado, realizando inevitablemente su historia. Pese a ello, sí poseen la libertad para asumir críticamente los sucesos que les han acaecido. La valoración que realizan, de este modo, es subjetiva. Los personajes masculinos eligen la burla, la ironía, la humillación, pero esta elección es producto del contexto histórico en el cual se encuentran envueltos. De la misma manera, Antígona asume su destino en un acto de libertad y rebeldía, acto que elegirá siempre, pese a perder la vida en ello.

Se produce, por otro lado, la contraposición de dos tiempos. Por un lado, el de los personajes masculinos, tomando el café en un tiempo que no parece ser otro que el de la Argentina contemporánea; por otro, el de Antígona, que pareciera seguir siendo el tiempo de la Grecia antigua, o más bien, un tiempo intemporal. Esto no debe ser entendido como un estar fuera de todo tiempo, sino más bien como la posibilidad de un tránsito en todos los contextos en que el gesto antigónico sea necesario. En este marco, la carcasa que personifica a Creonte funciona como una suerte de intermediario de los dos tiempos, un elemento escénico que permite el desplazamiento de Corifeo desde el tiempo actual, el de la Argentina de los años '80, al del pasado mítico, o bien a ese tiempo que es todos los tiempos desde donde habla Antígona.

Como últimos elementos de relación entre el texto griego y la obra de la argentina, quisiera señalar, por un lado, el cambio que se produce en el proceso de Creonte. Gambaro priva al personaje de la anagnórisis, suprimiendo, así, cualquier posibilidad de redención. La parodización, en esta situación, es llevada al extremo, hasta el punto en que es Creonte quien perdona a Antígona por no darse cuenta del mal que le ha acarreado. De esta manera, Gambaro lo hiperboliza hasta el punto de hacer este momento cercano a un show, a lo tragicómico. Hay aquí una inversión total, el mundo al revés, en que los justos pagan con la muerte y el tirano no asume su culpa, sino que la invierte otorgándola a otro, por una parte Antígona, por otro lado, la sociedad en su conjunto. Hay aquí una carnavalización que nos traslada a un espacio en que el discurso que defiende Antígona es

desacralizado por los sucesos históricos, lo que vuelve su reaparición sumamente necesaria, pues marca el punto de una lucha que aún no acaba, sigue ocurriendo.

Además, Gambaro humaniza el personaje de Antígona, replanteándolo desde una perspectiva que privilegia la femineidad como condición. La mujer asume una posición desde la cual puede y debe enfrentar el poder. No se trata solo de abogar por una justicia específica, sino que de la instauración – desde la otredad – de un discurso nuevo. Pero este asume, a la vez, una multiplicidad de voces. En este sentido, es interesante señalar cómo Antígona se apropia también de los diálogos de Ismena y de Hemón, y a través de este, del pueblo. Ella misma se desdobra para hablar por otros que no tienen, no adquieren, un lugar en escena. Por esto, el personaje creado por la dramaturga se plantea de manera mucho más compleja. Posee características que demuestran su condición humana, su debilidad, el temor, la búsqueda por la realización en lo familiar, en lo maternal, pero debe sobreponerse a estas demostrando que puede hacer frente al poder encarnado, en este caso por el varón, en pos de establecer una justicia.

Es esto lo que se produce cuando Corifeo y Antinoo, burlándose de Antígona, la comparan con la princesa de la *Sonatina*¹⁰⁵ de Rubén Darío. En este momento, la muchacha muestra una suerte de debilidad, se quiebra ante el miedo, asumiendo la imagen de la mujer-princesa presentada por el poeta. Debe llamarse con un grito, trayéndose de vuelta a la realidad.

Antígona: Delante de Creonte, tuve miedo. Pero él no lo supo. Señor, mi rey, ¡tengo miedo! Me doblo con esta carga innoble que se llama miedo. No me castigues con la muerte. Dejame casar con Hemón, tu hijo, conocer los placeres de la boda y la maternidad. Quiero ver crecer a mis hijos, envejecer lentamente. ¡Tengo miedo! (Se llama con un grito, trayéndose al orgullo) ¡Antígona! (Se incorpora, erguida y desafiante) ¡Yo lo hice! ¡Yo lo hice!¹⁰⁶

No obstante, este enfrentamiento con la ley patriarcal no se logra, no se trata de un proyecto completo. Por el contrario, la circularidad de la obra alude a la incapacidad de concretar estos objetivos y es por esto que Antígona sigue siendo necesaria. La tragedia sigue repitiéndose una y otra vez sin que el deseo de dar sepultura a su hermano cambie, pero también, sin que cambie el castigo de la protagonista. Y adquiere aquí sentido el adjetivo con el cual se califica a esta Antígona. Ella se da muerte con furia, pues aún la burla continúa y aún es necesaria para hacer justicia.

Por otro lado, el texto de Sófocles no es el único intertexto posible de constatar en la obra de Gambaro. Otro texto muy importante que aparece gravitando como matriz de sentido es el *Hamlet* de William Shakespeare. La alusión a esta obra, casi tan inmediata como la alusión al texto clásico, se encuentra desde las primeras líneas de *Antígona furiosa*. Al “despertarse” Antígona,

¹⁰⁵ Cf. Darío, Rubén: *Sonatina*, Recurso electrónico en <http://www.bsasliteraria.com.ar/sonatina.htm>.

¹⁰⁶ Gambaro, Griselda: “Antígona furiosa” en *Teatro 3*, Bs. As.: Ediciones de la Flor, 2003, p. 204.

Corifeo la compara con Ofelia, debido a sus vestimentas, a la corona de flores que ciñe sus cabellos, a sus movimientos, al canto, conformando parte de un imaginario asociado a esta figura.

El intertexto shakesperiano aparece mercado fundamentalmente por el motivo de la locura, asociado a la figura de Ofelia. En la obra de Shakespeare, esta enloquece luego de que Hamlet asesine a su padre, pensando que se trata del rey. Al compararla con esta, se le asigna la categoría de “loca” a Antígona, categoría que será reafirmada a lo largo del relato y que adquiere una connotación particular a la luz de los sucesos históricos, como veremos más adelante.

Luego de la muerte de su padre Polonio, Ofelia ha quedado muy afectada, perdiendo la razón. Antígona canta haciendo eco de las palabras de la muchacha shakesperiana: “Se murió y se fue, señora: se murió y se fue; el césped cubre su cuerpo, hay una piedra a sus pies”¹⁰⁷, pronunciadas en el cuarto acto de la obra de Shakespeare, escena quinta, durante sus desvaríos.

Existe una cierta similitud entre ambos sucesos, pues la actitud de ambas deriva de la muerte de un ser amado, de un familiar, en circunstancias de difícil dilucidación. Además, Hamlet, luego de cometer el asesinato, se lleva el cuerpo, ocultándolo momentáneamente. Por este motivo, el cadáver de Polonio es enterrado a hurtadillas, provocando la turbación de Ofelia y el descontento de su hermano Laertes.

Desde esta imagen se enuncia, entonces, la importancia y el conflicto en torno a la idea de la sepultura y la posibilidad de esta como forma de superación de la melancolía y asunción del duelo. Sin embargo, la respuesta llevada a cabo por ambas mujeres es distinta. En el gesto de Ofelia hay una imposición de una locura real por sobre la capacidad de transformar el dolor y el sufrimiento en un gesto político. En el caso de Antígona, este sufrimiento se transfigura en rebeldía y en la posibilidad de generar una acción que sea pública.

Sin embargo, ambas respuestas se pagan con la muerte. Ofelia, guiada por el dolor, muere ahogada, sin que quede completamente claro si su muerte ha sido producto de un accidente o resultado de su propia voluntad. Y con su muerte remece hasta cierto punto las normativas establecidas por el orden público. Por una parte, su muerte y su anterior locura preocupan, perturban la seguridad del reino mismo, por otro lado, contravienen las normativas eclesiásticas, según las cuales, los suicidas no pueden recibir entierro honroso en sepultura cristiana. También la heroína gambariana optará por la muerte, siendo considerada loca y poco razonable por esta elección, con la cual, sienta las bases para la conformación de un nuevo orden, mermando las bases mismas de la soberanía de Creonte.

Antígona, entonces, va más allá. Como siguiendo los pasos del príncipe Hamlet, la protagonista gambariana opta por una locura que está en contra de los designios del poder. Esta

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p.197.

misma locura se transfigura en máscara para, paradójicamente, desenmascarar al tirano y a su justicia.

Refiriéndose al príncipe de Dinamarca, Jaspers señala:

Desempeña el papel del insensato. La insensatez, la locura, es en el falso mundo la máscara que le permite no proceder como un hipócrita con sus opiniones personales, no dar prueba de respeto y consideración cuando sinceramente no siente ninguna. En la ironía puede demostrarse verídico [...] Pero la máscara adoptada es solo un papel que él representa en sus relaciones con los demás.¹⁰⁸

De manera análoga, la Antígona de Gambaro asume la insensatez, la locura, pese que esta implique su muerte, con el fin de cumplir con los objetivos que se ha planteado, por una parte realizar un trabajo de duelo, por otro lado, establecer una justicia que supere las imposiciones reales. En este sentido, tal como Hamlet, es en esta representación en la cual la protagonista puede mostrar su verdad y desacralizar a Creonte y a su ley.

De esta forma la heroína no solo se emparenta con Ofelia, sino que en muchas ocasiones pareciera asumir la misma búsqueda de justicia que configura el móvil de Hamlet. Incluso, la mención del café y la reticencia de la muchacha a probarlo, pareciera recordar a ese mismo veneno que finalmente da la muerte al príncipe dinamarqués, en su enfrentamiento con Laertes. En este último, además, ambos mueren durante la batalla, al igual que Polinices y Eteocles. Es el veneno colocado ahí por el tirano Claudio, ese veneno que refrena a Antígona, el cual produce el fatal desenlace para ambos.

Pero nuevamente la protagonista gambariana va un paso más lejos. Hamlet se debate y encierra en una suerte de inactividad, asume demasiado bien la locura como una máscara que le permite dilatar y mediar el conflicto mientras no adopta con plena libertad una solución para el mismo. No estando seguro de su raciocinio, prefiere ir tanteando terreno, hasta desenmascarar las mentiras de Claudio, su tío y asesino de su padre, el anterior rey. Y es solo luego de descubrir la trampa que, llevado por la ira y el deseo de venganza, hiere al rey, provocando su muerte.

El acto de Antígona, en este sentido, es más complejo. No denota una búsqueda de venganza como tal, sino que es un intento por instalar un concepto de justicia y conlleva, de esta forma, una oposición más clara. La heroína se revela ante el poder estatal representado en la figura de Creonte y asume la muerte que esta rebelión conlleva. Y esta misma muerte tiene un contenido particular, pues es causada por su propia mano, con furia, y citando las últimas palabras de Hamlet – “¡El resto es silencio!”¹⁰⁹ –, en un contexto en que el conflicto aún no adquiere solución.

¹⁰⁸ Jaspers: Op. Cit., 64.

¹⁰⁹ Gambaro: 2003, p. 217.

3.2. El lugar de la tragedia en la reescritura gambariana

Tomando lo antes dicho, hablar de la obra de Gambaro como una tragedia desde la definición aristotélica¹¹⁰ presenta ciertas complejidades. Si bien, se trata de la imitación de una acción esforzada, pareciera faltar la catarsis. No se produce, desde mi lectura, la purgación del temor y compasión de los que habla Aristóteles, producto de la identificación del público con el personaje puesto en escena.

Por el contrario, los procedimientos utilizados por la dramaturga, estos son, el relato, la parodia descarnada, un humor negro que raya en lo grosero y en lo grotesco, la ironía y la fuerte crítica que mediante estos se establece, buscan producir un distanciamiento y, mediante este, una toma de conciencia de la situación subyacente en la representación, muy a la manera de Brecht. En este sentido, Gambaro establece una crítica al modelo de Sófocles, crítica que, en todo caso, apunta finalmente a una concepción de la tragedia tal y como es descrita por Aristóteles.

De esta manera, la propuesta escénica de Gambaro cuestiona las formas teatrales mismas. Como señala Geirola,

[...] la interpretación de un texto no se hacía meramente política por el hecho de abordar el relato de la tortura o una crítica a los poderes autoritarios; es política [...] por la estructura de la teatralidad implicada...¹¹¹

De esta manera, la puesta en escena llevada a cabo por la autora aparece como un trabajo

[...] de interpretación e, incluso, de crítica, es decir como un trabajo productivo que tendía no solo a la mera exhibición de un conflicto padecido por todos [...] sino que problematizaba la teatralidad burguesa implicada en la función del mirón y en los procedimientos de identificación con la víctima o el victimario.¹¹²

Es así como la obra de Gambaro, a través de los procedimientos paródicos, establece una férrea crítica que escapa de lo meramente temático para desbordarse en lo teatral mismo.

Desde esta perspectiva, la clasificación de este drama dentro del género trágico resulta en cierta medida conflictiva. El tono paródico, el grotesco y la inversión carnavalesca desbordan las convenciones mismas del género para motivar un cuestionamiento activo, conciente por parte de los lectores/espectadores. Tal como señala Geirola, la escritura gambariana lleva a cabo una transformación de la “cuarta pared”, convirtiéndola en una suerte de espejo de lo real. Es a través de esto que el sinsentido se transforma en algo propio de la experiencia teatral, permitiendo que el

¹¹⁰ Cf. Capítulo I, pp. 19-20.

¹¹¹ Geirola, Gustavo: “La ‘teatralidad’ en el teatro de Griselda Gambaro” en Roster, Peter y Mario Rojas (coord.): Op. Cit., p. 238.

¹¹² *Ibíd.*

auditorio sea quien se haga cargo de la crítica.¹¹³ Es el espectador quien debe “leer” aquello que se ha representado en la escena, incluso considerando una lectura que invierta la significación superficial de aquello que se ha montado. En otras cuentas, debe ser capaz de deducir la ironía implícita en un teatro que se constituye en representación de aquello “de lo que nada se quiere saber”, de aquello que se encuentra al margen.

Por otro lado, considerando la discusión con respecto al carácter trágico de la misma configuración del mundo y de los personajes¹¹⁴, pareciera también ser complejo establecer tal tipo de caracterización a la obra de Gambaro. Y esta complejidad deriva, también, del recurso paródico y del humor esgrimido en la obra de la argentina.

En el caso de la obra de Sófocles, el carácter trágico del mundo, así como lo trágico en la situación de la heroína parece ser innegable. Por una parte, la tragedia de esta deriva de la culpa de su origen, fruto de la relación incestuosa entre Edipo y Yocasta. A la vez, las acciones en las cuales incurre Antígona la hacen culpable al contravenir la ley de la ciudad, pero esta culpa no es imputable en términos jurídicos, mucho menos en términos morales. En realidad, Antígona actúa según una justicia particular, oponiendo razones divinas, primarias y familiares a la justicia del Estado.

En este sentido, la culpa pareciera, en cierta medida, diluirse. Antígona, aunque libremente, no habría podido actuar de otra manera, en pos de respetar los valores que la conforman como sujeto. Sin embargo, este actuar le acarrea, inmediatamente, la desgracia. Si se produce una suerte de culpa, esta solo se aparece como tal hacia el final del argumento, en la obstinación orgullosa de Creonte. La culpa de este, no obstante, no pasa por contravenir a Antígona; en realidad, el rey, desde su posición particular, defiende la ley del Estado. Con todo, su obstinación y su incapacidad de escuchar razones constituyen la causa de su desgracia.

De este modo, el mundo configurado por Sófocles es esencialmente trágico. Esta suerte de injusticia inmerecida, pero buscada, que constituye el fracaso de la princesa tebana, deriva, sin lugar a dudas de una concepción trágica.

En última instancia, la elección de la muerte inevitable, que sin embargo es entendida por Antígona como la única elección posible, deriva en una conciencia absolutamente trágica. Es esta quien se envuelve en aquello que constituirá su fracaso. Pero, pese a este último, en la muerte se engendra la redención. Y esto es evidente en la fábula sofoclea, pues es la muerte de la joven la que desencadena inevitablemente la caída del régimen, el reconocimiento del buen actuar de esta y la reinstauración de una justicia anterior.

¹¹³ Cf. *Ibíd.*, p. 240.

¹¹⁴ Cf. Capítulo I, apartado 1.2.2. Lo trágico como condición del sujeto y visión de mundo, pp. 21-25.

En el caso de la obra de Gambaro, la relación aparece de manera mucho más complicada. En primer lugar, resulta complejo hablar de una culpa como tal en el caso de esta Antígona, o al menos, entendida en el mismo sentido que en el caso de la tragedia griega e incluso de las aproximaciones enunciadas con respecto al conflicto de lo trágico.

Una cosa es innegable, en todo caso. Esta Antígona asume de manera frontal y orgullosa sus culpas. Sin embargo, si bien el incesto paternal se encuentra consignado, este no aparece de manera clara como una culpa de origen.

Quizás hace falta explicar que en el caso de la *Antígona* de Sófocles, si bien esta elige libremente sus acciones y por ende, su muerte, esta culpa original determina su futuro y su destino. La familia de Edipo, toda su descendencia, se encuentra inevitablemente marcada por la maldición, al menos desde la concepción del mito, concepción que opera, sin lugar a dudas en Sófocles.

Sin embargo, esto no se produce de la misma manera en la suerte de la muchacha que nos propone Gambaro. Esta Antígona no se encuentra determinada por esta culpa original, no es esta la culpa que ella asume y no es esta la que determina su fatalidad, aunque sí debe purgar ella las culpas de los suyos.¹¹⁵ Por estas razones, esta joven es mucho más orgullosa, tiene un carácter mucho más complejo, el cual le permite parodiar, ironizar esta cadena de culpas impuestas, pero también, las culpas que se le achacan encima.

Con respecto a esto, es necesario tener en cuenta que los procedimientos narrativos y dialógicos utilizados en el texto permiten una clara identificación de la culpa, la cual aparece desplazada y concentrada en la imagen de Creonte, el tirano. Si bien, Antígona declara su culpa, esta se refiere solo a términos jurídicos dentro de las leyes impuestas dentro del Estado. Desde esta perspectiva, la culpa de Antígona es la de la desobediencia civil, pero esta aparece como más que justa en los términos en los cuales se administra el orden público. Esto pues el poder, pero también la culpa, se encuentran concentrados en las mismas manos.

Así, se produce una inversión de la culpa, una desacralización, la cual está determinada por el hecho de que cualquiera pueda ser culpable. Y esto último es así porque se ha producido una suerte de contraposición del sentido de la culpa, ya no es la falta la cual implicaría un castigo, sino que el castigo antecede a la falta e implica que cualquiera que lo reciba necesariamente es culpable, sin la necesidad de que esto quede demostrado.

Para comprender esto, es necesario remitirnos al contexto de producción, en el cual, el miedo y el intento por justificar la represión estatal achacaba, dentro del juicio social, la culpa a cualquiera que tuviera la desgracia de caer en las manos del régimen. No obstante, esta es una

¹¹⁵ Cf. Gambaro: 2003, p. 201.

interpretación de los sucesos altamente discutible, cuyo objetivo era mantener el sosiego de aquellos que simplemente optaron por la pasividad o por la complicidad enmascarada.

Desde esta perspectiva, la culpa, a la vez, se desplaza en el nivel discursivo hacia el paciente auditorio, en un intento por promover una reacción que supere la pasividad. Simultáneamente, se dibuja un reconocimiento a aquellos sectores que, llevando a cabo un gesto antigónico de parodia e inversión, de transgresión y provocación, han mantenido una constante oposición al régimen.

Pese a todo esto, si posible encontrar esa grandeza por la cual el sujeto se superpone ante el fracaso, aunque esta se encuentra marcada por el carácter orgulloso e irónico de la joven princesa. Y a partir de esto, es incluso posible hablar de una suerte de trascendencia, en la medida en que Antígona viene a establecer un proyecto particular con su rebeldía y con su muerte. Sin embargo, hay un cierto fracaso, un cierto gusto amargo que se superpone, volviendo necesaria la repetición y el acto antigónico.

De la misma manera, no es posible hablar de dos valores positivos confrontados. Contrariamente a lo que se produce en el texto de Sófocles, el valor defendido por Creonte no es connotado, en ningún caso, como positivo. Más bien, la argumentación y la sucesión de los eventos valoran negativamente la proposición hegemónica. En este sentido, quizás la tragedia del texto esté dada por esa tensión acumulada que se resuelve, dentro de la obra, en términos negativos. Si bien la muerte de Antígona viene a configurar algo particular, la hipocresía y la dureza de la dictadura se perpetúa en el perdón que Creonte concede a la muchacha. Desde ese punto de vista, lo trágico ya no se encuentra dentro del drama como tal, sino que es llevado a la esfera del lector/espectador. Es este quien debe interpretar, dentro de su contexto particular, la tragedia que se ha cernido sobre toda la nación, aquella peste que ha contaminado a toda la ciudad.

Con todo, a lo lejos, pareciera vislumbrarse la posibilidad de la solución. Por este motivo, no podría hablarse de una concepción radicalmente trágica del mundo, al contrario, hay una situación que aún no ha sido resuelta y cuya solución se encuentra en las manos de todos los receptores. Hay una suerte de universalización del conflicto el cual recae en todos los que con su accionar son capaces de superarlo.

3.3. Y habrá que hacer memoria¹¹⁶

*Los cuerpos privados, privados aún incluso de
sepultura, son aquellos que pesan en la memoria
pasiva, paciente, padeciente...*
Ejercicio de memorias. Ximena Wolff

Como ya se ha señalado durante el transcurso de este informe, el texto de Griselda Gambaro apunta críticamente a su propia realidad, esto es, a la realidad política y social de la Argentina durante el periodo de la dictadura y la posdictadura. De este modo, sumada a las técnicas utilizadas por la dramaturga, encontramos una revisión de la realidad de la Argentina de posdictadura, con claras alusiones al régimen militar, a las violaciones a los Derechos Humanos y a una política que pretende instalar el olvido como método para lograr la paz y conciliación social. Así, las técnicas y el montaje pretenden potenciar un trabajo de reflexión y cuestionamiento con respecto a la realidad social, por parte del receptor.

Esta filiación con el contexto histórico tiene que ver con la concepción de la misma dramaturga con respecto al quehacer dramático. En este sentido, este texto es el resultado de un devenir histórico particular y como ha señalado la misma Gambaro, “Antígona es un personaje del que se han apropiado en todas partes. Los griegos dieron mucho de sí. Pero nuestra manera de apropiarnos es muy diferente...”¹¹⁷ Y en otra entrevista, la dramaturga dice:

[...] tomé este mito como he tomado cualquier historia que ha llegado a mí por distintas vías. Pero yo sabía que iba a superar la idea de Sófocles, en el sentido de que yo iba a hablar con la voz de una mujer latinoamericana y con las voces de tantas mujeres que en mi país han hecho lo mismo que Antígona, que desobedeció la orden del rey Creonte y arrojó un puñado de tierra sobre el cadáver de su hermano, suficiente como para cumplir con la tradición de dar sepultura a sus muertos. Antígona es cada una de las Madres de la Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia.¹¹⁸

Desde este punto de vista, esta obra debe ser leída como el resultado de una historia argentina cargada del trauma de la violencia y la imposición del poder.¹¹⁹ Es a partir de la conciencia que adquiere la dramaturga acerca de la realidad de su país que su obra obtiene la fuerza y la materia para constituirse como tal. Pues, como ella misma considera, “todo texto teatral está

¹¹⁶ Estas palabras, al igual que el epígrafe, corresponden a Ximena Wolff Reyes y forman parte del texto “Ejercicio de memorias” en Olea, Raquel y Olga Grau (comp.): Op. Cit., p. 12-13.

¹¹⁷ Roffé: Op. Cit., 113.

¹¹⁸ Navarro Benítez: Op. Cit.

¹¹⁹ Cf. el Capítulo II de esta tesis referente a la historia argentina, pp. 34-46. En este se relata de manera bastante extendida cómo la historia de esta nación se ha visto marcada por la imposición, la violencia y la perpetuación de regímenes dictatoriales durante el Siglo XX.

recorrido por un pensamiento que expresa una reflexión sobre el mundo”¹²⁰ y el teatro debe ser un juego cargado de sentido, una invención que sirva.¹²¹

A la vez, el trabajo que se realiza con respecto al lugar de la mujer en el espectro del Estado y las posibilidades transgresoras dentro de la esfera pública, son el resultado, por una parte, del lugar que ha estado consignado a la mujer durante la historia nacional, pero también, el lugar que la mujer adquirió en la discursividad dictatorial. En este contexto, la figura de las Madres de la Plaza de Mayo adquiere un sentido particular, el cual tiene que ver con la lucha que ellas asumen y con la forma de trastornar e invertir la división entre ámbito público y ámbito privado y los lugares asignados en estos a hombres y mujeres respectivamente.¹²² De este modo, Antígona aparece como “capaz de vehicular, en nuestro imaginario, la posibilidad de acción, la potencia de las mujeres que llegamos a la acción.”¹²³

Con respecto a esto, Marta Contreras señala, refiriéndose a la producción gambariana, que

[...] los textos no son figuraciones que permiten leer un pasado o un futuro cifrados enigmáticamente en el texto de la figura sino que *lo que se figura es inmediatamente actual, contemporáneo y expone las cuestiones más virulentas que están en discusión en el presente*, como la crueldad, la estructura familiar, la educación, las resoluciones convencionales a la cuestión de las diferencias de clase, de sexo, de edad, de posición y su relación con el poder. La figura implica un análisis de la realidad y una lectura sintética de la misma que es a la vez una interpretación o una teoría sobre ella.¹²⁴

Para lograr la representación de esta realidad, la dramaturga utiliza la ya mencionada parodia y la narratividad, aludiendo al contexto referencial inmediato en el cual se inserta, marcado por los personajes masculinos, Corifeo y Antinoo. Así, la primera referencia al espacio temporal de la Argentina contemporánea se encuentra dada por la acotación que abre la obra y que caracteriza los vestuarios de estos dos, al igual que la situación en la que se encuentran: “Sentados junto a una mesa redonda, vestidos con trajes de calle, dos hombres toman café.”¹²⁵ A esta caracterización se suma el uso de un lenguaje típicamente porteño, con el cual, inmediatamente y de manera indudable, se nos instala en la ciudad de Buenos Aires:

¹²⁰ Gambaro, Griselda: “Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia” en Apuntes teatro n°104 (Invierno-Primavera, 1992), p. 87.

¹²¹ Cf. Gambaro, Griselda: “Diálogo dramaturgos argentinos y franceses” en Apuntes teatro n°113 (Segundo semestre 1997-primer semestre 1998), p. 113.

¹²² Cf. Capítulo II, pp. 47-52, sobre la figura de la mujer en el discurso dictatorial y la lucha que asumen la AMPM.

¹²³ Luongo: Op. Cit., p. 413.

¹²⁴ Contreras, Marta: *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*, Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1994, p. 34.

¹²⁵ Gambaro: 2003, p. 197.

Es en este espacio, semipúblico y propio de la cotidianeidad de la clase media bonaerense, donde emerge Antígona y donde se plantea la cuestión del fratricidio y el entierro del hermano, cuestión que desde un principio se vincula al asesinato y desaparición de personas durante la dictadura.¹²⁶

Así, el texto de Griselda Gambaro establece evidentes relaciones con un contexto histórico específico, el del denominado Proceso de Reorganización Nacional. Y frente a este, la autora se posiciona, asumiendo una crítica con respecto a la represión estatal propia de este y valorando la lucha emprendida por aquellas mujeres que fueron capaces de oponerse al poder.

La dramaturga establece esta relación a través de la oposición de dos tiempos que se plantean desde el inicio. Como se ha dicho, los personajes masculinos se encuentran en un momento contemporáneo. Sin embargo, Antígona se ubica en un tiempo atemporal, en un tiempo que es otro diferente al tiempo de Corifeo y Antinoo. Se trata del tiempo mítico, el tiempo en donde Sófocles dejó a su heroína. Pero también, es un tiempo intemporal, el tiempo de una muchacha que se vuelve necesaria en distintos contextos históricos. Se trata, entonces, de un tiempo transhistórico.

De esta manera, se produce una imbricación temporal, desde la cual emerge una perspectiva específicamente latinoamericana que subyace en la enunciación.¹²⁷ Así, desde el comienzo, la manifestación del contexto histórico aparece como evidente. La canción de Antígona, si bien sirve para subrayar la idea de la locura, la desesperación, la pérdida y el desamor que les confiere la figura de Ofelia, nos atrae también a una situación en que aquellos que han muerto como producto de la represión, no han recibido un justo entierro, como bien señala burlándose Corifeo.

En el texto de Gambaro están rondan varios discursos. Por una parte, encontramos el discurso que representan Corifeo y Antinoo el cual se condice con una pasividad incapaz de hacer frente al poder del Estado y, en este sentido, con una suerte de complicidad. Este, además, connota el discurso mesiánico de los militares¹²⁸, mediante el cual se justifica su accionar. Hay una valoración del otro – representado en Polinices – como el enemigo de la patria, aquel que la contamina con el mal de la subversión.¹²⁹ En ese sentido, ambos personajes reproducen el discurso impuesto desde la esfera del poder. Por esto, Antinoo no se atreve a tocar el cadáver pues este “contagiará la ciudad.”¹³⁰ De la misma manera, se critica a quienes aprecian más a los familiares que a la patria: “Despreciable es quien tiene en mayor estima a un ser querido que a su patria.”¹³¹

¹²⁶ König: Op. Cit., p. 11.

¹²⁷ Cf. *Ibidem*.

¹²⁸ Cf. Capítulo II, pp. 34-42.

¹²⁹ Este tipo de discurso no es nuevo ni particular de Argentina. Acá en Chile también se ha reproducido la idea del otro como enfermedad de la nación, en metáforas como el cáncer comunista, por ejemplo, o la idea de “extirpar” los males de una nación enferma.

¹³⁰ Gambaro: 2003, p. 198.

¹³¹ *Ibid.*, p. 202.

Con esto, se está haciendo eco del nacionalismo afectado, exagerado, que inundó el discurso dictatorial.

Por lo mismo, no es casual la mención a la ciudad. Para el discurso de la dictadura, el otro subversivo aparece como una enfermedad, que disemina un discurso ajeno a los valores que sustentan el orden impuesto por las Fuerzas Armadas y que, por estas razones, debe ser extirpada para no afectar a la sociedad. En este discurso, el Ejército se connota a sí mismo como “los buenos”, aquellos que poseen la verdad: los militares son aquellos que han sido elegidos para salvar a la patria – indefensa e incapaz de gobernarse – de la amenaza comunista, subversiva, llevándola hacia la verdad, hacia el reconocimiento de los valores cristianos y occidentales en los cuales ha de fundarse. La polarización es evidente.

Frente a esto, Antígona esgrime un discurso en defensa de aquel que ha caído producto de las arbitrariedades e injusticias cometidas por el mismo Estado.

La lucha entre sus hermanos, o entre distintos polos que se enfrentan en la construcción de un proyecto-nación¹³², se produce en su propio cuerpo:

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.¹³³

Así, la construcción de lo femenino, su representación, pero también, su resistencia se encarna en el cuerpo mismo de la mujer. Dice Llurba que

La teoría de la literatura femenina asigna un lugar de privilegio a lo somático, y Gambaro lo corrobora al hacer hincapié y dar particular importancia al código kinésico.

El lenguaje del cuerpo, que domina el plano simbólico, se constituye en espacio textual de expresión del sufrimiento. Las didascalias señalan que la actriz que interpreta a Antígona ha de crear un ícono visual, a través de la gestualidad, abstrayendo ciertas propiedades del objeto imitado. Sus gestos y movimientos corporales operan, entonces, como significantes que expresan la acción cuyo objeto está ausente.¹³⁴

Asimismo, señala Luongo:

La corporalidad de Antígona es el territorio de escenificación del enfrentamiento de sus hermanos, ella padece la lucha y a través de su cuerpo se recrea la muerte de hermanos. En este sentido el cuerpo de la mujer se constituye en un signo de tremenda potencia significativa.¹³⁵

¹³² Recuérdese que Eteocles favorece a Creonte y, tras su muerte, este asciende al poder.

¹³³ Gambaro: 2003, p. 199.

¹³⁴ Llurba, Ana María: *Antígona furiosa ¿una voz femenina?* Recurso electrónico en <http://www.salvador.edu.ar/gramma/1/ua1-7-gramma-01-01-17.htm>.

¹³⁵ Luongo: Op. Cit., 416.

Desde este punto de vista, el cuerpo femenino aparece como el espacio en el cual se desarrolla la lucha y la subversión en contra del poder autoritario, lo que tiene un correlato en el ámbito histórico: son las mujeres que, negándose a aceptar la imposición de una violencia y una crueldad injustificada, se han atrevido a hacer frente al poder institucional, luchando por sus derechos y los de sus difuntos, aunque esto les acarree la muerte.

Dentro de este mismo marco, los personajes masculinos llaman a Antígona loca y la critican, pues se atreve a oponerse al poder, esgrimiendo razones que sobrepasan la ley, llamando a un cuestionamiento de las estructuras discursivas que sustentan la dictadura. A través de este epíteto, automáticamente la dramaturga nos remite a las Madres de la Plaza de Mayo, a quienes tantas veces se llamara locas, por querer lo mismo que Antígona, dar sepultura a sus muertos.¹³⁶

Sin embargo, frente a este esfuerzo los personajes masculinos deciden hacer eco del discurso impuesto desde el poder, minimizando la causa asumido por la muchacha, como si esta fuera el resultado de una búsqueda injustificada:

Corifeo (se acerca): ¿Qué pretende esta loca? ¿Criar pena sobre pena?

Antinoos: Enterrar a Polinices pretende, ¡en una mañana tan hermosa!

[...]

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!¹³⁷

De este modo, se plantea claramente el lugar en el que están Corifeo y Antinoos. Ambos optan por enterrar los sucesos del pasado, pues estos ya han quedado atrás.

Frente a esto, Gambaro se posiciona criticando la promoción de un olvido pasivo, que tienda a enterrar los atropellos y violaciones en vez de enfrentarlos y enjuiciarlos, crítica que establece mediante la parodia desacralizadora.

Lo que se cuestiona es un discurso que incentiva el dejar el pasado atrás como una cosa superada, en pos de una reorganización social, que no considera los problemas y oposiciones dentro de la sociedad civil, sino que los neutraliza, los oculta y/o los omite, promoviendo la conciliación. Es, junto con el dictador y la dictadura en sí, el servilismo ideológico de un estamento social que se comporta de manera complaciente con respecto al poder, permitiendo su persistencia y prosperidad. O en palabras de Antígona, es un enfrentamiento a “quienes mueven la cola como perros.”¹³⁸ Como señala König, este nuevo coro representado en Corifeo, “representa la voz del dictador [...]

¹³⁶ Cf. el subcapítulo que refiere a las Madres de la Plaza de Mayo, pp. 48-52.

¹³⁷ Gambaro: 2003, pp. 199-200.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 201.

personifica su ideología y la ideología que genera la dictadura en quienes le sirven con obsecuencia.”¹³⁹

De la mano con esta crítica se establece el reconocimiento de los sucesos históricos y de las muertes que se ha llevado la dictadura:

Antígona camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora, cae y se incorpora.

Antígona: ¡Cadáveres! Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... me piden... ¿Qué?¹⁴⁰

El discurso de esta Antígona, la justicia que busca, excede el ámbito de lo familiar para instalarse en lo social. Ya no se trata solo de Polinices, sino que el discurso se universaliza. Ese muerto al que quiere enterrar son todos los muertos, todos los caídos producto de la represión, aquellos a los que se les negó la sepultura y también, aquellas familias a las que se negó un proceso de duelo.

Con respecto a esto último, me gustaría referirme a algunas palabras de Judith Butler en su ensayo “Violencia, duelo, política.” Refiriéndose al tema de la pérdida, la escritora plantea el problema sobre la existencia real de aquellos a quienes se ha negado un lugar, una presencia en el mundo. En este sentido, señala que existen seres humanos que no son considerados como humanos, desde los marcos culturales que establecen qué pérdidas pueden ser reconocidas como tales. Se trata de vidas negadas, vidas “desrealizadas”, otros que no están vivos ni muertos, sino que en una interminable condición de espectros.¹⁴¹

A estos que han sido negados en su condición de humanos, se les niega también la posibilidad de reconocimiento, simbolizada en el obituario. Aquellas vidas que no han sido dignas de atención, no merecen ser preservados mediante la escritura de un obituario. Así, este funciona como un instrumento mediante el cual “se distribuye públicamente el duelo.”¹⁴²

Es importante lo que señala Butler, pues es a través del trabajo del duelo, el cual se concede de manera selectiva a aquellos que merecen reconocimiento, mediante el cual se construye una nación. Aquellos que no valen la pena, cuya muerte no produce dolor, no alcanzan a calificar como una vida. En este sentido, constituyen “lo que no merece sepultura, sino lo insepultable mismo.”¹⁴³

¹³⁹ König: Op. Cit., p. 12.

¹⁴⁰ Gambaro: 2003, p. 200.

¹⁴¹ Cf. Butler, Judith: “Violencia, duelo, política” en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Bs. As.: Ed. Paidós, 2006, p. 59-60.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 61.

¹⁴³ *Ibíd.*

El trabajo del duelo, así, adquiere por sí mismo un carácter político. Implica la resignificación de estas muertes, la posibilidad de invertir la violencia impuesta por el poder, a través del cual han sido negados como sujetos, asignándoles un lugar en el espacio público. Es un proceso mediante el cual el sujeto desrealizado adquiere figuración pública, pasando desde lo marginal al centro mismo de la escena. Además, a través de este ejercicio, el sujeto es capaz de identificarse con el sufrimiento mismo, saliendo de la esfera de lo individual, de lo privado, para insertarse en el ámbito social.

Desde esta perspectiva, las preguntas que se realiza Butler con respecto al duelo como una agravio son absolutamente pertinentes, pues existen contextos en los cuales el duelo público de ciertas muertes, su reconocimiento en la esfera social, atenta contra la configuración de un discurso nacional. Existen ciertas muertes que significan una ofensa por lo cual deben desaparecer rápidamente de la memoria colectiva, por medio de una deshumanización que surge desde el discurso represivo y prohibitivo, pero a la vez, desde el gesto físico.¹⁴⁴

De manera análoga, en *Antígona furiosa*, Creonte niega la posibilidad de establecer un duelo¹⁴⁵ a Antígona y con este acto pretende negar la existencia de Polinices, haciéndolo desaparecer, dejándolo en un lugar intermedio entre la vida y la muerte. Y este hecho se justifica en la medida en que para el discurso dictatorial, este aparece como un enemigo de la patria, razón por la cual, debe dejar de existir, debe ser extirpado, en pos de una supuesta salvación nacional. A la vez, negándole el duelo, se deshace también la culpa, no se la deja aparecer. Si aquellos sujetos que han sido torturados y asesinados no existen, entonces, se borran las huellas, las evidencias de los crímenes estatales. Como señala Butler, se produce una distribución diferencial del duelo, mediante el cual se desrealizan los efectos de la violencia militar.¹⁴⁶

Además, Butler agrega:

[...] la esfera pública misma se constituye sobre la base de la prohibición de ciertas formas de duelo público. Lo público se forma sobre la condición de que ciertas imágenes no aparezcan en los medios, de que ciertos nombres no se pronuncien, de que ciertas pérdidas no se consideren pérdidas y de que la

¹⁴⁴Considerando el rechazo asumido por los diarios a ciertos obituarios de familias asesinadas por tropas israelíes, Butler se pregunta: “¿Qué puede haber de “ofensivo” en la manifestación pública de la pena y la pérdida para que un recordatorio funcione como enunciado ofensivo? ¿Es que no podemos nombrar estas muertes en público por temor a ofender a aquellos que se alían al Estado o al ejército de Israel? ¿Es que estas muertes no se consideran verdaderas muertes ni vidas dignas de recuerdo porque se trata de palestinos o porque son víctimas de la guerra? ¿Qué relación existe entre la violencia que les puso fin a estas vidas y la prohibición de su duelo público? ¿Esa violencia junto con la posterior prohibición son inflexiones de una misma violencia? ¿La prohibición del discurso tiene alguna relación con la deshumanización de los muertos – y de los vivos?” En Butler: Op. Cit., p. 63.

¹⁴⁵ Hay que considerar que este posee un carácter inevitablemente público. Los rituales funerarios, sobre todo a los personajes importantes, se realizan dentro en el ámbito de lo social. Tanto Polinices como Eteocles son miembros de la familia real, en este sentido, sus funerales constituyen una celebración pública.

¹⁴⁶ Butler: Op. Cit., p. 64.

violencia sea irreal y difusa. Tales prohibiciones no solo sostienen un nacionalismo basado en objetivos y prácticas militares, sino que también suprimen cualquier disenso interno que pueda exponer los efectos concretos y humanos de su violencia...¹⁴⁷

En un contexto en el cual el duelo, la sepultura del hermano muerto, ha sido negado con el fin de sostener la estabilidad del poder institucional, la protagonista de Gambaro decide entablar una férrea oposición.

Antígona: [...] Polinices, mi hermano más querido. Creonte no quiere para él sepultura, lamentos, llantos. Ignominia solamente. Bocado para las aves de rapiña.

Corifeo: Quien desafíe a Creonte, morirá.

Antígona: ¿Me ves, Creonte? ¡Lloro! ¿Me oís, Creonte? (Profundo lamento, salvaje y gutural) [...] ¿Me ves, Creonte? Yo lo sepultaré, ¡con estos brazos, con estas manos! ¡Polinices! (Largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices, que es solo un sudario)

Antígona se arroja sobre él, lo cubre con su propio cuerpo de la cabeza a los pies.¹⁴⁸

Eleonora Croquer señala que

[...] frente a la lógica del poder y frente a su ejercicio siempre se puede elegir entre la obediencia o la disidencia, entre la pertenencia o la disconformidad. Y esta elección, que es política, tanto para la mujer como para el hombre, pasa por el hecho de colocarse [...] en “otro modo de ser”.¹⁴⁹

Es esto lo que hace la protagonista gambariana. Frente a una imposición autoritaria, esta opta por la rebeldía, por la desobediencia civil, aún a sabiendas de que esto implica perder la vida como castigo. De esta manera, la muerte es resignificada, apareciendo como una manera de ejercer presión, más que una forma de resistencia, como una forma de rebelión. Sin embargo, hay que considerar que el acto de Antígona constituye una suerte de gesto. Si bien la joven se rebela, asumiendo la muerte con orgullo, no es capaz por sí sola de desarticular el poder del tirano. Esto queda claro en la ironía que presenta la dramaturga cuando este perdona a Antígona y a aquellos que no hay sido capaces de comprender el proyecto que justifica su actuar. Es por esto que la obra tiene un carácter cíclico, marca la necesidad de que Antígona vuelva a resurgir, pero esta vez, con el aprendizaje obtenido de esta derrota.¹⁵⁰

De la misma forma, este aprendizaje se desplaza mediante los elementos de la representación al paciente público que es quien debe asumir la crítica establecida. Como señala Susana Tarantuviez “el juego metafórico hace que el plano de la realidad textualizado no aparezca

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 65.

¹⁴⁸ Gambaro: 2003, p. 201.

¹⁴⁹ Croquer Pedrón, Eleonora: “‘Otro modo de ser’. Un lugar para decir al próximo” en *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad* (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa), Stgo.: Ed. Cuarto Propio, 2000, p. 22.

¹⁵⁰ Cf. Navarro Benítez: *Op. Cit.*

de manera transparente y que se requiera, por parte del lector/espectador, un proceso de inferencia que revela la denuncia política subyacente.”¹⁵¹

Junto con este gesto contrario a la ley de Creonte, Antígona asume un lenguaje, o más bien deshace el lenguaje, negando la palabra al dictador. La obra se construye prácticamente mediante la negación del dialogismo. Los personajes hablan, sin embargo casi no se producen intercambios. Antígona pareciera quedarse en su tiempo, mientras que los personajes masculinos comentan los sucesos. Pero incluso entre estos no hay mucho intercambio, puesto que es Corifeo quien habla y Antinoos se dedica mayoritariamente a repetir. Esto explica los sonidos guturales que profiere Antígona, sus gritos desgarradores, pero también, el silencio en el que se sumerge con la muerte. A la vez, el discurso se fragmenta, pierde la linealidad y ordenamiento, quebrantando el sentido “normal” para establecer una norma distinta.

Con estos procedimientos, la protagonista se enfrenta al poder, trasgrediendo el orden de lo público, para denostar que otros, los oprimidos, los marginados, las mujeres, también pueden ejercer el mandato.

Antígona: Yo mando

Corifeo: No habrá de mandarme una mujer.

Antígona: Y ya estaba mandado, humillado. Rebajado por su propia omnipotencia.¹⁵²

Así, Gambaro nos trae a escena una situación particular, la de la dictadura argentina y los efectos provocados por esta, mostrándonos una época en la que se mantienen las mismas estructuras de violencia y coartación y en la cual, la justicia aún no ha sido establecida. Como señala Natalia Cisterna: “La forma del eterno retorno despliega la idea de lo inacabado, de una situación no resuelta y que, por lo mismo, cada cierto tiempo vuelve a estallar con los costos sociales que esto implica.”¹⁵³ A través del tiempo cíclico, se denuncian las violaciones a los Derechos Humanos y la negativa del gobierno de Alfonsín (Presidente durante este periodo) a llevar a cabo una política que se haga cargo de los costos de la llamada guerra sucia. En última instancia, se trata de una confrontación directa a las amnistías y leyes creadas para anular el conflicto.

La memoria, en este proceso, se instala

[...] como un espacio de reflexión y de representación, capaz de constituirse en un lugar para la legitimación del recuerdo de los marginados o excluidos de la ‘historia oficial’, pues se trata de la recreación del pasado desde la perspectiva de las víctimas y de la configuración de los hechos

¹⁵¹ Tarantuviez, Susana: *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, Bs. As.: Ed. Corregidor, 2007, p. 275.

¹⁵² Gambaro: 2003, p. 204.

¹⁵³ Cisterna: Op. Cit., p. 49-50.

manipulados por el poder político: en sus textos, la memoria es, entonces, una de las formas de lucha contra el poder abusivo.¹⁵⁴

Asimismo, la dramaturgia crítica, además, las concesiones hechas por la iglesia y la posición que asume durante el Proceso. Esta crítica es consignada con la aparición de Tiresias, a quien se acusa de amar el dinero y con quien el tirano ha gobernado mediante hábiles pactos. Así, la intervención de Tiresias se explica pues este teme cuando el poder ha comenzado a declinar, por lo que decide apartarse de este.¹⁵⁵

Sin embargo, como ya se ha dicho, esta confrontación no encuentra solución en los marcos de la representación teatral. Es interesante la connotación que adquiere el castigo de Creonte, pues implica realizar el mismo gesto llevado a cabo con tantos otros de los caídos en la dictadura. Antígona es borrada de la existencia, encerrada en una caverna, para que quienes decretan este castigo no deban cargar con la culpa de su muerte.

Antígona: [...] No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo en vida.¹⁵⁶

Y luego:

Corifeo: [...] ¡Enciérrenla! Que sea abandonada en esa tumba. Si ella desea morir allí, que muera. Si desea vivir sepultada bajo ese techo, que viva. Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos.

Antinoos: ¡Qué sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos.¹⁵⁷

De esta manera Antígona asume el mismo destino de aquellos por los cuales pelea. Y aunque su muerte es producto de su decisión, hay un fracaso.

La pregunta es cómo este fracaso se transforma, se potencia, para asumir una subversión política.

¹⁵⁴ Tarantuviez: Op. Cit., p. 344.

¹⁵⁵ Gambaro: 2003, p. 213-214.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 210.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 211.

3.4. El grito de Antígona como un discurso público

*Vuelvo al fin sin humillarme,
sin pedir perdón ni olvido
Nunca el hombre está vencido:
su derrota es siempre breve,
un estímulo que mueve
la vocación de su guerra....
Vuelvo. Inti-illimani.*

La obra de Gambaro muestra y potencia la conformación de un sujeto y de una identidad personales, en este caso, el sujeto femenino, pero este, a la vez, se universaliza en pos de instalar un discurso que es público. Es, desde la posición de mujer, desde la locura y el sentimentalismo que se le asigna e incluso desde la muerte por la defensa del valor de la familia por sobre todo, que se instala un discurso que promueve una justicia que ya no es personal, sino que social, comunitaria.

La figura de Antígona se universaliza, representando no solo a la joven propia de la tragedia griega quien aboga por el cumplimiento de una ley sagrada, sino que se extiende, en primer término, hacia las Madres de la Plaza de Mayo, a quienes también se llamó locas en su lucha por dar sepultura a sus muertos, víctimas de una dictadura encarnizada. No obstante, de la misma forma, se configura como símbolo de la mujer latinoamericana en la lucha por instalar una justicia que no sea parasitaria del poder, sino que privilegie la dignidad y el valor de la vida, del cuerpo y del alma.

Se trata, entonces, de un conflicto que adquiere un carácter universal, social, en el cual se muestra el enfrentamiento entre poderes fácticos, tiránicos y la búsqueda de una justicia que es maternal, fraternal, humana. Pero en este enfrentamiento, Antígona, como representante de esta razón, pierde la vida.

Sin embargo, a diferencia de la Antígona de Sófocles, el personaje de la Gambaro, como se mencionara, asume la muerte, esta se vuelve su elección y, por lo mismo, acción. A partir de este hecho, Antígona se configura a sí misma como un sujeto libre y asume la representación de la voz femenina, volcándose en palabra no individual, sino que colectiva.

Con respecto a esto, es importante la transfiguración que se opera en la mujer, pues ella es capaz de asumir tanto la voz de Hemón como la de Ismena. En este sentido, tal como señala Natalia Cisterna, “el cruce de Antígona con estos dos personajes, permite articular una identidad que se alimenta de las categorías de lo privado y lo público”, mediante lo cual, la dramaturga configura

“una sujeto híbrida que carga – sin dudas y conflictos – con un Hemón y una Ismena dentro de sí.”¹⁵⁸

Así, dice Antígona, personificando a Hemón:

Antígona: (...) Yo puedo oír lo que dice la gente ¿No merece ella recompensa y no castigo?

Corifeo: Esa mujer se te subió a la cabeza

Antígona: Hablo con mi razón

Corifeo: Que tiene voz de hembra...¹⁵⁹

La voz femenina se configura, entonces, como razón que representa no un sentir individual, sino la voz del pueblo que clama por justicia. Por esto, un poco más adelante, señala Corifeo:

Corifeo: ¿Y qué? No me refería a Hemón. Habló por nosotros. Dijo lo que todos pensábamos.

Antinoos (*turbado*): ¿Qué? (*Se toca la cabeza*)

Corifeo: La condenaste injustamente

Antinoos: ¡Eso!

Corifeo: ¿Qué abogados tuvo? ¿Qué jueces? ¿Quién estuvo a su lado?¹⁶⁰

No obstante, la conformación de Antígona como sujeto libre, autónomo y con esta, la conformación de una razón y una ley opuesta al poder hegemónico, implica siempre la falta, como dice Corifeo. Implica siempre la conformación de una historia que contraviene la ley y el discurso oficial. Y esta historia se instala no como voz oficial, sino desde el reconocimiento de la multiplicidad de voces y verdades en un campo que se encuentra siempre en disputa.

En este contexto, la figura de la peste aparece como las injusticias y violaciones que se han cometido y que terminan por afectar a toda una nación que no ha sido capaz de hacerse cargo de la justicia. No hay reparación, los crímenes han contagiando a un pueblo entero y en la medida en que no se ha sido capaz de responder a esto, haciendo lo mínimo, la peste continuará presente, infectando a una nación que desde ahora deberá conformarse desde esta enfermedad.

Corifeo: ¡Te seguirá la peste! Ningún Dios oirá nuestras súplicas. ¡Malditas aves!

Antígona: El mal permitido nos contamina a todos. Escondidos en sus casas, devorados por el miedo, los seguirá la peste.¹⁶¹

Así, la circularidad de la obra pareciera indicar que a menos que se haga justicia, a menos que se reconozcan los crímenes y se enfrente la impunidad y el olvido pasivo, la peste seguirá contaminando a la nación. Frente a esto, se enarbola el rechazo lleno de ira de Antígona quien se niega a aceptar la misericordia, la falsa bondad o incluso la cómoda renuncia a la lucha, aunque sea

¹⁵⁸ Cisterna: Op. Cit., p. 53.

¹⁵⁹ Gambaro: 2003, pp. 206-207.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 207.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 214

por temor. Es esto lo que criticará a Hemón, haber preferido “la huida y no la obstinación del vencido.”¹⁶²

Sin embargo, la historia de esta Antígona no es la historia de una heroína. Muy por el contrario, como señala Irmtrud König, es “una historia de la derrota.”¹⁶³ La muchacha que se nos presenta, lejos del personaje más bien plano y estático de Sófocles, es bastante compleja, frágil, vulnerable, pero orgullosa a la vez, capaz de esconder todos sus temores para hacer frente a la autoridad despótica e incluso, forzada a ello, por la dureza de su entorno. Debe tragarse todos sus temores, todos sus deseos, su fragilidad y dolor para ser lo suficientemente fuerte y luchar por la justicia y la dignidad. Gambaro desmitifica a la heroína griega, humanizándola y acercándola, así, a nosotros, volviéndola actual. Como señala König, “Gambaro realza las circunstancias que la hacen necesaria una y otra vez.”¹⁶⁴

En este contexto, es interesante observar cómo se acentúa la parodia hacia el final, en los lamentos de Corifeo/Creonte por la pérdida de su hijo y las desgracias adquiridas. Estas son ridiculizadas por Antinoo, el cual minimiza los sufrimientos del rey pues aún tiene riquezas y poder, pese a lo cual asume la posición de la víctima. Y la parodia llega hasta tal punto que vemos a un Corifeo/Creonte quien, en vez de asumir la culpabilidad de sus crímenes (y redimirse como el de Sófocles), termina perdonando a quienes le acusan, a quienes magnifican sus supuestos males y a quienes no comprenden el gran sacrificio que él ha llevado a cabo por la defensa de la nación:

Corifeo: ¡Los perdono! ¡No saben lo que hacen! Pretenden condenarme a mí, que di mi hijo, mi esposa, al holocausto. Antígona, que trajiste tantos males sobre mi cabeza y mi casta, ¡te perdono!¹⁶⁵

Así, si bien la obra instala la furia rebelde como arma de lucha, la oposición y acción transgresora como forma de obtener la justicia, se cierra en la necesidad de continuar revitalizando esa voz. Antígona, con furia, se da muerte, pues sabe que aún vive la injusticia, es el odio el que manda y no el amor, ni la dignidad humana. Y es por esto que sigue siendo necesaria esa oposición descarnada, esa lucha constante y la instalación de una voz propia que sea a la vez el clamor de la humanidad. La circularidad de la obra permite su representación ad infinitum, al menos hasta que esa búsqueda por justicia sea satisfecha.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 216.

¹⁶³ König: *Op. Cit.*, p.17.

¹⁶⁴ *Ibíd.*

¹⁶⁵ Gambaro: 2003, p. 216.

Conclusiones

A lo largo de este estudio, hemos revisado la obra *Antígona furiosa* de la connotada dramaturga argentina Griselda Gambaro, tratando de acercarnos a ciertos temas que aparecen como centrales en esta, a la vez, que se configuran como constantes en su producción dramática.

Así, hemos podido notar cómo el tema de la representación del contexto histórico adquiere un lugar preponderante. Esto pues, la obra de la dramaturga es fruto de circunstancias históricas particulares. Es el devenir histórico el que configura la obra como tal, al mismo tiempo que articula toda la dramaturgia de la escritora. De este modo, su producción es propiamente argentina y se enmarca en una búsqueda por una expresión particular, personal, pero a la vez, eminentemente nacional.

Junto con esto, la mujer como sujeto histórico adquiere un lugar particular. Es a través de esta que se configura la confrontación al poder y a una organización social caracterizada por la violencia y la imposición de ciertos valores. Se trata, en este sentido, de una disputa por la hegemonía. Enmarcado en esto, el cuerpo de la mujer se instala como el espacio en el cual se realiza el enfrentamiento de múltiples discursos en oposición por la búsqueda de una expresión en el marco de lo social.

Asimismo, la representación del pasado aparece como constitutiva de una identidad individual, pero a la vez, esta se universaliza para dar cuenta de un mayor espectro. De esta forma, la memoria se instala como una herramienta política, mediante la cual se legitiman, en la esfera pública, los recuerdos de los marginados, los excluidos de una historia oficial, que se niega a darles lugar.

Para realizar este cuestionamiento, Griselda Gambaro utiliza un tono paródico con el cual se desacralizan e invierten las significaciones impuestas por el poder. A la vez, se produce una reapropiación de los espacios de la sociabilidad, permitiendo la entrada de la marginalidad en el centro y la imbricación de lo privado y lo público. A través de esto, los binomios que se han perpetuado en el discurso público, quedan anulados, mostrando la horizontalidad entre sus términos.

Igualmente, utiliza un discurso narrativo con el cual nos muestra los sucesos ocurridos en el pasado mítico. Se produce, entonces, una superposición entre dos tiempos distintos, por un lado, el de los personajes masculinos, la actualidad argentina; por otro, el tiempo de la protagonista. Este último se caracteriza por estar fuera del tiempo, o bien, en todos los tiempos, reapareciendo y rehaciéndose.

A la vez, la dramaturga establece una crítica al modelo griego, planteando más un alejamiento que una identificación, por parte del lector/espectador. A partir de esta, el auditorio es capaz de hacerse cargo de la crítica contenida en la obra, llevándola hacia el ambiente de la ciudad.

A esto se suma el uso de un tiempo no lineal, circular, por el cual, los sucesos ya han sucedido, suceden y sucederán. Los hechos se encuentran ahí constantemente representándose. Esto está marcado, por una parte, por la circularidad de la obra, la cual se abre y cierra en el mismo gesto, la muerte/suicidio de Antígona. De este modo, se produce una suerte de borramiento de los límites temporales entre un texto y otro.

Esto se enfatiza, por otra parte, con el juego de los tiempos verbales a partir de los cuales los personajes saben lo sucedido, pero no pueden modificar su actuar posterior. Se encuentran en un tiempo congelado, realizando inevitablemente su historia. Pese a ello, sí poseen la libertad para asumir críticamente los sucesos que les han acaecido.

Además, la autora nos pone en escena un poder que se impone como totalidad, negando cualquier otro tipo de expresividad. Este poder se enmascara, para mostrar su presencia en todos los ámbitos de lo social. A este poder decide hacer frente la princesa, hablando por todo el pueblo que ha sido reprimido brutalmente.

Gambaro humaniza el personaje de Antígona, replanteándolo desde una perspectiva que privilegia la feminidad como condición. La mujer asume una posición desde la cual puede y debe enfrentar al poder. No se trata solo de abogar por una justicia específica, sino que de la instauración, desde la otredad, de un discurso nuevo. Y este asume, a la vez, una multiplicidad de voces.

Antígona se rebela mediante la descomposición del lenguaje y la asunción de la propia muerte. Con estas herramientas hace frente al poder tiránico, instaurando una nueva ley.

No obstante, la conformación de Antígona como sujeto libre, autónomo y con esta, la conformación de una razón y una ley opuesta al poder hegemónico, implica siempre la falta, como dice Corifeo. Implica siempre la creación de una historia que contraviene la ley y el discurso oficial. Y esta historia se instala no como voz oficial, sino desde el reconocimiento de la multiplicidad de voces y verdades en un campo que se encuentra siempre en disputa.

Sin embargo, este enfrentamiento con la ley patriarcal no se logra, no se trata de un proyecto completo. Por el contrario, de la circularidad de la obra leemos la incapacidad de concretar estos objetivos y es por esto que Antígona sigue siendo necesaria.

En este contexto, la figura de la peste aparece como las injusticias y violaciones que se han cometido y que terminan por enfermar a toda una nación que no ha sido capaz de hacerse cargo de la justicia. Los crímenes han contaminado a un pueblo entero y en la medida en que no se ha sido capaz de responder a esto, haciendo lo mínimo, la peste continuará presente, contaminando a una nación que desde ahora deberá conformarse desde esta enfermedad.

Bibliografía

- Andrade, Oswald (de): “Manifiesto antropófago”. Recurso electrónico en *HISTAL*, <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/manifiestoantropofago.htm>.
- Aristóteles: *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.
- Ballart, Pere: *Eoroneia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Bonafini, Hebe (de): *Conferencia pronunciada el 6 de julio de 1988*. Recurso electrónico en <http://www.madres.org/asociacion/showit.asp?act=3>.
- Butler, Judith: “Violencia, duelo, política” en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Bs. As.: Ed. Paidós, 2006, pp. 45-78.
- Castellví deMoor, Magda: “Agresión textual y narratividad en Antígona furiosa de Griselda Gambaro” en Roster, Peter y Mario Rojas (coord.): *De la colonia a la posmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Bs. As: Ed. Galerna/IITCTL, 1992, pp. 215-221.
- Cisterna, Natalia: “Antígona furiosa de Griselda Gambaro o mirando el mito desde el borde político y genérico sexual” en Stecher, Lucía y Natalia Cisterna: *América Latina y el mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*, Santiago: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004, pp. 43-54.
- Contreras, Marta: *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*, Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1994.
- Croquer Pedrón, Eleonora: “‘Otro modo de ser’. Un lugar para decir al próximo” en *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*, Stgo.: Ed. Cuarto Propio, 2000, pp. 13-30.
- Elgueta, Gloria: “Secreto, verdad y memoria” en Richard, Nelly: *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2006, pp. 33-40.
- Fernández, Gerardo (coord.): *Teatro Argentino Contemporáneo*. Antología. Madrid: F.C.E, 1992.
- Foxley, Carmen: *La ironía. Funcionamiento de una figura literaria* en *Revista Chilena de Literatura* No. 9-10 (Agosto-Diciembre 1977), pp. 5-20.
- Gambaro, Griselda: “Antígona furiosa” en *Teatro 3*, Bs. As.: Ediciones de la Flor, 2003, pp. 195-217.
- Gambaro, Griselda: *Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia* en *Apuntes teatro* n°104 (Invierno-Primavera, 1992), pp. 87-89.
- Gambaro, Griselda: *Diálogo dramaturgos argentinos y franceses* en *Apuntes teatro* n°113 (Segundo semestre 1997-primer semestre 1998), p. 113.

- Geirola, Gustavo: “La ‘teatralidad’ en el teatro de Griselda Gambaro” en Roster, Peter y Mario Rojas (coord.): *De la colonia a la posmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Bs. As: Ed. Galerna/IITCTL, 1992, pp. 235-243.
- Genette, Gerard: “La literatura a la segunda potencia” en Navarro, Desiderio (coord.): *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC. Casa de las Américas, 1997, pp. 53-62.
- Grau, Olga: “Lenguajes de la memoria”, en Olea, Raquel y Olga Grau (comp.): *Volver a la memoria*, Santiago: LOM Ediciones, 2001, pp. 39-44.
- Hutcheon, Linda: *Ironie et parodie: stratégie et structure* en Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires No. 36 (Noviembre 1978), pp. 467-477.
- Jaspers, Karl: *Esencia y formas de lo trágico*. Bs. As.: Ed. Sur, 1960.
- Jelin, Elizabeth: *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.
- König, Irmtrud: *Parodia y transculturación en Antígona furiosa de Griselda Gambaro* en Revista Chilena de Literatura n°61 (Noviembre 2002), pp. 5-20.
- Kristeva, Julia: “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en Navarro, Desiderio (coord.): *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC. Casa de las Américas, 1997, pp. 1-24.
- Lesky, Albin: *La tragedia griega*, Barcelona: Ed. Labor, 1970.
- Luongo, 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.
- Llurba, Ana María: *Antígona furiosa ¿una voz femenina?* Recurso electrónico en <http://www.salvador.edu.ar/gramma/1/ua1-7-gramma-01-01-17.htm>.
- Martínez Cabrera, Erika: *Carnaval negro: veinte poetas argentinas de los años 80*, Tesis doctoral. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, España, 2008.
- Navarro Benítez, Joaquín: *La transparencia del tiempo. Entrevista a Griselda Gambaro*. Recurso electrónico en http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11736%2526ISID%253D436,00.html.
- Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, México D.F: Siglo XXI Editores, 1987.
- Richard, Nelly: “Recordar el olvido” en Olea, Raquel y Olga Grau (comp.): *Volver a la memoria*, Santiago: LOM Ediciones, 2001, pp. 15-20.

- Rodríguez Monegal, Emir: “Carnaval/Antropofagia/Parodia” en Sosnowski, Saul (coord.): *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997, pp. 305-316.
- Roffé, Reina: *Entrevista a Griselda Gambaro* en Cuadernos Hispanoamericanos n° 588 (junio-1999) Madrid: Gráficas Verona, pp. 111-124.
- Romero, Luis Alberto: *Breve historia contemporánea de Argentina*. Bs. As.: F.C.E, 1994.
- Sarduy, Severo: “El barroco y el neobarroco” en Fernández Moreno, César (Coord.): *América latina en su literatura*. México D.F: Siglo XXI Editores, 1994, pp. 167-184.
- Scheler, Max: *El santo, el genio, el héroe*. Bs. As.: Editorial Nova, 1961.
- Tarantuviez, Susana: *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, Bs. As.: Ed. Corregidor, 2007.
- Thomas, Eduardo: *Hamlet: máscara y tragicidad*, en Revista Chilena de Literatura No. 12 (Octubre 1978), pp. 5-39.
- Steiner, Georg: *Antígonas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.
- Vilanova, Ángel: *Las Antígonas iberoamericanas (II): nuevas aproximaciones al análisis de Antígona Vélez, de Leopoldo Marechal; Predeira das almas, de Jorge Andrade; La pasión según Antígona Pérez, de Luis Rafael Sánchez, y Antígona furiosa, de Griselda Gambaro*. Recurso electrónico en: http://74.125.47.132/search?q=cache:46FNUK-Qn1oJ:vereda.saber.ula.ve/mun_clas/geinves/antigonas.doc+Vilanova,+%C3%81ngel.+%E2%80%9CLas+Ant%C3%ADgonas+Iberoamericanas+II.+nuevas+aproximaciones+al+an%C3%A1lisis+de&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=cl.