



EL COLEGIO
DE MÉXICO

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**Constelaciones textuales.
Reescrituras en la obra narrativa y dramática de
Griselda Gambaro**

Tesis
que para optar por el grado de
Doctora en Literatura Hispánica

PRESENTA:
GRISELDA CÓRDOVA ROMERO

ASESORA:
DRA. ROSE CORRAL

Ciudad de México

2018

Agradecimientos

En el ámbito académico, las fallas no son un obstáculo infranqueable, sino una oportunidad para aleccionar progresivamente la mente y el espíritu. No dudo nunca en decir que elegí a El Colegio de México (COLMEX) para este propósito, y que agradezco infinitamente a El Colegio de México por elegirme como candidata a su Doctorado en Literatura Hispánica: su disciplina y rigor académico me mostraron un camino de amplios límites, colmado de vasta experiencia y conocimiento. Deuda vitalicia, pues me voy con mucho más de lo que traje conmigo.

Agradezco también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por su patrocinio durante estos años de posgrado, cuyo resultado se refleja hoy con el término de este proyecto de tesis. A CONACYT y a El COLMEX, de manera conjunta, por su apoyo para realizar una estancia de investigación en Buenos Aires, Argentina, de febrero a mayo de 2017. Sin duda, una invaluable experiencia de vida.

De manera personal, agradezco

inimaginable e infinitamente a la Dra. Rose Corral. Sin ella, otra hubiera sido esta tesis.

A mis padres, por los años de estar lejos, por su ejemplo y su cariño.

A ellas, mujeres ejemplares, quienes siempre confiaron y en quienes siempre confío:

Ana Álvarez, Ana Patricia Lugo, Lizeth Gámez, Lucía Ricci, Leonora Calzada.

A Sulemi y Azalea, comparsa bucólica.

A Rafael, gentil hombre.

Al gran teatro del mundo.

GC

Resumen

Las reescrituras son un complejo ejercicio de apropiación y reelaboración que operan por medio de la palabra sobre una base de referencias sociales, artísticas e históricas diversas. Para la narradora y dramaturga Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928), desde sus primeras obras en los años sesenta y hasta sus obras más recientes, reescribir se trata de un impulso inagotable por asediar, desde las más inimaginables coordenadas del arte y del mundo, aquello que mejor represente los rasgos de lo profundamente humano. Esta obsesiva búsqueda en su literatura, que sorteas las fronteras entre géneros literarios y artísticos, y retrata las grotescas repeticiones de lo ominoso en el acontecer humano, conforma una cartografía sobre el fallo y la ruina: un mapa textual en el que el mayor de los hallazgos consiste en escasos pero imperiosos gestos de bondad.

Esta tesis doctoral explora los avatares de las reescrituras gambarianas y sus distintas expresiones, desde la reflexión teórica de las textualidades y la literatura comparada, así como desde sus alcances y limitaciones como herramientas críticas y metodológicas. Asimismo, este estudio de largo aliento evidencia la pulsión de este ejercicio escritural, visto como eje rector en la producción literaria de la escritora porteña. Finalmente, señala la estrecha relación de sus obras con el horizonte cultural, social y político argentino, y cómo las reescrituras juegan un papel determinante y decisivo en este diálogo.

Índice

Siglas y abreviaturas de obras citadas de Griselda Gambaro	9
Introducción	13
Capítulo 1	21
1. Aproximaciones a las reescrituras en la obra de Griselda Gambaro	21
1.1 La reescritura y “la alternativa intimidatoria”.....	21
1.2. Entre censura y “mestizaje”: aquello que es siempre “otra cosa”.....	29
1.2.1 Agotar un tema, conservar una atmósfera.....	41
1.3 La reescritura como acto reflexivo.....	47
1.3.1 Un juicio como un escenario, un escenario como una prisión: <i>El campo</i>	48
1.3.2 La parábola del hombre que volaba: <i>El viaje a Bahía Blanca</i>	64
1.3.3 El dilema del desasosiego: <i>Querido Ibsen: soy Nora</i>	69
Capítulo 2	81
2. Domesticar al monstruo en <i>Nada que ver</i> y <i>Nada que ver con otra historia</i>	81
2.1 Lo monstruoso cotidiano: un antecedente.....	81
2.2 Todo que ver: Gambaro en Gambaro.....	92
2.2.1 Una cuestión genológica.....	98
2.2.2 El tango, el calefón, el espíritu argentino.....	110
2.2.3 Si el monstruo acaso hablara.....	119
2.3 El acto rebelde.....	124
Capítulo 3	131
3. Todos los Polinices, todas las Antígonas	131
3.1 El furor de Antígona.....	131
3.1.1 Del corifeo y sus voces.....	134
3.1.2 Furia, crimen y memoria.....	138
3.2 Crónica de una pausa.....	140
3.2.1 Del canto al silencio: la transformación de Antígona.....	142
3.2.2 Antinoo o el muerto sublime.....	149
3.2.3 La afrenta del rey loco.....	155
3.3 Ascenso y caída: de Marechal a Gambaro.....	160
3.4 Nombrar siempre lo importante.....	171
Capítulo 4	181
4. Descensos y (re)encuentros en <i>La casa sin sosiego</i>	181
4.1 Primer umbral: continuidades y consideraciones.....	181

4.2 Segundo umbral: la “memoria profunda como el agua”	191
4.3 Una antesala de voces en <i>La casa sin sosiego</i>	197
4.3.1 Los arrojados, los que descienden	199
4.3.2 Sobre el diálogo sin respuesta	209
4.3.3 Los límites del “reino doble” y el epitafio	216
4.4 Un largo aliento y “un ajuste de cuentas”	220
Conclusiones	229
Bibliografía de Griselda Gambaro	237
Bibliografía citada	238

Siglas y abreviaturas de obras citadas de Griselda Gambaro

Teatro

AC: Atando cabos
AF: Antígona furiosa
DSN: Del sol naciente
EC: El campo
ED: El don
EDt: El desatino, versión teatral
EVABB: El viaje a Bahía Blanca
LCSS: La casa sin sosiego
LPt: Las paredes, versión teatral
NQV: Nada que ver
Nt: Nosferatu, versión teatral
QISN: Querido Ibsen: soy Nora
RE: Real Envido

Novela

DDDDF: Después del día de fiesta
DNNQC: Dios no nos quiere contentos
EMQNT: El mar que nos trajo
GLM: Ganarse la muerte
NQVCOH: Nada que ver con otra historia

Cuento

EDc: “El desatino”, versión cuento
EDl: El desatino, libro de cuentos
ET: “El trastocamiento”
LPc: “Las paredes”, versión cuento
Nc: “Nosferatu”, versión cuento
RR: Relatos Reunidos, libro de cuentos

Ensayos, artículos, diario

APDP: Al pie de página
EI: Escritos inocentes
ETV: El teatro vulnerable

*La terre, l'infinie répétition des mêmes lieux élémentaires (la mer, le fleuve, le désert...),
la langue n'est qu'un «système de citations», la musique n'est qu'une fugue, la littérature
qu'une variation: le monde n'est que la glose du monde, il ne peut que se répéter lui-
même se répétant.*

Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*

*Ambicionamos no plagiar ni a nosotros mismos, a ser siempre distintos, a renovarnos en
cada poema, pero a medida que se acumulan y forman nuestra escueta o frondosa
producción, debemos reconocer que a lo largo de nuestra existencia hemos escrito un
solo y único poema.*

Oliverio Girondo, *Membretes*

Pero, entonces, ¿cuál es la especificidad de la ficción?

Su relación específica con la verdad.

Ricardo Piglia, "La lectura de la ficción" (Entrevista)

Introducción

La obra de Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928) se estrena en 1963 con el libro de relatos *Madrigal en ciudad* y la pieza teatral *Las paredes. El desatino* (1964) será, con un año de diferencia, el título de una segunda publicación que reúne relatos. Con este título, que retoma de un cuento incluido en la compilación, se conocerá también su segunda obra teatral, de 1965, en un ejercicio de reescritura interna que, como se verá, practicará de nuevo en la década de 1970. Su primera novela, *Una felicidad con menos pena*, no aparecería sino hasta 1967. Su incursión literaria es mayormente dramática, pero se nutre también del género narrativo. Su producción la ubica como una autora prolífica con una obra todavía en marcha y que se sigue representando. El lugar destacado de su obra le mereció ser la autora invitada para inaugurar en 2010 la cardinal Feria del Libro de Frankfurt dedicada a Argentina.

Desde sus inicios, su teatro se posicionó rápidamente como referente del neovanguardismo argentino, vinculado entonces con el teatro del absurdo como destacan

las historias literarias sobre el género.¹ Su participación en el Instituto Di Tella,² del que formaron parte también Jorge Petraglia y Roberto Villanueva, dos destacados actores y directores de teatro, fue fundamental en estos primeros años de producción. Como asegura el crítico teatral Kive Staiff, estas primeras obras (*Las paredes*, *El desatino*, *Los siameses*) fueron recibidas como obras escapistas o que sorteaban el contexto social y cultural altamente politizado en estos años.³ Sus obras, ampliamente leídas y acogidas para la puesta en escena, continúan representándose en diferentes teatros de Buenos Aires, así como en distintas ciudades de Europa y en los Estados Unidos. En el caso del teatro, sus traducciones han sido, en su mayoría, al inglés. La recepción de su narrativa fue muy pronto conocida fuera de Argentina. A pesar de la censura que impuso la dictadura militar a su novela *Ganarse la muerte* (1976), al año de su publicación, hay que destacar la traducción al francés, *Gagner sa mort*, de Laure Guille-Bataillon para la editorial Des Femmes, publicación simultánea a la edición argentina. Asimismo, la positiva recepción francesa impulsó la traducción y publicación de *Nada que ver con otra historia* (1972) con el título *Rien à voir avec une autre histoire* (1976) en Le Seuil, y *Dios no nos quiere contentos*

¹ Cf. Osvaldo Pellettieri, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Galerna, Buenos Aires, 1997. Cf. Jorge Dubatti, “El teatro como crítica de la sociedad”, en Noé Jitrik (coord. gral.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, t. 10: Susana Cella (dir.), *La irrupción de la crítica*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1999, pp. 259-273.

² Como indica Osvaldo Pellettieri, la neovanguardia, nucleada alrededor del Instituto, tuvo en el teatro argentino de aquellos años tres tendencias fundamentales: la creación colectiva a la manera del *Living Theatre* bajo la influencia de las técnicas de Grotowski, el *happening* y el absurdo. Dubatti a su vez refiere cómo durante los años sesenta, la escena dramática se fracturó entre los “nuevos” realistas, los vanguardistas y quienes buscaban rescatar la tradición vernácula del sainete y la comedia asainetada. Hacia finales de la década del sesenta y antes del golpe militar de 1976, estas tres tendencias confluyeron en un pronunciamiento político como crítica al autoritarismo militar (se recordará el golpe de Onganía en 1966).

³ Cf. Kive Staiff, “Una profecía perturbadora”, en *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pp. 223-228.

(1979) como *Dieu ne nous veut pas contents* (1983) en Gallimard, novela que fue escrita durante su breve exilio en Barcelona (1977-1980), y publicada originariamente por Lumen.

Desde sus inicios en la década de 1960, el teatro gambariano cobró gran relevancia por la actualidad de su escritura y por su diálogo abierto con la tradición literaria porteña del grotesco criollo. Lo primero le valió ser considerada muy pronto por las historias literarias como referente obligado del neovanguardismo teatral argentino, lo que se denominó exclusivamente como “absurdo gambariano”. Dicha tendencia ha encaminado en gran medida los acercamientos críticos a su obra primera, que se concentran especialmente en el análisis de *Las paredes* (1963), *El desatino* (1965), *Los siameses* (escrita en 1965 y estrenada en 1967) y *El campo* (1967). En el Instituto Di Tella ciertamente se representaron obras de Beckett, Ionesco, Adamov y Pinter, pero no sería sino hasta el estreno de *El desatino* que la crítica reprobara abiertamente las influencias “europeizantes” en su teatro.⁴ A pesar de su gran inventario y de la amplia recepción que ha logrado fuera de las fronteras argentinas, en México su nombre resuena poco todavía y su obra ha resultado de muy difícil acceso.⁵

Otros espacios de diálogo crítico se han dedicado a su obra narrativa y dramática indistintamente, a partir de las perspectivas de los estudios de género o de los acercamientos teórico-feministas. Este tipo de enfoques críticos y teóricos analizan la construcción de los personajes femeninos en la obra de Gambaro, así como la perversión, las dinámicas de poder y la sexualidad abyecta, o las transgresiones en los roles de lo femenino. De manera adyacente, otros estudios críticos vinculan su teatro con el teatro de la crueldad de Artaud,

⁴ Osvaldo Pellettieri, *op. cit., passim*.

⁵ En entrevista con Marina Durañona (Cf. “Entrevista con Griselda Gambaro”, *Alba de América*, 10, 18-19 (1992), pp. 407-418), Griselda Gambaro menciona someramente su participación en festivales de teatro en México, sin mayor especificación.

y también se centran sobre la violencia y lo abyecto tanto en su narrativa como en su teatro. No pueden obviarse, en este sentido, los estudios que circundan su obra desde las reelaboraciones del grotesco argentino que cobraron auge en los años setenta y cuyo referente fue la dramaturgia de Armando Discépolo a principios del siglo XX.

Entendemos todas estas expresiones como inquietudes críticas complementarias y orgánicas entre sí. Ciertamente, la actualización y la codificación de la historia argentina se proyectan como un eje firme y constante en la obra de Gambaro, al igual que los rasgos de lo absurdo y de lo grotesco, de la vanguardia europea, o de las perspectivas de género y de corte feminista. Consideramos, sin embargo, que existe un gesto constante y transversal en la escritura de Gambaro, un gesto desde el que es posible reunir precisamente estas transiciones entre el absurdo, el grotesco y el realismo crítico, o entre los distintos tratamientos que adquieren sus personajes femeninos y las diferentes aproximaciones a las dinámicas de violencia y represión que se observan en sus textos. Entendemos este gesto común partiendo de la noción de *reescrituras*: una expresión plural que, como demostraremos, se manifiesta de diversas maneras. Esta noción ha sido retomada en ocasiones por la crítica de Gambaro para estudiar puntualmente algunos de sus textos, en particular desde las teorías genettianas de la intertextualidad, aunque sin emprender un análisis extensivo a otras obras suyas que intente un mayor alcance interpretativo y que trabaje los distintos géneros que practica la autora.

De esta manera, nuestro estudio se propone comprender la complejidad de las múltiples reescrituras presentes en la obra de Griselda Gambaro, pues consideramos que se trata de un ejercicio que practica desde sus obras más tempranas hasta las más recientes, y que permea tanto su producción narrativa (novela y cuento) como dramática. Nuestra

exploración pretende abarcar y dar cuenta del mayor número posible de textos en los que se advierte este gesto escritural. Para este propósito hemos seleccionado un *corpus* representativo de esta expresión textual, que mostraremos y analizaremos a lo largo de los siguientes cuatro capítulos de tesis. Dedicaremos nuestro Capítulo 1 a reflexionar sobre los discursos teóricos y críticos que abordan el tema de las reescrituras, así como los provechos y las limitantes de algunas de estas posturas. El objetivo principal del capítulo consiste en construir una noción articulada y pertinente de lo que entenderemos por reescrituras presentes en su obra, así como en entender cuáles son sus expresiones comunes y en qué consisten sus propuestas de reelaboración. Para ello debatiremos algunos asuntos teóricos en torno a las textualidades y sobre la temalogía que trabaja la literatura comparada, con una primera selección de obras con las que ejemplificaremos algunos de estos rasgos escriturales; textos como las obras de teatro *El viaje a Bahía Blanca*, *Querido Ibsen: soy Nora*, *El campo*, *El desatino*, *Las paredes* (éstas dos últimas también en sus versiones en cuento), y el relato “El trastocamiento”, entre otros. Esta muestra inicial nos permitirá tener una perspectiva general de lo que en adelante analizaremos con mayor detenimiento, y con ello mostraremos a la vez que se trata de un gesto textual que recorre toda su obra.

Para los análisis de los capítulos posteriores seleccionamos otro *corpus* igualmente diverso, con base en la intrincada y plural reelaboración textual y temática que presentan. En el Capítulo 2, en la primera parte analizaremos la obra de teatro *Nosferatu* y el cuento “Nosferatu”, por tratarse de un tipo de reescritura que Gambaro realiza dentro de su propia obra (el paso de un género a otro), y por aludir paródicamente al personaje popular y literario del vampiro. Las reescrituras en estos dos textos son un antecedente escritural que se conecta temáticamente con la segunda parte de este capítulo, a saber, un análisis más amplio

sobre la reescritura entre la obra de teatro *Nada que ver* y la novela *Nada que ver con otra historia*. Asimismo, en estas obras se observa una reapropiación de *Frankenstein o el moderno Prometeo*, novela de Mary Shelley, entre otras varias referencias. Articulamos este doble estudio contiguo no sólo por presentar un procedimiento similar (reescrituras de la propia Gambaro entre su teatro y su narrativa, y reescritura de relatos de distinta autoría), sino también por la continuidad en el tratamiento subversivo del personaje monstruoso.

Las reescrituras presentes en la obra de teatro *Antígona furiosa*, por otro lado, serán materia de análisis del Capítulo 3. Además de la referencia explícita a la *Antígona* de Sófocles, se estudiarán las apropiaciones y alusiones a textos de otros autores como Marguerite Yourcenar y William Shakespeare. Finalmente, abordaremos nuestro Capítulo 4 igualmente en dos tiempos: en el primero buscamos resaltar las continuidades temáticas que se establecen entre la *Antígona furiosa*, de los años ochenta, y las piezas dramáticas *Atando cabos* y *La casa sin sosiego*, de los años noventa; en el segundo, analizaremos con detenimiento las reescrituras presentes en la *La casa sin sosiego* en relación con el relato mitológico de Orfeo y Eurídice, además de las referencias a otros textos de escritores como Elsa Morante, Cyril Connolly, Rainer María Rilke, Ernesto Sábato, Dante Alighieri y Claudio Monteverdi.

Estas líneas de investigación también ayudan a mostrar cómo la producción dramática y narrativa de la autora ha fluctuado a lo largo de las décadas, y en particular cómo adopta y permuta distintos rasgos y diversas determinaciones éticas y estéticas. Esta diversidad de acercamientos facilita comprender la obra de Gambaro desde una perspectiva más amplia. Asimismo, permitirá apreciar cómo las reescrituras constituyen una expresión textual plural, pues se trata de reescrituras de diversa índole, como ya lo adelantamos, que

configuran un mundo complejo en diálogo permanente con la literatura y el arte pero también con la historia y la vida.

Capítulo 1

1. Aproximaciones a las reescrituras en la obra de Griselda Gambaro

1.1 La reescritura y “la alternativa intimidatoria”

Todo intento por estudiar las reescrituras en la obra de Griselda Gambaro desde una perspectiva teórica de la textualidad nos lleva, invariablemente, a enfrentar ciertos límites metodológicos. En el peor de los escenarios, nos obliga a elaborar rizomas hipotéticos que se van alejando de aquello que realmente es, y siempre será, lo importante en su obra: el diálogo que establece no sólo con otros textos, propios y ajenos, sino también con la realidad, el contexto, el mundo. Este diálogo perceptible en las reescrituras es una de las señas más emblemáticas en la vasta obra de la autora porteña, desde sus inicios en los años sesenta hasta sus obras más recientes. La reescritura, como concepto general, ha sido explorada desde distintos enfoques teóricos de los que surgen nociones igualmente diversas. Esta diversidad de nociones responde también a las expresiones plurales que la reescritura encarna en la práctica, tal como veremos al acercarnos a los textos de nuestra autora. En este sentido, un enfoque o acercamiento desde una perspectiva exclusiva no sólo opaca sino que limita las dimensiones del exhaustivo asedio que Gambaro ha emprendido en torno al quehacer literario, crítico y cultural a lo largo de toda su obra.

La reescritura no es un término privilegiado por los teóricos de la textualidad, quienes lo abordan desde conceptos como la citación, la intertextualidad o la hipertextualidad; sin embargo, es inevitable remitir a dichos estudios para así comprender adecuadamente las tendencias, los alcances y las limitaciones de estos acercamientos hondamente concurridos por la crítica. Julia Kristeva plantea, en 1967, templada entre las aportaciones semióticas de Saussure y el dialogismo de Bajtín, que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*”.⁶ Es evidente que para Kristeva, desde una visión postestructuralista, la reescritura implicaría un tipo de desdoblamiento de la palabra, de manera que en un texto pueden convivir simultáneamente dos o más discursos sin distinguirse necesariamente dentro de esta conceptualización una jerarquía dialógica. Después de los estudios de Kristeva, Antoine Compagnon también propone un estudio de la reescritura pero en términos de citación. Para el teórico y crítico, la cita es la práctica principal de un texto y combina tanto el acto de leer como el de escribir. Y ya que según Compagnon toda práctica textual es cita, ninguna definición es viable (“c’est pourquoi, de la citation, aucune définition n’est possible”).⁷ Al igual que en Kristeva, estos primeros acercamientos de Compagnon al tema definen la reescritura en términos amplísimos: si toda escritura es reescritura, quedan fuera del interés teórico las relaciones entre las citas así como las distancias o cercanías críticas con aquello que se cita.

⁶ Cf. Julia Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro (comp.), UNEAC, La Habana, 1997, p. 3.

⁷ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, Paris, 1979, p. 34.

El parteaguas teórico sobrevendría después, cuando Gérard Genette reencamina sus primeros acercamientos en *Introducción al architexto* (1979) hacia *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), donde plantea varios grados de copresencia entre textos.⁸ Esta copresencia permitió entender que las relaciones entre textos se establecen siempre de manera jerárquica, y que de esta jerarquía depende el valor particular de cada procedimiento. La reescritura, según entendemos en oposición al plagio y al atentado contra la propiedad intelectual, constituye una práctica constante de la creación literaria, que nunca niega su intención de fortalecer y manifestar una postura crítica por medio del diálogo paródico, la transposición, el comentario, entre otros usos discursivos; justo allí se demuestran los rechazos, las concordancias o las distancias del autor hacia lo citado. Para ilustrar esta operación textual según jerarquías de inserción, podemos retomar un momento la noción genettiana de hipertextualidad: con ésta entendemos que el texto previo se injerta en el texto huésped, pero no a la manera de una glosa o una copia, sino como una reapropiación, una reelaboración de algo ya previamente dicho para ahora decir “algo más”. Además, aun cuando una inserción sea textual y literal, el procedimiento de la reescritura involucra tanto una nueva manera de valorar el texto inserto como un nuevo criterio para interpretar el texto en que se inserta.

Otros acercamientos a la noción de reescritura se han propuesto a partir de las teorías de la literatura comparada en términos de “tematología”, “genología” y “morfología”, y la

⁸ Por copresencia, Genette entiende una relación “entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”. Cf. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Taurus, Madrid, 1989, p. 10.

concepción de las relaciones interartísticas como fenómeno supranacional.⁹ Según esta disciplina, podemos apreciar la presencia de continuidades y discontinuidades en la literatura, más allá de las limitaciones espaciales, temporales, de la lengua, o de las condiciones sociohistóricas en que se produce. Los estudios dedicados al análisis de temas (o tematología) se dedican a la comprensión de la materia prima en la ideación de un discurso, a los procesos de su selección (por parte del autor) y “construcción” (desde el horizonte del receptor), así como a su transformación y actualización. Esto implica, como en los términos de la transtextualidad, un esfuerzo por razonar los cambios en la literatura y el arte a partir de sus relaciones con el mundo. Esto se traduce, en palabras de Luz Aurora Pimentel, en que si bien,

es de igual importancia, como afirma Trousson, “rastrear pistas en la jungla de las interpretaciones y de las transformaciones de un tema en el marco de la historia de las ideas”, es de suma importancia también poder estudiar los temas desde la perspectiva de las múltiples y complejas relaciones que establece un texto con otros, pues esto permite describir con mayor acuciosidad las formas de articulación ideológica de un texto concreto.¹⁰

Según entiende Pimentel, el estudio de temas y motivos se circunscribe a la teoría de la textualidad, pues tanto los grados de presencia de un texto en otro como los grados de relación textual que se desprenden de esta interacción son de tal modo variados, que resulta justificable una teoría de la transtextualidad genettiana.¹¹ Esta perspectiva ha concedido que las modalidades y las nomenclaturas para denominar los tipos de inserciones textuales sean

⁹ Cf. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985. Según entendemos a partir de Guillén, la tematología es la rama de la literatura comparada que estudia los temas o argumentos literarios y su recurrencia en otras manifestaciones artísticas. La genología, por su parte, se dedica al problema de la definición de los géneros literarios, vistos como modelos cuyas variaciones se entienden en el margen de un contexto histórico específico. Y dado que los géneros son modelos convencionales que requieren la observación de sus temas y sus formas, la morfología precisamente busca comprender esta última condición.

¹⁰ Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, *NRFH*, 1, 41 (1993), p. 228.

¹¹ *Ibid.*, p. 223.

innumerables, en función de las diversas situaciones de su enunciación. En otras palabras, se ha producido una entelequia teórica tan variada de tipos, funciones y combinaciones posibles entre ellos, que un análisis desde la textualidad se vuelve más bien una cartografía de sí misma. En este sentido, no es de nuestro interés oscurecer nuestro análisis adoptando una nomenclatura que, si bien es valiosa tanto como inevitable en estos menesteres teóricos, supeditaría nuestro estudio a un marco metodológico ajeno a la poética gambariana. No obstante, y cuando así se requiera, señalaremos los distintos procesos de transformación y reelaboración textual en función de las obras de Gambaro que analicemos, y según el contexto en que se insertan.

Los distintos acercamientos son complementarios para un estudio de esta naturaleza: la reescritura se presenta a la vez como proceso y como objeto, como la expresión de una escritura capaz de relacionar elementos aparentemente distantes para después transformarlos. Podemos considerar el texto como un cierre, un objeto artístico terminado y autónomo, pero también como una apertura sobre la sociedad, la historia, la cultura, el arte. Todas las nociones sobre la reescritura nos conducen inevitablemente a tomar en cuenta tensiones que, si bien no podremos resolver en su totalidad aquí, nos permiten no obstante apuntalar ciertas bases teóricas para comprender el trabajo literario de nuestra autora. Estas nociones teóricas sobre la reescritura no son, como hemos visto, ajenas a lo que sucede en la obra de Griselda Gambaro. Es decir, en sus textos se observa, manifiestamente, una copresencia textual, la apropiación de un texto o varios y la transformación de su expresión, contenido o función, desde una amplia muestra de prácticas intertextuales: citas, alusiones, parodias, pastiches, transposiciones, traducciones, comentarios, entre otras. De la misma manera, y en un sentido más amplio, en las reescrituras gambarianas también se observa la

apropiación de temas, valores y personajes literarios e históricos que se reelaboran de diversas formas, tal como lo entendería la literatura comparada.

Finalmente, cabe aquí también el doblete de la reescritura desde el que Michel Lafon entendió a Borges: en Gambaro encontramos un tipo de escritura en la que reescribir es también reescribirse a sí misma a través de distintos géneros, para explorar y agotar un mismo tema, un personaje, una anécdota, una trama entera. Al igual que Lafon, entendemos que las prácticas de la reescritura, sus diferentes expresiones y modos, no se limitan ni se excluyen entre sí.¹² De hecho, a partir de las distintas prácticas textuales observadas en la obra de Gambaro (intertextualidad, tematología, intratextualidad), apelamos a la noción de *reescritura* porque desde su concepción versátil y múltiple nombra e incorpora dentro de sí la pluralidad de *reescrituras* perceptibles en Gambaro. En suma, nuestro principal interés de estudio recae en el fenómeno de la reescritura, entendida en un sentido amplio, mientras que nuestra empresa metodológica y analítica se enfoca en las diversas expresiones, modos y funciones que aquélla adopta.

Lo que advertimos, en cambio, es el sesgo crítico y teórico que enaltece la reescritura como un fenómeno exclusivamente textual, perspectiva de la que se excluyen referencias a lo social o lo contextual. Antoine Compagnon, en su obra posterior *El demonio de la teoría* (1998), no sólo desglosa puntualmente los aspectos más importantes de este sesgo, sino que

¹² M. Lafon lo explica de la siguiente manera: “Au début de cette traversée analytique de l'ensemble de la production textuelle de Borges, le terme [réécriture] m'est dicté par un double constat: l'œuvre borgésienne pratique, abondamment et en toute clarté, la citation; elle pratique aussi, non moins abondamment mais d'une manière moins visible, la répétition. D'une part, l'utilisation de textes d'autrui, l'érudition; d'autre part, la réutilisation de ses propres textes, leur reconduction. Ces deux pratiques «excessives», non limitatives et non exclusives (la citation peut être citation de soi, la répétition peut être répétition d'un autre, bref la citation peut être répétition et la répétition citation), c'est d'abord cela que je propose d'appeler *réécriture*”. Cf. *Borges ou la réécriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1990, p. 10.

destaca uno de sus mayores peligros: del estudio del texto literario, como paladín y preocupación central de las teorías de las textualidades, se suprimió el interés por los referentes no librescos. Dichas preocupaciones se centran, dice Compagnon, en la vuelta constante a dos clichés opuestos a los que denomina “alternativa intimidatoria”: “o la literatura habla del mundo, o la literatura habla de la literatura”.¹³ Dicha “alternativa” pone en tela de juicio la mimesis, o sea las relaciones entre literatura y realidad, al sostener “la tesis del primado de la forma sobre el fondo, de la expresión sobre el contenido, del significante sobre el significado, de la significación sobre la representación, o incluso de la semiosis sobre la mimesis”.¹⁴ Al sobreestimar las relaciones entre los textos, la teoría tendió a subestimar los lazos referenciales, limitando con ello el dialogismo bajtiniano en el que se sustentó desde un principio la intertextualidad: “nos hemos ido a las alturas”, advierte Compagnon, “donde la complejidad de las relaciones intertextuales ha servido para eliminar la preocupación por el mundo que contenía el dialogismo”.¹⁵ En 1986, en la entrevista “Parodia y propiedad”, Ricardo Piglia ya planteaba este problema a propósito de Borges, al matizar los enfoques exclusivamente formales que “desocializan” la literatura, pues veía en la parodia un procedimiento literario en el que “siempre están en juego otras cosas”:

¿Por qué no pensar las relaciones entre parodia y propiedad? Problema sobre el que no se reflexiona, quizá porque allí las relaciones sociales entran de un modo directo en la literatura y ciertas corrientes actuales de la crítica buscan en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para *desocializar la literatura*, verla como un simple juego de textos que se autorrepresentan y se vinculan especularmente unos a otros. Sin embargo esa relación entre los textos que en apariencia es el punto máximo de autonomía de la literatura está determinada de un modo directo y específico por

¹³ Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, Manuel Arranz (trad.), Acantilado, Barcelona, 2015, p. 115.

¹⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵ *Ibid.*, p. 133.

las relaciones sociales. En sus mecanismos internos la literatura representa las relaciones sociales y esas relaciones determinan la práctica y la definen.¹⁶

Para Piglia, la cuestión central son los modos de apropiación en la literatura, la manera en que el autor enfrenta la “contradicción entre escritura social y apropiación privada” presente en procedimientos textuales como el plagio, la traducción o el pastiche. En todo caso, el escritor y crítico argentino concibe la parodia como el resultado de un cambio de función “determinado por el cruce entre la literatura y la sociedad”, y propone que para comprenderla hay que “reconstruir en primer lugar las condiciones históricas, sociales e ideológicas que hacen posible el cambio que la parodia vendría a expresar”.¹⁷ Esta es una de nuestras razones principales para tomar distancia respecto de las teorías de la textualidad con las que se ha analizado habitualmente la reescritura gambariana. Pero, evidentemente, los minuciosos y puntuales aportes de estas teorías son valiosos para esclarecer y establecer los grados de diálogo entre los textos, diálogos que son una de las mayores expresiones de la reescritura.

Tal como declaramos en la introducción, uno de nuestros objetivos consiste en estudiar hondamente los textos más representativos e ilustrativos de las reescrituras en la obra de Gambaro, como veremos durante el análisis del *corpus*. Como se trata de un ejercicio creativo, presente y diverso a lo largo de toda su obra, también abordaremos otros casos de provecho a lo largo de este capítulo. Proponemos un estudio de la reescritura en la obra de Griselda Gambaro en el que podamos reintroducir la realidad, la historia y la sociedad, desde la pertinencia y complejidad del texto mismo. De la misma manera,

¹⁶ Ricardo Piglia, “Parodia y propiedad”, *Crítica y ficción*, Debolsillo, Barcelona, 2014 [1986], pp. 42-43. Versión eBook. Énfasis propio.

¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

analizaremos procedimientos textuales como la parodia, la especularidad, la apropiación de temas, la cita o la alusión (entre otros más), prácticas habituales e innegables de la reescritura, pero sin perder de vista que *son una expresión y una herramienta* para el cabal entendimiento de las obras. Desde esta perspectiva buscamos revertir la “alternativa intimidatoria” a la que alude Compagnon, para así suplantarla por un estudio de la reescritura que reivindique y reitere la naturaleza de su más auténtica motivación: establecer un diálogo *con la literatura y con el mundo*.

1.2. Entre censura y “mestizaje”: aquello que es siempre “otra cosa”

En algunas reescrituras de Griselda Gambaro observamos procesos de codificación o alegorización que tienen su origen en el contexto político argentino en que se imponen la represión y la censura. Como explican Juana Arancibia y Zulema Mirkin, la presión de la dictadura argentina en los setenta no sólo tuvo como efecto la elaboración de listas negras de autores y textos escritos, sino que incidió en la clausura de recintos teatrales incluso horas antes de las presentaciones.¹⁸ Pensemos en el caso de la farsa *Real envido* (1980), escrita tras el regreso de Gambaro de su breve exilio en Barcelona, motivado éste por el juicio de censura a su novela *Ganarse la muerte*. En entrevista con Miguel Ángel Giella, quien le pregunta sobre los problemas que tuvo esta puesta, Gambaro recuerda que éstos fueron “mínimos”, y agrega:

Yo diría que fueron los últimos intentos de un pez que se ahoga. Ese mismo día prohibieron una película y la adaptación teatral de una novela de Jorge Amado. En

¹⁸ Cf. Juana Arancibia, Zulema Mirkin, “Introducción”, en *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983). Ensayos críticos y entrevistas*, Juana Arancibia y Zulema Mirkin (eds.), Editorial Vinciguerra - Instituto Literario y Cultural Hispánico, vol. 2, Buenos Aires, 1992.

el caso de *Real envido* cerraron el teatro aduciendo razones administrativas, pero la prohibición se levantó uno o dos días después.¹⁹

Dicha farsa –muy a la manera del *Ubu roi* (1896) de Alfred Jarry–, que la autora plantea como una recreación dramática de la película *L'armata Brancaleone* (1966) del director italiano Mario Monicelli, “pasa en una especie de corte medieval como me la puedo imaginar yo, que vivo en la Argentina contemporánea”.²⁰ Este ejemplo es uno entre varios posibles, como se verá, que ayuda a comprender la importancia de la reescritura de géneros y/o subgéneros literarios (la farsa, en este caso), de otras artes (la cinematografía) o de la historia (como proponen *El campo*, de 1967, o *Del sol naciente*, de 1984). Ese rasgo transversal en la obra de Griselda Gambaro se presenta, dadas las condiciones de censura de su tiempo, como una actualización en clave del contexto argentino.

La reescritura de la historia argentina al modo “farsesco” proviene del juego de cartas conocido como “truco” y de lo absurdo de los juegos de poder. “El tema trata del poder”, dice Gambaro, “de la codicia, la voracidad y la enorme tontería del poder, sin que esto signifique dejar de lado la crueldad que supone esa tontería”.²¹ Este “imperio de la tontería”, como lo denomina, se visibiliza también en *Del sol naciente*, estampa japonesa ambientada durante la decadencia del período Edo, algo que se infiere por las referencias a los grabados de Hokusai y los haikús de Kobayashi Issa, la pérdida de posesiones de los samuráis y las hambrunas de dicha época. Ambas piezas, *Del sol naciente* y *Real envido*, hacen hincapié en la presencia de personajes marginales como los hambrientos, los tísicos

¹⁹ M. A. Giella, “Griselda Gambaro”, *Hispanamérica*, 40 (1985), p. 40.

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ *Loc. cit.*

y los muertos-vivos, una presencia reiterada dentro de toda su obra que también permite establecer continuidades temáticas.²²

En *Del sol naciente* sobresale la descripción de Suki: cortesana japonesa, diestra en el biwa y constantemente abatiendo su abanico, se retrata “distante y hermosa como una estampa de Hokusai”²³ (1760-1849), pintor y grabador adscrito a la escuela Ukiyo-e. Por la referencia a los grabados de Hokusai y la incorporación de haikús de Kobayashi Issa, asimismo por la insistencia en la representación de la hambruna, Gambaro parece contextualizar su pieza teatral durante la decadencia del período Edo en Japón: el aumento de los impuestos y las ganancias insuficientes en la producción de arroz provocaron una rebelión campesina seguida de hambrunas, mientras la estratificación social más baja (samuráis, campesinos, artesanos y comerciantes) perdía sus posesiones. “Nadie viene. Desde que empezó la guerra. (Se oye el ruido monótono de una cuchara golpeando contra un plato de lata). Sólo hambrientos”, pronuncia Suki al inicio de la escena tercera mientras toca el biwa.²⁴ Más adelante, Obán se referirá a los muertos que “quedaron allá, helados, mal sepultos. En la primavera van a heder como carroña. Perdimos la batalla. Pero una batalla no es la guerra”.²⁵ Gambaro relata en entrevista cómo la guerra de las Malvinas funge como correlato de *Del sol naciente*, particularmente en este punto de los personajes que son muertos en el escenario pero que continúan en escena pues, para la dramaturga, “la única

²² En *Real envido*, los personajes de Margarita y Valentín continúan en escena aún después de ser ahorcados. Algo similar ocurre, como veremos más adelante, en *Antígona furiosa*: el personaje sofócleo comienza la escena en la horca, la cual retira de su cuello para dar paso a los diálogos, y finalmente vuelve a ella para darse “muerte con furia”.

²³ G. Gambaro, *Del sol naciente*, en *Teatro 1*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2da ed., 1992 [1984], p. 113. Además de *El sueño de la esposa del pescador*, *La gran ola de Kanagawa* es su obra más conocida, y es la primera estampa de su famosa serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*. *La gran ola* representa una tempestad en alta mar, en el momento justo en que la cresta de una ola amenaza con caer sobre las barcas de unos marineros, escena en la que se ve, al fondo, el monte Fuji.

²⁴ *Ibid.*, p. 132.

²⁵ *Ibid.*, p. 135.

forma de que los muertos injustamente no pesen con una presencia acusadora y terrible es asumirlos con nuestra propia actitud ante la vida”.²⁶

Otras formas de censura ha padecido la obra de Gambaro, en particular la de una de sus novelas más reconocidas, *Ganarse la muerte* (1976). Acerca de este proceso represivo, Gambaro expresa en sus apuntes personales: “Ayer fui al Juicio a la Junta Militar. Extraña sensación. Creer en algo vaga, imperfectamente parecido a la justicia. Algo también para conformarnos. La sensación de que por primera vez hablaban los ofendidos públicamente”.²⁷ Durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), la Secretaría de Inteligencia de Estado (SIDE) tuvo especial interés en la novela *Ganarse la muerte*, de Gambaro, editada por Ediciones de la Flor. Caracterizada como una obra “asocial”, el informe oficial sostuvo que el texto lesionaba “la sociedad; la condición humana; la familia; las instituciones armadas y el principio de autoridad”²⁸, por lo cual se decretó en 1977 su censura inmediata, el “secuestro” de sus ejemplares y la clausura por treinta días de la editorial. En *Ganarse la muerte*, Gambaro no sólo manifiesta un peculiar diálogo reescritural con su *Nosferatu* (obra dramática de 1970) y *La condesa sangrienta* (1966) de Alejandra Pizarnik,²⁹ sino que reelabora alegóricamente (reescribe) los acontecimientos históricos de la Argentina durante el terrorismo de Estado en la construcción de su personaje protagónico, Cledy.³⁰

²⁶ En M. A. Giella, art. cit., p. 42.

²⁷ G. Gambaro, *Escritos inocentes*, Norma, Buenos Aires, 1999, p. 9.

²⁸ Informe que posteriormente fue publicado en el número 11 de la revista *Xul*, en 1995, y que Grupo Editorial Norma incluye como apéndice en la reedición de 2002 de la novela. Cf. G. Gambaro, “Informe de la SIDE”, en *Ganarse la muerte*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2002, pp. 205-219.

²⁹ Así lo sostiene Hortensia R. Morell. Cf. “Después del día de fiesta: reescritura y posmodernidad en Griselda Gambaro”, *Revista Iberoamericana*, 63, 181 (1997), p. 669 (N. de la a.).

³⁰ Al respecto, Gambaro indica: “Escribí la novela prohibida *Ganarse la muerte*. El personaje principal era una mujer. No pensé que ella reflejara el estado de las mujeres; pensé que ella reflejaba a Argentina”. Traduzco de un fragmento de entrevista en Kathleen Betsko y Rachel Koenig, *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, Beech Tree Books, New York, 1987, p. 194. *Apud* H. R. Morell,

En las reescrituras gambarianas, la voluntad de escribir para que sea “otra cosa”³¹ puede deberse a distintas causas, no necesariamente únicas o excluyentes entre sí: ya sea para sortear la imposibilidad de decir, para revalorar literariamente cualquier evento del mundo, o para mantener un diálogo crítico y reflexivo sobre la escritura misma. En otras obras de Griselda Gambaro en que las reescrituras no están estrechamente vinculadas al contexto político represivo, el diálogo con la crítica permite vislumbrar que aquéllas se conforman como una constelación textual, una genealogía que, como proyecto de trabajo, dista de haberse agotado. Beatriz Trastoy advierte precisamente una gran deuda en estos términos: “Aún no ha sido suficientemente estudiada la vinculación de Gambaro con otros autores clave de nuestra escena, tal como sucede con Roberto Arlt, cuya obra *Trescientos millones* (1933) es la implícita referencia intertextual de *Penas sin importancia*, estrenada en el Teatro Municipal General San Martín bajo la dirección de Laura Yusem en octubre de 1990”.³² La referencia arltiana que propone Trastoy se suma a aquella que otros estudios críticos identifican ampliamente en esta obra de teatro, ya que se trata de una reescritura paródica de *Tío Vania*, de Chejov.³³ Otra deuda, esta vez saldada por Trastoy, se centra en la obra de teatro *Es necesario entender un poco*. En ella Gambaro reescribe la historia verídica de John Hu, letrado chino que en su ficción pasa a conocerse como simplemente “Hue”. Esta reescritura se caracteriza por el uso de recursos metatextuales y por referencias

“La narrativa de Griselda Gambaro: *Dios no nos quiere contentos*”, *Revista Iberoamericana*, 57, 155 (1991), p. 481 (N. de la a.).

³¹ Véase, más adelante, la entrevista de Griselda Gambaro con Reina Roffé (*infra* p. 29).

³² Beatriz Trastoy, “Madres, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo”, en *Teatro argentino del 2000*, Osvaldo Pellettieri (comp.), Galerna, Buenos Aires, 2000, p. 39.

³³ Remito para ello a los exhaustivos estudios de H. R. Morell (“*Penas sin importancia* y *Tío Vania*: Diálogo paródico entre Chejov y Gambaro”, *Latin American Theatre Review*, 31, 1 (1997), pp. 5-14) y Mariana Gardey (“*Tío Vania* según Griselda Gambaro: *Penas sin importancia*: del ‘podría haber sido’ al ‘puede ser’”, *Centro Cultural la Cooperación*, s. f., s. p. <https://goo.gl/ZoZvrv>. Consultado el 08 de abril de 2018).

a la obra de Peter Weiss (*Marat/Sade*, 1963), al confinamiento final del marqués de Sade en Charenton y al asesinato de Jean-Paul Marat en manos de Carlota Corday, y por la inclusión de fragmentos de poemas de Li Po y Che King.³⁴ A partir del relato histórico del letrado chino, así como de las reescrituras insertas en el texto, Gambaro busca reflexionar sobre el autoritarismo y la segregación, así como señalar las contradicciones entre el centro y la periferia desde la perspectiva social de los personajes marginados.

La función y el sentido del texto citado residen principalmente en la distancia o proximidad que establece con el nuevo texto en que se inserta. Entonces, si el fundamento de este tipo de escritura es el comentario crítico sobre otras obras (incluso la obra propia), quien se apropia citando enfrenta invariablemente la “contradicción entre escritura social y apropiación privada”, y experimenta los cambios de función textual de lo que parodia (cambios atravesados “por el cruce entre la literatura y la sociedad”), para lo cual requiere “reconstruir en primer lugar las condiciones históricas, sociales e ideológicas que hacen posible el cambio que la parodia vendría a expresar”, como certeramente propuso Piglia.³⁵ Las reescrituras exigen siempre una voluntad de continuidad pero también de transformación, del reconocimiento de influencias y a la vez de distanciamientos, porque el escritor es ante todo un lector voraz: “Yo siempre digo que empecé a escribir cuando empecé a leer”,³⁶ acierta a decir Griselda Gambaro. La reescritura solicita forzosamente la presencia de un lector capaz de reconocer la presencia de la otredad textual, de los injertos, y que pueda desde luego identificarlos e interpretarlos. La linealidad del texto se rompe al encontrar alguna de estas estrategias que exigen el reconocimiento de diferentes

³⁴ B. Trastoy, “Madres...”, art. cit., pp. 56-60.

³⁵ R. Piglia, *op. cit.*, p. 42.

³⁶ En M. Durañona, art. cit., p. 408.

niveles de lectura coexistiendo en un mismo espacio. La crítica no ha sido ajena a esta forma peculiar de escritura en las obras de Griselda Gambaro, una propuesta artística que va más allá del desvelamiento de influencias o fuentes literarias. A propósito de sus primeras obras, en las cuales se advierten ya estos entrecruces, Gambaro sostiene:

Recuerdo que de mi primera obra *Las paredes* se dijo que tenía mucha influencia de Harold Pinter, y en esa época, debo confesarlo, no lo había leído. Pero hay ciertas influencias que pasan por ósmosis, más en un país, mejor dicho, en una ciudad como Buenos Aires, que ha estado siempre abierta a lo europeo. Pienso que los temas me los daba mi propio medio y las influencias existen, felizmente. Tanto la novela, el teatro, como cualquier otra expresión artística, lleva la marca de lo que otros han hecho, en ese mismo terreno. Además, la vanguardia no se hace deliberadamente; y toda obra de calidad, o que quiera decir algo nuevo, debe ser vanguardia en su momento, forzosamente.³⁷

Los procesos de transformación de la reescritura implican, según lo entiende Gambaro, una voluntad crítica del autor por circunscribirse a los estímulos artísticos de su tiempo, ya sea para valorarlos y asumirlos, o valorarlos y distanciarse. Estas influencias, que convergieron en el ambiente artístico argentino en el que se desarrolló Gambaro, le valieron ser considerada “europeizante”, aun cuando las referencias soterradas remitieran a los conflictos más profundos y álgidos de la realidad social y cultural de la Argentina. Su peculiaridad explícita, por otro lado, consiste en demostrar esos caminos de adherencia o distancia a partir de distintas marcas textuales (reelaboración, comentario, cita) o discursivas (parodia, ironía).

En su novela *Después del día de fiesta* (1994), Gambaro recurre a un personaje que ya había aparecido con anterioridad en su obra: Tristán, de la novela *Dios no nos quiere contentos*, publicada en 1979 durante su exilio en España, en la que reconstruye las villas

³⁷ En Ana Seoane, “Entretien avec Griselda Gambaro”, *Caravelle*, 40 (1983), p. 164.

miseria en la Argentina de Videla a la manera de la novela filosófica *Cándido*, de Voltaire.³⁸ En *Después del día de fiesta*, explica Hortensia R. Morell, Tristán se embarca ahora en una “nueva jornada sobre el dolor y el sufrimiento humanos en un mundo tragicómico, sobre las contradicciones de la nacionalidad argentina, nacionalidad de inmigrantes xenofóbicos, y sobre el lugar de la poesía [la gauchesca, por un lado; Alejandra Pizarnik, por otro] dentro del desierto de la vida suburbana del Buenos Aires contemporáneo”.³⁹ Desde una perspectiva posmoderna y a partir de las nociones de palimpsesto y reciclaje de Linda Hutcheon, Morell dedica un detallado estudio a las reescrituras presentes en esta novela de Gambaro: alrededor de Tristán, sobreviviente del terrorismo de Estado (entre los años setenta y ochenta), se insertan figuras históricas de la ocupación napoleónica, como lo es Giacomo Leopardi. Esta yuxtaposición, según Morell, entre un representante de la élite intelectual europea (Leopardi) y personajes ficticios inmigrantes italianos, africanos o hindúes, enfatiza y actualiza las discusiones sobre la “invención de la Argentina” y la revisión de sus mitos fundacionales. El título de la novela de Gambaro se conforma a partir del poema “La sera del dì di festa” (“La noche del día de fiesta”, 1820), del poeta romántico y pensador italiano Giacomo Leopardi (1798-1837). A la par, Gambaro recurre a fragmentos del epistolario personal de Paolina Leopardi, hermana del poeta, y de la *Opere morali*, otra obra de Giacomo. La voluntad de Gambaro de establecer continuidades con obras y autores se materializa, como se ve, desde los signos indiciales del texto: paratextos, notas editoriales sobre los títulos reelaborados, uso de comillas, entre otras marcas. Sin embargo, a pesar de las continuidades y de su desvelamiento explícito ante la crítica, Gambaro

³⁸ H. R. Morell, “La narrativa...”, art. cit., *passim*.

³⁹ H. R. Morell, “Después...”, art. cit., p. 666.

emprende un ejercicio de escritura propio que busca siempre ser una “apropiación” enriquecedora:

Yo soy de origen italiano, siento de manera muy acusada este origen y el mestizaje cultural que hay en mi país; en efecto, esto se nota en lo que escribo. En *Después del día de fiesta*, uno de los personajes es Leopardi, caído por casualidad en la Argentina, y también están las cartas de la hermana Paulina. Pero estas incorporaciones circulan por la novela en un ambiente y con un clima muy del suburbio argentino. Las cartas de la hermana Paulina *están intercaladas de tal forma que ya no podría decir qué pertenece a Paulina y qué a mi texto narrativo*. Es un recurso que he usado en varias oportunidades, aunque siempre hay una base unificadora que responde a mi propia escritura. A mí me parece que este tipo de apropiación enriquece las obras, trae esa otra cultura que no nos pertenece, pero que hacemos nuestra por mestizaje. Ahora bien, *cuando hablo de apropiación, lo que quiero decir es que recibo lo bueno que nos ofrecen los otros y lo integro a lo mío, pero no trato de imitarlos ni de parecerme a nadie*.⁴⁰

En efecto, se trata de un recurso escritural habitual en Gambaro, que se fundamenta en la actualización de elementos circunstanciales como datos o nombres, pero conservando la esencia argumental de lo que reescribe. De esta manera, es posible reconocer los relatos cardinales de sus reescrituras aun cuando sus límites se ensanchen o transformen en función de la propia propuesta artística. La cuestión del mestizaje, en particular, se suma a la lista de intereses gambarianos ceñidos a este procedimiento de identificación y distinción, de recreación transgresora. En este panorama podemos ubicar una de las piezas centrales en la dramaturgia de la porteña, su *Antígona furiosa* (1986) como reelaboración de la *Antígona* de Sófocles:

Sí, creo que en esta pieza es donde el mestizaje cultural se hace más evidente. De cualquier forma, 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 a la de los creadores que producen en los grandes centros culturales. [...] Los argentinos no nos podemos dar ese lujo, porque no tenemos el tiempo ni las condiciones económicas para dedicarnos a investigar. Entonces, tomamos un atajo; usamos, si se quiere, nuestra ignorancia y lo que sabemos. A partir de ahí,

⁴⁰ Cf. Reina Roffé, “Entrevista a Griselda Gambaro”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 588 (1999), p. 113. Énfasis propio.

*imaginamos e inventamos otra cosa para hablar de nuestra propia realidad. [...] Es y no es exactamente la Antígona de Sófocles, desde luego.*⁴¹

Al igual que con *Después del día de fiesta*, Gambaro expresa que la reescritura de su Antígona proviene del mestizaje, de la imbricación indisociable del texto con sus reescrituras, y del texto con su contexto inmediato. Proviene, como hemos señalado, del conocimiento crítico de las condiciones sociales y culturales que motivan la apropiación y el “cambio” del texto reescrito, pero también proviene de la voluntad de que sea “otra cosa” para hablar de la realidad presente.

Acerca de la novela *Dios no nos quiere contentos*, vale la pena volver sobre Denis de Rougemont, en *Amor y Occidente* (1938), donde explora la pasión amorosa (o la pasión ligada a lo funesto) en la tradición occidental a partir del mito de Tristán. El Tristán de Gambaro, como protagonista de esta novela, también nace en la desgracia y sobrevive a la muerte de sus padres. “De ahí el nombre del héroe”, dice de Rougemont, “la sombría coloración de su vida”.⁴² Pero a diferencia del personaje mítico, en esta historia no acude en su auxilio ningún rey Marcos, hermano de la difunta madre llamada Blancaflor, para acogerlo y educarlo en la corte; en cambio, recibe asilo bajo los cuidados de una *écuyère*, una mujer contorsionista de circo. La doncella amante, Iseo, se transfigura en la novela en María, quien cae en las desgracias de un prostíbulo. Por otro lado, el canto y la voz que caracterizan al héroe mítico se transforman aquí en una voz torpe, limitada por las desgracias y las ausencias:

También él [Tristán], que había nacido con las infinitas posibilidades de todo ser humano, o no progresa quien no quiere, hubiera podido elegir una finalidad más seductora, inscripta en algo más que en la voz que no se toca, pero era torpe, obtuso

⁴¹ *Ibid.*, pp. 113-114. Énfasis propio.

⁴² Denis de Rougemont, *Amor y occidente*, Ramón Xirau (trad.), Conaculta, México, 2001 [1972], p. 26.

en un mundo donde la inteligencia habla por boca de los imbéciles. Quería que sus palabras se ordenaran en el aire, como gaviotas partiendo. Sólo la primera palabra costaría, pensaba, y las otras seguirían detrás, significativas y resueltas, como gaviotas partiendo. Hacia dónde, era el asunto.⁴³

La búsqueda y apropiación de la voz y el canto serán motivos constantes a lo largo de la novela, y sus episodios se marcan según la capacidad o incapacidad de Tristán para hablar y afrontar distintas peripecias. Y así como Morell advierte la influencia de Alejandra Pizarnik en *Después del día de fiesta*, un poema de la poeta argentina también marca el tono de esta otra novela: “Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida”. Gambaro elige este breve texto a manera de epígrafe, y en él también se funden los motivos esenciales del mito según lo entiende de Rougemont en su ensayo: “*tenemos necesidad de un mito para expresar el hecho oscuro e inconfesable de que la pasión está ligada a la muerte* y que provoca la destrucción de quienes se abandonan a ella con toda su alma”.⁴⁴ Según el filósofo, el mito expresa realidades humanas que se debaten entre el gozo y la pasión, y la razón y la moral; así, *expresa* las realidades del anhelo pero las *vela* en cuanto la razón las amenaza. No sorprende por ello que el mito (y sus reiteradas reelaboraciones) aparezca “cuando es peligroso o imposible confesar cierto número de hechos sociales o religiosos, o de relaciones afectivas, que, sin embargo, se quieren conservar o es imposible destruir”.⁴⁵ Sobre este tema, el mito como una vía para expresar situaciones “peligrosas” o “imposibles de confesar” abiertamente, volveremos con mayor detenimiento en los siguientes capítulos.

⁴³ G. Gambaro, *Dios no nos quiere contentos*, Lumen, Barcelona, 1979, p. 8.

⁴⁴ D. de Rougemont, *op. cit.*, p. 20. Énfasis en la edición.

⁴⁵ *Loc. cit.*

Como se ve, no podemos hablar de la obra de Griselda Gambaro sin comprender primero la dimensión “socializada” de su literatura, así como tampoco podemos hablar de ella sin referirnos, invariablemente, a las reescrituras que le dan aliento. Ya sea por la codificación o alegorización para sortear la censura y la persecución en contextos represivos, o ya sea por el diálogo que establece con sus propias obras o las del canon argentino, occidental u oriental, sus textos siempre ponen en juego “otras cosas”: su *Antígona es y no es* la de Sófocles, su novela, *Después del día de fiesta*, es desde luego suya y a la vez de Paulina Leopardi, reescrituras que configuran un mestizaje cultural que deviene asimismo un mestizaje textual. Es también una forma de “imaginar” e “inventar” “otra cosa” para hablar de su propia realidad, como ella misma lo expresa. Reescribir, por ende, es también imaginar el mundo conocido desde el enmascaramiento de la palabra: ya sea por su codificación, alegorización o por referencias apenas insinuadas, entre otras formas de alusión. Quizás pensar en el contexto argentino como una representación farsesca bien puede ser una manera de nombrar la realidad para resignificarla, darle sentido, o quizás sea una forma de esquivar la imposibilidad de designarla tal cual es. Lo cierto es que aquello que siempre es “otra cosa”, paradójicamente forma parte de su propuesta literaria, una propuesta de lectura crítica, transgresora, obsesiva. Estas condiciones se asoman en los textos que mencionamos brevemente en este apartado, y que encontraremos también en las obras que analizaremos con mayor detenimiento en los capítulos siguientes. Condiciones asimismo que detallaremos en este primer capítulo con el análisis de otros textos suyos, con el fin de demostrar el arraigo de la práctica reescritural en Gambaro, sus expresiones más habituales, y la relación constante que establecen entre literatura y mundo.

1.2.1 Agotar un tema, conservar una atmósfera

Como explicábamos al inicio de este capítulo, la capacidad plural del concepto de reescritura nos ayuda a estudiar en conjunto los procedimientos de reelaboración textual presentes en distintas obras de la propia Gambaro,⁴⁶ procedimientos que no están reñidos o no excluyen desde luego la alusión o reelaboración de textos de otros autores. Esto nos obliga a entender aquí la reescritura en un doble sentido, pero también como un doble proceso indisoluble en el que, por un lado se trasladan y revaloran temas, episodios, personajes, tramas o ciertos elementos de un género a otro; y por otro, en el que las reescrituras de distintos autores y textos se insertan en las reelaboraciones que Gambaro hace de sus propias obras.

Volver a un mismo tema, agotarlo con formas distintas y un nuevo propósito, es un camino que ha recorrido una y otra vez Griselda Gambaro. Como ya lo apuntamos, la narradora y dramaturga practica versátilmente ambos géneros, valiéndose de los recursos formales y discursivos que les son propios. Reescribirse a sí misma, en este sentido, resulta una práctica que extraña muy poco. “Es un proceso independiente, que ya no sigo”, dice la autora, “lo hacía con mis primeras obras. Al escribir un relato sentía que no había agotado el tema, y que el escenario me daba más posibilidades que el texto narrado, pero siempre manteniendo la misma atmósfera creada”.⁴⁷ Desde sus textos tempranos llevó a la práctica

⁴⁶ Aclaremos en este punto que no nos referiremos a la reescritura en los términos de la crítica genética en que se estudian los procedimientos pre-textuales, es decir, las huellas del trabajo de escritura que van desde borradores, esquemas, notas sueltas, manuscritos con tachaduras, sustituciones, omisiones y adiciones, que revelan en conjunto el proceso de generación textual antes de su fijación material o publicación. Advertimos esto puesto que no contamos con este tipo de evidencia pre-textual, y porque numerosos estudios de dicha disciplina recurren al término que nos interesa. Nos referiremos aquí al proceso de reescritura que Griselda Gambaro lleva a cabo al reelaborar sus propias obras.

⁴⁷ En A. Seoane, art. cit., p. 163.

esta escritura exhaustiva. Tal es el caso de su primera pieza teatral, *Las paredes*, escrita en 1963 y representada en 1966, además de *El desatino*, escrita en 1965 y llevada a la escena ese mismo año. Ambos textos fueron publicados por primera vez en 1979, pero no en Buenos Aires, sino en Barcelona.⁴⁸ Ello se explica no sólo por el interés que suscitaron algunas de sus obras (recordemos que su novela *Ganarse la muerte*, censurada en 1977, fue publicada inmediatamente en Francia), sino porque durante la violenta dictadura militar (1976-1983), conocida como Proceso de Reorganización Nacional, la autora debió exiliarse algunos años en España. “Las paredes” y “El desatino” son también dos relatos extensos que muestran una estrecha relación con las piezas teatrales homónimas, y que fueron reunidos por la editorial Emecé en 1965 junto con otras narraciones cortas en el libro *El desatino*.⁴⁹

En *LPr*⁵⁰ se representa a un Joven anónimo al que un Ujier y un Funcionario, anónimos también, le adjudican forzosamente el nombre de “Ruperto de Hentzau o Hentcau”.⁵¹ La acción transcurre en una habitación, sin argumento previo y sin esclarecerse el motivo del encierro del Joven. El nombre adjudicado al personaje no puede pasar desapercibido, pues hace referencia directa al villano de *The Prisoner of Zenda* (1894) y *Rupert of Hentzau* (1898), ambas novelas del escritor inglés Anthony Hope Hawkins, popularizadas posteriormente por las distintas versiones cinematográficas que aparecen a

⁴⁸ Griselda Gambaro, *Teatro: Las paredes. El desatino. Los siameses*, Argonauta, Barcelona, 1979.

⁴⁹ G. Gambaro, *El desatino. Cuentos*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1965. De los relatos no se tiene la fecha de escritura, pero puede suponerse que fue cercana a la de los textos dramáticos: mientras éstos pueden representarse sin pasar antes por un proceso editorial, los relatos debieron esperar la edición conjunta de 1965. No se tiene registro de su inclusión en alguna publicación periódica.

⁵⁰ En adelante, me refiero a las obras como *LPr* para la versión teatral *Las paredes*, y *LPr* para el relato homónimo. Asimismo, se anotará *EDt* (*El desatino*, teatro) y *EDr* (“El desatino”, relato) para los próximos ejemplos.

⁵¹ En adelante cito de G. Gambaro, *Las paredes*, en *Teatro 4*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1990.

partir de los años veinte. En la pieza teatral de la autora argentina, el joven no es un villano y no ha sido imputado de crimen alguno. La historia se desarrolla, más bien, justo en esa ambigüedad:

Joven: Si hubiera allí una ventana... ¿tendría barrotes?

Funcionario (*con sincera y divertida sorpresa*): ¿Barrotes? ¡Qué idea! «¡Quelle idée!» ¿Para qué?

Joven: En fin... Si esto hubiera sido una celda, no resultaría tan descabellado.

Funcionario (*ofendido*): ¿Una celda? ¿Tiene usted una idea fija? ¿Con este lujo, con este “confort”? El país de Jauja sería, vamos...

Joven: Perdóneme. No sé por qué me han traído, (*rectifica*) me han llevado hasta aquí.

Funcionario (*se encoge de hombros*): Y si no lo sabe usted, ¿cómo voy a saberlo yo?⁵²

Esta deliberada imprecisión espacial y argumental es central también en el relato *LPr*, gracias a la complicidad de un narrador que revela al lector pistas igualmente enigmáticas: se alude a una “conspiración gravísima que se mantenía en el más estricto secreto para que nadie se inquietara”, en la que el “joven podía ser uno de los complicados”.⁵³ Algunas de las crípticas situaciones de *LPt* y *LPr* encuentran cierto sentido con la referencia directa a *El proceso* (1925), de Franz Kafka, posible intertexto que recrea asimismo una atmósfera de incertidumbre. En el relato gambariano, la insinuación se denota con mayor claridad ya que, en medio de la sospechosa amabilidad de quienes apresan al Joven, el narrador indica que “no era posible repetir *El Proceso*” pues “faltaba la atmósfera de coherencia, de fatalidad”.⁵⁴ Las identidades imprecisas –tal como el funcionario, el ujier o “K” en *El proceso*–, los lugares sin referente y la deliberada ineficacia comunicativa, apuntan a una

⁵² *Ibid.*, p. 15.

⁵³ G. Gambaro, “Las paredes”, en *El desatino...*, *op. cit.*, p. 53. En las siguientes líneas: “Azares de la suerte. Él o un homónimo, tendrían que averiguarlo, Ruperto de Hentzau, como el villano de *El Prisionero de Zenda*, o Hentcau, como ningún villano conocido”.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 49. Los títulos de las novelas de Hope Hawkins y de Kafka no aparecen en cursivas en la edición.

lógica al revés, tal como en los ambientes kafkianos: los personajes no son lo que se dice de ellos (culpables, como el Joven), el espacio se construye igualmente de forma ambivalente, como otro lugar que no es el representado (cuarto y/o celda), y el diálogo pone de manifiesto la incapacidad para la comprensión mutua.

Entre las ambigüedades, una certeza: “la misma atmósfera creada”, de progresiva asfixia, donde el espacio de la habitación-celda se reduce conforme avanza la narración o transcurren los actos en escena. El teatro, con sus recursos espectaculares, acorta el espacio entre las paredes del escenario: al final de la obra, el actor que encarna a Ruperto queda enclaustrado en lo que puede pensarse casi como una caja. Las descripciones del narrador en el relato indican cómo ese mismo personaje “quedó encogido; una pared más cercana que la otra lo rodeaba. Y ‘una cosa’ sentía al ras de la cabeza”.⁵⁵

La “fatalidad”, como dice el narrador, hace falta; sólo queda el grito desesperanzador al levantarse el telón en el escenario, un grito que se repite antes del punto final en el relato. Hay que señalar que el “grito” se presenta como una constante a lo largo de la obra de teatro, ecos tal vez de otros enclaustrados nunca presentes en el escenario: una otredad que parece originarse en habitaciones o celdas contiguas. Este signo auditivo se convierte eventualmente en un indicio, a manera de ironía dramática, que cobra pleno sentido al final de la obra cuando se insinúa el encierro perpetuo del personaje y la inalcanzable libertad. Por el contrario, en el relato el grito se profiere sólo al final, lo que potencia la fuerza del cierre pesadillesco, en “aquel imposible que sucedía”,⁵⁶ en medio de la soledad y la oscuridad impenetrables de la habitación.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁶ *Loc. cit.*

En *LPr* y *LPr* se conserva la misma atmósfera de engaño, la confusión, el juego del doble personaje, pero el tema se agota de manera distinta. El relato siembra deliberadamente la pista del texto kafkiano, y la referencialidad se activa en el momento en que el lector accede a este indicio durante el ejercicio de la lectura; el teatro la suprime, pues la mediación y la experiencia de recepción son distintas, y puede pensarse que su exclusión del diálogo dramático fortalece asimismo el enigma en torno al origen de los personajes y al desenlace de la acción. En cambio, otras referencias interactúan significativamente en *LPr*: una de ellas, la alusión a *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca; otra, *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón. Quizás –aunque sería arriesgado asegurarlo–, un lector/espectador más avezado en cuestiones teatrales encuentre mayor sentido en las referencias dramáticas auriseculares, ausentes en *LPr*. En cualquier caso, ambas referencias operan del mismo modo que el indicio kafkiano, es decir, confieren al texto gambariano una serie de valores que se descodifican al momento de la lectura; valores que, sin afán de reduccionismo, giran en torno al engaño, la mentira y el onirismo calderoniano, entre otros.

Ambigüedades de esta naturaleza y otros juegos de escritura no son ajenos a *EDt* o *EDr* donde Alfonso, personaje protagónico del drama y la narración, aparece desde un inicio con un artefacto de hierro sujeto al pie, ante la poca o nula sorpresa propia y de extraños, y sin que medie una explicación sobre este objeto o cómo llegó ahí. Los intentos por liberarlo del aparato resultan infructuosos, por demás dolorosos. Como lo apunta Rita Gnutzmann, esta situación recuerda también un escenario kafkiano: aunque no se convierte en una cucaracha, el protagonista se ve inutilizado a causa del extraño objeto, impuesto en contra de su voluntad; su muerte, en los momentos finales de ambos textos, pasa desapercibida en

medio de un festejo sin motivo.⁵⁷ La ausencia de cuestionamiento por parte de los personajes ante el artefacto, la inutilidad laboral de Alfonso, las recriminaciones de la madre y los espacios domésticos se construyen al parecer también a partir de la cercanía o semejanza con elementos narrativos de *La metamorfosis* (1915).

Esto no sólo demuestra la afinidad de Gambaro con la atmósfera narrativa del escritor praguense, sino que indica de qué manera las reelaboraciones le permiten explorar las cualidades de una historia según el género: en el teatro se potencia el aura enigmática pero precisa y sintética del espacio, los diálogos, los personajes; mientras que la narrativa le brinda las herramientas para expandir los límites de esas mismas categorías. Debe advertirse también que estas reelaboraciones en la obra temprana de Gambaro se nutren a la vez de las aportaciones del teatro del absurdo, con su propuesta experimental y crítica. El teatro gambariano sólo se concibe como abiertamente politizado a partir de *El campo* (escrita en 1967, estrenada en 1968), aunque desde *Las paredes* y *El desatino* –y sus contrapartes narrativas– observamos cómo se gesta, tras la coincidencia en el tema del encierro, el cuestionamiento a una sociedad anquilosada en la violencia y la incomunicación, colmada de relaciones de poder perversas y de sinsentidos.

Tener en cuenta los casos doblemente articulados de estas obras resulta relevante para nuestro estudio por varias razones. Primero, porque el estreno literario de Gambaro no se da en las tablas, sino en la narrativa con el volumen de cuentos *Madrigal en ciudad*

⁵⁷ En la conformación del espacio doméstico en la obra de teatro, Gnutzmann ve una representación contradictoria, pues el “lugar materno se convierte en cuarto de muerte”. El análisis del espacio en otras obras de Gambaro –como *El campo*, *Las paredes*, *La malasangre* o *Decir sí*– le permite llegar a conclusiones similares: que los espacios son un engaño y semejan trampas para los personajes. Cf. “Los espacios cerrados en el teatro de Griselda Gambaro”, en *La isla posible. Actas del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Universidad de Alicante, Alicante, 2001, s. p.

(1963); de allí que *Las paredes* y *El desatino* demuestran en la práctica esa inquietud por explorar el desarrollo de un tema desde las posibilidades del teatro. Segundo, porque en los casos anteriores se manifiestan ya algunas de las migraciones con las que trabajará su paso entre géneros, como es la supresión o inclusión de elementos o personajes, según el género por el cual opta, y otras expresiones de reelaboración entre géneros que analizaremos nuevamente más adelante. Y, tercero, porque estos modelos de reelaboración cristalizan el momento preciso en que Griselda Gambaro comienza a templar, entre el golpe y la fragua, su camino como narradora, sí, pero más concretamente como dramaturga. Las reescrituras presentes en su obra más temprana dan pie a otra serie de reelaboraciones reescriturales posteriores, ya en los años setenta, y marcan las pautas sobre la forma en que procede la autora cuando pasa de un género a otro.

1.3 La reescritura como acto reflexivo

Sostenemos que las reescrituras, como un ejercicio que concierne tanto la lectura como la escritura, devienen en una consciencia reflexiva sobre el acto de creación artístico y literario. Proponemos también que esta práctica textual establece una forma específica de interactuar con el objeto artístico y de interpretarlo, lo que puede entrelazarse en la manera en que sus elementos se relacionan entre sí: es decir, existe una relación específica entre aquello que se reescribe –ya sea que se cite, se reelabore o parodie– y aquello que lo contiene. En este sentido, la reescritura comulga con una cualidad inherente a las reelaboraciones de corte metatextual, que es la noción de “comentario”; en otras palabras, se trata de una relación “que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo),

e incluso, en el límite, sin nombrarlo”.⁵⁸ Y aunque en algunas reapropiaciones de Gambaro no se cite o no se nombre el hipotexto/intertexto, hay que destacar que en otros muchos casos de reescrituras Gambaro evidencia ante el lector el texto aludido y establece que esa relación es crucial para una interpretación cabal. De esta manera, en ambos casos (el no citar o convocar, o el nombrar los indicios textuales) un rasgo se conserva: la relación crítica con lo reescrito. A ello debe agregarse la relación crítica con lo real y la dimensión histórica del mundo representado que la “alternativa intimidatoria” buscó suprimir, como vimos, en aras de la autonomía de la literatura. A continuación, proponemos un acercamiento a algunas obras de Gambaro en las que las reescrituras ostentan este carácter de acto reflexivo: *El campo*, *El viaje a Bahía Blanca* y *Querido Ibsen: soy Nora*.

1.3.1 Un juicio como un escenario, un escenario como una prisión: *El campo*

Griselda Gambaro comienza a escribir teatro hacia fines de los años sesenta, una década marcada por dos golpes militares de Estado, uno en 1962 y otro 1966, y caracterizada también por una agreste represión civil, estudiantil y artística. De esta época sabemos también que emergen las piezas más icónicas del teatro gambariano, algunas de ellas ya mencionadas, y que continúan en el horizonte de la dramaturgia argentina hasta el día de hoy. *El campo* se erige, sin duda, como una de las obras más significativas de este período de producción. Escrita en 1967, se estrena el 11 de octubre de 1968 en el teatro SHA de Buenos Aires, y se reestrena en agosto de 1984 en el teatro Cervantes de la misma ciudad.⁵⁹

⁵⁸ G. Genette, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ Citaré la versión reunida en G. Gambaro, *El campo*, en *Teatro 4*, *op. cit.* En adelante abreviaré como *EC*.

La obra, considerada por Kive Staiff como “una profecía perturbadora”⁶⁰, relata las condiciones de un campo de concentración de la SS a cargo de un desconcertante personaje de nombre Franco, donde quienes sirven al poder (Martín, administrador) y quienes son sometidos (Emma, pianista) son víctimas de un destino trágico común. Además, no puede soslayarse la inclusión de una escena especular a la manera de *Hamlet*: una representación dentro de la representación para que la pianista deleite a presos y oficiales de la SS con un simulacro de recital.

La reescritura en Griselda Gambaro, como dijimos con anterioridad, se sustenta a partir de signos explícitos y otros apenas aludidos. Por un lado, consideramos la representación simbólica de Franco como reescritura, en tanto que inserta de manera reelaborada un caso que, desde la tematología, se conoce como tema-personaje. Por otro, comprendemos este asedio temático también como una forma de reescritura, como veremos con las referencias al relato “El trastocamiento”, también de su autoría.⁶¹ Y finalmente vemos en la construcción del personaje y en los juegos especulares de la meta-representación una posible referencia textual fundamental de los años sesenta: el reconocido ensayo de Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, de 1963.

En su momento, *El campo* se leyó como crítica al gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, quien fungió como presidente de 1966 a 1970; la lectura profética, como implica Staiff, alude más bien al golpe de Estado de 1976, al secuestro y desaparición de miembros

⁶⁰ Kive Staiff, “Una profecía...”, art. cit., pp. 223-228.

⁶¹ Consulto el relato reunido en G. Gambaro, “El trastocamiento”, *Relatos reunidos*, Alfaguara, Buenos Aires, 2016. Versión para Kindle. En adelante abreviaré como *ET*.

sindicalistas, estudiantes y civiles desde el primer día de su instauración. Su reestreno, al año siguiente de terminado el Proceso, parece responder asimismo a la actualidad de la obra en relación con la realidad argentina. Desde el título mismo la obra insinúa un contexto argentino específico: una referencia, según vislumbra Julieta Ambrosini, al impulso del modelo agroexportador que imperó en Argentina entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX.⁶² Sin embargo, de acuerdo con Ambrosini, el drama gambariano se aparta de la representación del paisaje vernáculo y la impronta del campo desde la estética realista con la que tradicionalmente se llevó al teatro esta situación histórica. Antes bien, *EC* perpetra un teatro de las apariencias equívocas gracias a un “exceso” de teatralidad (simbolismos, gesticulaciones, signos acústicos) que, finalmente, produce un mensaje ambiguo: una puesta en escena en que todo discurso es contradictorio, donde el espacio escénico y los personajes terminan por ser entidades distintas a las supuestas, y la realidad más terrible de lo que aparenta.

Desde el inicio, las tensiones entre el ser y el parecer se despliegan: tenemos a Martín, un hombre que llega a trabajar en lo que parece ser, en un principio, un campo de esparcimiento; a Franco, su empleador, aparentemente candoroso y sencillo pero que gusta de vestir un uniforme de la SS y usar un látigo; y a Emma, mujer elegante y de modales refinados, pianista improvisada que viste una manta grisácea, lleva la cabeza rapada, y sufre de comezones y sarpullido en todo el cuerpo. El ambiente descrito desde las primeras acotaciones también genera la construcción de un espacio-tiempo ambiguo ante los ojos del

⁶² Julieta Ambrosini, “Griselda Gambaro: Una mirada distinta sobre la violencia”, *Centro Cultural de la Cooperación*, s. f., s. p. <https://goo.gl/vhANES>. Consultado el 20 de marzo de 2018.

espectador/lector, escenario en que se suscitan mensajes contrapuestos y en el que se apela a una realidad extraña y distorsionada:

*Se escucha de pronto una algarabía de chicos, mezclada extrañamente con órdenes secas, autoritarias, donde lo más que se puede entender es un confuso “¡un! ¡dos!”. Debajo de todo esto, subsiste una especie de gemido arrastrándose tan subrepticamente que por momentos parece una ilusión auditiva. Martín se levanta y atiende, sin dejar de mascar. Observa la superficie limpia del escritorio, donde solamente hay un aparato de intercomunicación, aprieta uno de los botones y se escucha un tema anodino y lavado, como de música funcional. Sonríe y vuelve a apretar el botón. Cesa también el ruido exterior. Se sienta.*⁶³

Es evidente que, para Gambaro, establecer una atmósfera ambigua es primordial. El límite entre lo real y lo ilusorio se diluye por medio de alusiones vagas para el espectador/lector, alusiones que equiparan la algarabía de los niños con los gemidos desconcertantes. La marcha militar, el “¡un! ¡dos!” y los comandos de autoridad encubren una parcela de la realidad superpuesta, enmascarada, apenas audible y que al mismo tiempo no termina por materializarse completamente. Además, este pasaje tiene lugar fuera de la habitación, y tanto los personajes como el espectador/lector reciben estos estímulos sígnicos como un rumor lejano, quizás desde una ventana dispuesta en la escenografía. El mensaje, como una totalidad, se construye en *EC* de manera compleja a partir de elementos visuales cargados semánticamente, signos auditivos intercalados, además del desconcierto producido espacialmente entre lo que se representa en escena (una oficina apenas decorada) y aquello desconocido e impreciso que sucede fuera de ella.

La presencia del personaje de Franco, por su vestuario y por su nombre, es uno de los signos más representativos de la obra. Imposible pasar por alto la clara alegoría del personaje que, en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial, se configura en la

⁶³ G. Gambaro, *El campo, op. cit.*, pp. 161-162. Cursivas en la edición.

obra de teatro como un epónimo de represión y violencia. Su paso desconcertante por el escenario quedará delimitado desde las primeras acotaciones de la siguiente manera:

[...] *la puerta de la derecha se abre y entra Franco. Viste uniforme reluciente de la SS. y lleva un látigo sujeto a la muñeca, es la larga y angosta correa de cuero trenzado que usaban los SS. A pesar de esto, su aspecto no es para nada amenazador, es un hombre joven, de rostro casi bondadoso. Entra con aire atareado, lleva tantos papeles y carpetas viejas en las manos y bajo el brazo, que no da abasto y los va perdiendo por el camino).*

Franco (*se queja bonachonamente, mientras recoge los papeles*): ¡Estos chicos! ¡Estos chicos! ¡Parecen potros! (*Deposita los papeles y carpetas sobre el escritorio. Con naturalidad, se saca el látigo de la muñeca y lo empuja con el pie debajo del mueble. Tiende la mano a Martín*) Acá estoy por fin. ¿Cómo le va? ¿Esperó mucho?⁶⁴

El personaje de Franco, referencia apenas velada al muy real dictador español y a las fuerzas armadas del regimiento nazi, no es aquí un signo que se refiere a “otra cosa”, porque la intención del texto es mostrarlo abiertamente ante el espectador/lector para su identificación. No obstante, importa señalar este caso como una expresión particular de reescritura. En efecto, partiendo de los estudios tematólogicos que trabaja la literatura comparada, la presencia de un tema-personaje se comprende como una “caja de resonancia intertextual”:⁶⁵ el nombre adquiere entonces un valor indicial para su identificación e interpretación. “Bajo la cobertura de un nombre propio”, explica Luz Aurora Pimentel, “un tema-personaje es una síntesis de diversos motivos y de temas-valor, ordenados e interrelacionados de tal manera que dibujen un perfil narrativo que le confiera identidad al tema”.⁶⁶ Entendemos, como indica Pimentel, que el término “valor” refiere a un conjunto de categorías semánticas y asimismo a una orientación ética o moral. Pimentel acepta que

⁶⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁵ L. A. Pimentel, *Constelaciones I: ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, Iberoamericana, Madrid, 2012, p. 259.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 262.

resulta imposible vaciar dicho “perfil narrativo” de las marcas ideológicas inherentes a los valores o categorías semánticas que reúne a manera de “memoria intertextual”. El grado de fijación de los temas-personaje es variable, es decir, que el desplazamiento de la carga temática (según Harry Levin) muda sus variables posibles en función de su tipo: el tema-personaje de figuras históricas, a diferencia de un tema-personaje de héroe o de situación, logra un grado mayor de fijación al asociarse con lugares, contextos y épocas específicas. En contigüidad con el tema-personaje histórico explícito (Franco), encontramos en *EC* otros temas-personaje de situación y temas-valor implícitos. La noción misma del “campo”, como dijimos, se construye en torno a una sobrecarga semántica: en el *continuum* de acepciones del término, y contrario a la máxima de Leibniz, “el campo” representa aquí el peor de los mundos posibles. Además de la bandada de uniformados y prisioneros que acudirán más adelante al simulacro de representación, otro personaje muestra los signos más evidentes de esta reescritura del holocausto: Emma, a quien los signos dramáticos también caracterizan contradictoriamente. Por un lado, se describe como una mujer joven de cabeza rapada, que viste un camisón gris de tela burda, descalza, y con una herida violácea en la palma de la mano. Por otro, se enfatiza que posee “los gestos, actitudes, de una mujer que luciera un vestido de fiesta”. Finalmente, una acotación resalta el punto de quiebre entre estas dos descripciones contrapuestas: “sus gestos no concuerdan para nada con su aspecto”, y su voz, ocasionalmente, “se desnuda y corresponde angustiosa, desoladamente, a su aspecto”.⁶⁷ Además de su construcción escénica como una prisionera del campo –condición nunca asumida de manera explícita–, también se presenta como “amiga de la infancia” de Franco y su discurso revela otros mensajes codificados:

⁶⁷ G. Gambaro, *El campo*, op. cit., p. 173.

Emma (*como una alumna aplicada*): Y el trabajo no está reñido con la distracción.
Franco: Lo mismo dije.
Emma (*ídem*): *El trabajo engendra libertad...*
Franco: Basta...
Emma: Franco, ¿le deja la tarde libre? (*A Martín*) Tocaré para usted. Y para el grupo selecto. Gente encantadora.⁶⁸

Arbeit Macht Frei, expresión traducida habitualmente como “El trabajo hace libre”, figuró como lema a las puertas de la gran mayoría de los campos de concentración, entre ellos el de Auschwitz. En Buchenwald la inscripción utilizada fue *Jedem das Seine* o “A cada uno lo suyo”, divisa de la monarquía prusiana de la Casa de Hohenzollern. *Arbeit Macht Frei*, título de una novela del autor nacionalista Lorenz Diefenbach escrita en 1873, se posicionó como una expresión famosa dentro de los círculos de la Alemania nacionalista durante las primeras implementaciones de los campos de concentración. La reescritura como refracción o acto reflexivo, como la entendemos aquí, nos permite establecer distintos niveles de relaciones simétricas dentro y fuera del texto: a la par de la reelaboración de un personaje como Franco, conformado a partir de signos explícitos por su asociación con temas-valor y temas-personaje históricos, se contrapone Emma que, a pesar de no identificarse con un sujeto histórico particular, aglomera en su identidad un sujeto colectivo, es decir, los prisioneros de dichos campos. La traducción e inserción del lema nazi, reelaborado entre los diálogos de Emma, no sólo evidencia que la reescritura se apropia de discursos de distinta naturaleza, sino que su función es siempre crítica, y que, como vimos en el apartado anterior, en la poética de Gambaro la voluntad de agotar un tema impulsa el desarrollo del mismo en otros textos suyos, en otros géneros.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 180. Énfasis propio.

Para abordar este último punto, agotar un tema desde otros géneros, es necesario tener en consideración su relato corto “El trastocamiento”. El cuento se incluye en el libro *Lo mejor que se tiene*, publicado en 1998 por la Editorial Norma, publicación de la que también forman parte otras reescrituras: el cuento “Nosferatu” (reelaboración narrativa de la obra de teatro del mismo nombre, escrita en 1970 y representada sólo en 1985, de la cual hablaré en el siguiente capítulo); y “La dama del perrito”, reescritura a su vez del relato “La dama del perrito” y de “Un hombre irascible”, ambos de Antón Chéjov. Desde el inicio del relato “El trastocamiento”, todos los signos remiten a *EC* y a su estilo de construir un ambiente narrativo ambiguo:

Sabía que había sido invitado al campo de concentración de Auschwitz, *como otros podían ser invitados a recorrer un país o a participar de una fiesta*. Sabía lo que iba a ver, lo que iba a encontrar. *Todo padecimiento ya estaba impreso en él desde antes*. Así que fue, no tranquilo, sino doblemente perturbado, porque el dolor no se asentaría sobre la carne intacta, sin recuerdo, sino sobre el mismo dolor, antiguo, padecido. Pero cuando bajó del coche y avanzó por el camino bordeado de árboles hacia el edificio central, la sorpresa lo sumió en una especie de atontamiento. *El paisaje no se correspondía: un camino bien cuidado, árboles que brillaban, con las hojas muy limpias y frescas, como después de una lluvia*. Había sol, y él nunca había pensado en Auschwitz con sol, sino con nieve y barro, con las mujeres y hombres desnudos, temerosos y desvalidos bajo el cielo invernal. *Había pensado en carnes ateridas y moradas, nunca en un sendero desierto, nunca en el sol.*⁶⁹

En *El campo*, se suprime el nombre del lugar, se matizan los agravios y la perversión se esconde detrás de los gestos sospechosamente bondadosos de Franco o elegantes de Emma. En “El trastocamiento”, nombrar el espacio cumple la función indicial que en *EC* le correspondía a Franco portando su casaca. La presentación del espacio narrativo también se muestra con una atmósfera enrarecida, en que la prodigalidad de la vegetación contrasta con las alusiones al referente histórico. Esta distancia se produce en voz del narrador a partir de la distancia temporal que implica la visita de este hombre anónimo al campo de

⁶⁹ G. Gambaro, “El trastocamiento”, *op. cit.*, p. 2148. Énfasis propio.

concentración de Auschwitz. De igual manera, y aunque no se nombren como tal o se reescriban los elementos con precisión explícita, en el cuento se reproducen algunos de los episodios más reconocibles del texto dramático. Tenemos, en primera instancia, a un personaje homólogo a Franco, amable y sospechosamente servicial:

El hombre sentado frente al escritorio empezó a conversar y era una conversación amable sobre el estado de los caminos, las cosechas, la música. “¿Le gusta la música, señor?, ese arte sospechoso”, dijo *con malicia*. [...] El otro se incorporó al cabo de una conversación interminable, y lo invitó a emprender una recorrida, no dijo campo, no dijo Auschwitz, dijo casa o establecimiento, y lo único cierto era que lo trataba con la convencional cortesía empleada con un visitante que nos molestará o nos acompañará por pocas horas.⁷⁰

La presencia de este pseudo-Franco, al iniciar el relato, nos sitúa en un ambiente maliciosamente conocido: la oficina, el campo, la charla banal, la cotidianeidad de lo sospechoso. Para Gambaro, agotar un tema implica conservar una atmósfera; estas condiciones se cumplen a partir de indicios que, después de reescribirse y reelaborarse, permanecen aun cuando algunos elementos se acentúen y otros se desdibujen: el nombre de Franco desaparece pero emerge el del lugar, el del campo, en voz del narrador, por volver al ejemplo ya citado. Justo desde ahí se alienta la complicidad con el lector, una confabulación sobre una verdad sospechosa. La codificación y alegorización de la casaca y el látigo en *EC*, se sintetizan aquí en una amabilidad retorcida, es decir, en la *cortesía* del mensaje y la *perversidad* del sentido que ya habíamos presenciado en la obra dramática. Asimismo, en la narración la autora puede mostrar otras circunstancias y acontecimientos apenas aludidos en el texto dramático, como por ejemplo la “ilusión auditiva” en la escena primera de *EC*. En *ET*, esta espectacularidad de lo espectral (los gemidos como ilusiones acústicas) acontece de la siguiente manera:

⁷⁰ *Ibid.*, p. 2167. Énfasis propio.

Un sendero conducía a otro edificio, el techo de pizarra y grandes ventanales al exterior. A través de los ventanales observó un grupo de gente; oyó el murmullo de las conversaciones desde la puerta, una risa regocijada le cortó el aliento como si hubiera escuchado un grito.⁷¹

Gritos ahogados, un recurso que ya estudiamos en este capítulo en los textos homónimos *Las paredes*, y que aquí apuntalan también la sensación de que estamos en un lugar que en realidad podría ser otro. Gambaro regresa obsesivamente al mismo tema para reescribirlo, revalorarlo, pero ahora desde la perspectiva narrativa. Y a pesar de la brevedad del relato, vuelve a uno de los episodios más icónicos de *EC*, que es la escena tercera, en la que se produce el simulacro de un concierto de piano ejecutado por Emma. Esta representación dentro del teatro, como una desconcertante *mise en abyme*, se conforma especularmente como una escena repleta de signos ambiguos sobre la represión: una noche de gala, un piano sobre una tarima en el escenario, bancos largos como de iglesia o salón de actos de colegio, más una comparsa de espectadores compuesta por Franco, Martín, presos y otros militares. Las descripciones en las acotaciones resultan por demás significativas, pues indican a detalle la disposición de los personajes anónimos que componen el grupo de espectadores. En escena, “entra una fila de SS, uniformes impecables, botas relucientes. Detrás, un grupo de presos, astrosos, salidos realmente de un campo de concentración. Visten el uniforme característico. Llevan rotos zapatos negros. Los SS se ubican en las dos primeras filas de bancos, los presos en la última”.⁷² Franco ejerce control sobre Emma y Martín, mientras los SS vigilan represivamente a los presos. Este episodio propaga una atmósfera constreñida y asfixiante, en la que los personajes se ven obligados a sonreír, cantar o ejecutar el piano, incluso forzados a expresar gozo estético en medio de sollozos. Un ejemplo de este ambiente

⁷¹ *Ibid.*, p. 2215.

⁷² G. Gambaro, *El campo*, *op. cit.*, p. 187.

se percibe en otra de las acotaciones, en que los gritos ahogados de Emma recuerdan, tal como en las ilusiones acústicas del inicio, a los gritos ahogados fuera de la oficina:

*(Emma se sienta nuevamente al piano y comienza a tocar el piano en la misma forma. A un momento dado, el SS, cabeza de fila, hace una señal a los presos y éstos comienzan a cantar, a boca cerrada y suavemente al principio, pero van aumentando el volumen con la evidente intención de cubrir la voz de Emma. Ella alza la voz también, pero a pesar de sus esfuerzos, cada vez más desesperados, el coro de los presos termina por sepultar su voz. A una señal dada por el SS, los presos cesan de cantar bruscamente. Emma sigue simulando la ejecución, pero aunque abre la boca, sólo se escucha un hilo de su voz enronquecida. Franco comienza a aplaudir).*⁷³

Los procedimientos espectaculares y especulares (la representación dentro de la representación) de *El campo* en esta escena, finalmente terminan por identificar a Martín con el grupo de prisioneros, pues ante los cuestionamientos de Franco sobre si había disfrutado del recital, éste responde “*erguido de rodillas*”, mirando a Emma y sollozando: “Me divertí... mucho... mucho... mucho”.⁷⁴ La distancia que media entre ambas obras, por los años, los géneros literarios, y un exilio de por medio, le permiten a Gambaro revisitarse el espacio histórico como un acto de la imaginación en que se refractan tanto el hecho de reescribir *EC* como el de reelaborar críticamente un mismo episodio. En el cuento *ET*, la escena del concierto de piano se convierte en un artificio más del enmascaramiento, de lo sospechoso:

Alguien tocaba el piano. Se acercó lentamente. *Siempre se rodeaban de músicos, amaban la música, ese arte sospechoso que sólo los comprometía con algunos sentimientos, los de la belleza y no los del horror.* Un hombre joven, de pelo negro, rostro de piel mate y nariz inconfundible, tocaba con entusiasmo y soltura, ajeno al murmullo de las conversaciones y las risas. Una muchacha de brillantes ojos oscuros y rasgos igualmente inconfundibles, se balanceaba con un movimiento ligero al compás de la música, los codos sobre el piano, y le sonreía. Los vio mirarse y

⁷³ *Ibid.*, p. 194.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 196. El entrecomillado inmediatamente anterior corresponde a la acotación de dicho diálogo, por ello el énfasis.

comprendió que eran absolutamente felices. [...] Pero era Auschwitz y el resto no tenía sentido.⁷⁵

El narrador del relato rechaza toda esperanza y todo bucolismo para regresar, con una sentencia atronadora, a la realidad del espacio, al horror histórico de un lugar en el que una escena trivial y gozosa resulta incongruente y pierde todo sentido. Entre las situaciones y personajes coincidentes de ambos textos, que ponen de manifiesto que nos encontramos ante un tipo de reescritura, estos últimos fragmentos sobre la música acentúan un rasgo contextual muy marcado durante el nazismo. Como se ha repetido popularmente, la música ha sido reconocida como “el arte más alemán de todas las artes”, y la larga lista de compositores, desde Mozart hasta Wagner, demuestra esta tradición del arte germano. Pero fue durante el período de entreguerras, con el ascenso de los nazis al poder, que las discusiones se centraron en la “degeneración” del arte como símbolo de la degeneración de la nación. El *Entartete Kunst* o “arte degenerado”, pues, fue una expresión que pronto se acuñó para nombrar y censurar el arte moderno o “no heroico” (con especial énfasis en la pintura), que no exaltaba el espíritu nacional, y que connotaba influencias bolcheviques o judías. Desde esta perspectiva, se comprende que el compromiso con la belleza, como Gambaro deja entrever en *ET*, los vuelve insensibles al horror del campo de concentración.

Los límites ilusorios entre estos sentimientos, los de la belleza y el horror, traen de nuevo a cuenta la “alternativa intimidatoria” a la que se refería Compagnon para criticarla: “o la literatura habla del mundo, o la literatura habla de la literatura”. En Gambaro, como hemos apuntado, observamos que la imbricación entre mundo y literatura se da a partir de los procedimientos exhaustivos de la reescritura, procedimientos en los que se urde una trama

⁷⁵ G. Gambaro, “El trastocamiento”, *op. cit.*, p. 2215. Énfasis propio.

textual que abreva de distintos órdenes del discurso. Por ello consideramos crucial la aparición sospechosa o apenas insinuada del estado de ánimo de una época, y de otras referencias no librescas como las sentencias talladas en las puertas de los campos de concentración. Las interminables discusiones sobre el proceder nazi, los crímenes contra la humanidad o la relación entre legalidad y justicia conformaron –y conforman hasta la actualidad– una latente preocupación en el imaginario social, cultural y político desde la década de los cuarenta con los Juicios de Núremberg, hasta el juicio de Adolf Eichmann en Israel a principio de los sesentas, poco después de ser capturado en Argentina, oculto bajo el nombre de Ricardo Klement.

En mayo de 1963, la filósofa alemana de origen judío Hannah Arendt publica la primera edición del libro *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, versión corregida y aumentada de relatos abreviados que aparecieron en las páginas del *New Yorker*, en febrero y marzo del mismo año. Por encomienda del diario neoyorkino, Arendt funge en 1961 como corresponsal en Israel durante el juicio a Eichmann, en el que fue acusado de genocidio contra el pueblo judío y otros crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la Segunda Guerra Mundial. En 1962 Eichmann fue condenado a la horca en las proximidades de Tel Aviv. Arendt, entre muchas otras cuestiones, aborda los efectos coercitivos de un estado criminal, los límites de la obediencia humana ante lo abyecto, y la trivialización (banalización) del genocidio visto como un acto burocrático. La recepción de este sugerente estudio de Arendt osciló entre críticas y elogios y dio lugar a varias polémicas;⁷⁶ pero hay que destacar que constituyó un profundo análisis sobre la condición

⁷⁶ No podemos olvidar los experimentos de psicología social que se suscitaron a partir del concepto de la “banalidad del mal”, como el que llevó a cabo el psicólogo Stanley Milgram en los años setenta, para monitorear los aspectos legales y filosóficos de la obediencia, así como el abandono de los imperativos

humana y un ensayo filosófico sobre la maldad. Los primeros capítulos se dedican a reconstruir la aparición en público de Eichmann y a mostrar el perfil del acusado. Desde estos primeros episodios, Arendt describe detalladamente el recinto del juicio, como si éste fuera un gran teatro:

Desde el principio quedó claramente sentada la autoridad del presidente Moshe Landau, en orden a dar el tono que debía imperar en la celebración del juicio, y quedó asimismo de manifiesto que estaba dispuesto, firmemente dispuesto, a evitar que la afición del fiscal a la espectacularidad convirtiera el juicio en una representación dramática. Sin embargo, no siempre logró este propósito, ya que, entre otras razones, el juicio se celebró en una sala dispuesta como la de un teatro, y ante un público, de manera que el impresionante grito del ujier, al anunciar el inicio de cada sesión, producía un efecto parecido al que causa ver alzar el telón. Quien diseñó esta sala de la recientemente construida Beth Ha'am, Casa del Pueblo, protegida, en ocasión del juicio, por altas vallas, vigilada desde el terrado hasta el sótano por policías armados hasta los dientes, y en cuyo patio frontal se alzaban las cabinas en que todos los asistentes eran minuciosamente cacheados, lo hizo siguiendo el modelo de una sala de teatro, con platea, foso para la orquesta, proscenio y escenario, así como puertas laterales para que los actores entraran e hicieran mutis. Evidentemente, esta sala de justicia es muy idónea para la celebración del juicio que David Ben Gurión, el primer ministro de Israel, planeó cuando dio la orden de que Eichmann fuera raptado en Argentina y trasladado a Jerusalén para ser juzgado por su intervención en «la Solución Final del problema judío».⁷⁷

A veces, parecen decir tanto Arendt como Gambaro, resulta necesario recurrir a otros signos, distintos de los cotidianos, para hablar del mundo, y para que éste tenga sentido. Así, un juicio se celebra desde la espectacularidad de un escenario, y un escenario se conforma, desde esa misma espectacularidad dramática, como una prisión. Parece ser que

morales de los sujetos ante la autoridad. Algunos detractores, por otro lado, arremetieron contra el concepto de “banalidad” al no comprenderlo desde el sentido burocrático en que lo propuso Arendt. Raul Hilberg, por ejemplo, comentó en 1999, en entrevista con Ralf Eibl para el diario alemán *Die Welt*, que Eichmann no tenía “una personalidad banal”. La entrevista, de hecho, se tituló “Eichmann no era banal”. Cf. Ralf Eibl, “‘Eichmann war nicht banal’. Gespräch mit dem Nestor der Holocaust-Forschung Raul Hilberg”, *Die Welt*, Berlín, 28 de agosto de 1999. <https://goo.gl/TN8VMK>, consultado el 12 de abril de 2018.

⁷⁷ Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Lumen, Barcelona, 2003, 4ta ed., p. 8.

la permutabilidad simbólica de los espacios marcó la primera impresión de Arendt, pues su reseña inicial para el diario estadounidense señala también esta condición desde las primeras líneas y en fragmentos sucesivos, aunque con mayor brevedad.⁷⁸ Eventualmente, la sospechosa atmósfera de teatralidad se cancela conforme avanza el juicio, pues la realidad toma posición frente a los espectadores (los asistentes al juicio) a partir de las crónicas sobre los crímenes, tal como lo relata la escritora y filósofa:

El relato de las escalofriantes atrocidades produjo el efecto de anular el aspecto teatral del juicio. Todo juicio público se parece a una representación dramática, por cuanto uno y otra se inician y terminan basándose en el sujeto activo, no en el sujeto pasivo o víctima. Un juicio teatral, espectacular, necesita, mucho más que un juicio ordinario, un claro y bien definido relato de los hechos y del modo en que fueron ejecutados. El elemento central de un juicio tan solo puede ser la persona que cometió los hechos –en este aspecto es como el héroe de un drama–, y si tal persona sufre, debe sufrir por lo que ha hecho, no por los sufrimientos padecidos por otros en virtud de sus actos.⁷⁹

Al margen de saber si Gambaro accedió a la edición del libro, a la versión del diario, o a la influencia directa o indirecta por otros medios –“y las influencias existen, felizmente”, dijo Gambaro a Ana Seoane–,⁸⁰ encontramos entre *El campo* y el relato del juicio que hace Arendt una manera similar de proyectar una relación indisoluble entre la ficción y la realidad: un personaje y un recinto que no son lo que parecen. En otras palabras, vemos en esta perspectiva conjunta del acontecer humano un rasgo de aquello conocido como

⁷⁸ La larga descripción que citamos del libro, apareció primeramente en el diario, de manera abreviada. Consideramos relevante que haya conservado esta descripción sobre el recinto como un gran teatro. En su nota periodística, se lee: “Whoever planned this auditorium in the newly built House of the People, Beth Ha’am—now guarded from roof to cellar by heavily armed police, and surrounded by high fences, as well as by a wooden row of barracks in the front courtyard, in which all comers are expertly frisked—obviously had a theatre in mind, complete with orchestra and balcony, with proscenium and stage, and with side doors for the actors’ entrances. At no time, however, is there anything theatrical in the conduct of the judges—Moshe Landau, the presiding judge, Judge Benjamin Halevi, and Judge Yitzhak Raveh”. Cf. H. Arendt, “Eichmann in Jerusalem-I”, *The New Yorker*, New York, 16 de febrero de 1963.

⁷⁹ H. Arendt, *Eichmann...*, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁸⁰ Véase de nuevo la entrevista de A. Seoane a G. Gambaro, en la que expresa que los temas “se los daba su propio medio” y que “las influencias existen, felizmente” (art. cit., p. 164).

theatrum mundi o “El gran teatro del mundo”: tópico literario desde el que la sociedad, el mundo o la existencia misma se entienden como parte de una gran representación teatral; de la misma manera, si invertimos el sentido, el teatro también puede comportarse *como* un mundo, en el que se representan asuntos humanos o asuntos sobre el arte. En esto encontramos también una forma peculiar de refractar y acercar los límites entre el arte y el mundo, pues las preocupaciones sobre lo humano se plasman tanto en el informe periodístico-filosófico de Arendt como en el espacio ficcional del relato de Gambaro y de la representación teatral de *EC*. En Gambaro, esta condición paradójica se produce en la mayoría de sus obras a partir de un contraste, una disonancia a la que debe enfrentarse el espectador/lector:

Podría decir que temáticamente no soy tan dura como en mis primeras piezas, donde era implacable en el diseño de los caracteres, en la solución final. Siempre pensaba que la lectura del público venía por oposición. Si hay una moraleja, digamos una moraleja no-didáctica en cada obra, esa moraleja debía desprenderse de la oposición del público: “*esto no puede ser, esto que representa esta obra no puede ser; no debe ser así*”.⁸¹

No es de extrañar, sostiene Rita Gnutzmann, que se asociara a Griselda Gambaro con el dramaturgo Antonin Artaud y su teatro de la crueldad porque “le sigue en sus ideas sobre un teatro de ‘magnetismo ardiente de sus [*sic*] imágenes’, [...] un teatro ‘de una acción extrema llevada a sus últimos límites’”.⁸² En *EC*, así como en otras obras de Gambaro, aquello que “no debe ser así” sino de otra manera se logra en la oposición entre lo serio y cómico, asunto que en ocasiones, efectivamente, se lleva a sus últimas consecuencias. Lo cruel, lo degradante y lo cómico se celebran de forma equivalente en la poética gambariana como una manera de acentuar, desde esta angustia contradictoria, aquello que ha de

⁸¹ En M. Durañona, art. cit., p. 409. Énfasis propio.

⁸² R. Gnutzmann, art. cit., s. p. Aquello entrecomillado por Gnutzmann proviene de Artaud.

criticarse. En *El teatro y su doble* (1938), Artaud advertía que los recursos teatrales deben producir una catarsis violenta en el espectador porque “le théâtre est fait pour vider collectivement les abcès”.⁸³ Por lo tanto, el teatro, tal como hemos visto en *EC*, debe provocar un impacto en el espectador por la reacción crítica ante las situaciones de asfixia, de crueldad y violencia. En todo caso, la desconcertante y angustiosa identificación que un espectador podría encontrar en *EC* es, de hecho, con su homólogo en escena, es decir, con los espectadores presos. Con ello, Gambaro siembra finalmente una maliciosa y poderosa moraleja: debido a los procedimientos del teatro dentro del teatro o especularidad, el espectador observa “cómo la acción teatral se acerca mucho más a su propia condición, al considerar que es la obra enmarcada la que se ha empapado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena”.⁸⁴ Esta resolución propia del teatro se traduce en un desenlace más kafkiano en el texto narrativo: mientras en el teatro Martín es una víctima más de la represión, y los espectadores son también “cautivos” de la representación, el cambio o “trastocamiento” último del cuento consiste en la huida frustrada del personaje, en la búsqueda de una salida “que no estaba ya en ninguna parte, salvo en algún sueño que por milagro no conociera lo que llamamos realidad”.⁸⁵

1.3.2 La parábola del hombre que volaba: *El viaje a Bahía Blanca*

Las reescrituras, como procuramos demostrar en este apartado, también se emprenden como herramientas de reflexión sobre la creación dramática, sobre la escritura como acto

⁸³ Antonin Artaud, “Le théâtre et la peste”, en *Œuvres complètes. XVIII. Cahiers de Rodez*, Gallimard, Paris, 1983, p. 45.

⁸⁴ Alfredo Hermenegildo, Javier Rubiera, y Ricardo Serrano, “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”, *Revista Sobre Teatro Áureo*, 5 (2011), p. 10.

⁸⁵ G. Gambaro, “El trastocamiento”, *op. cit.*, p. 2233.

reflexivo, crítico. Hablemos para ello de la pieza teatral *El viaje a Bahía Blanca*.⁸⁶ Escrita en 1974 y estrenada en 1975 en Buenos Aires con la actuación de Cipe Lincovsky, esta puesta en escena comienza cuando una elegante y reconocida actriz se sienta frente a la audiencia en el centro del escenario mientras intenta esquivar una mosca con un ramo de flores. Al dirigirse al público explica que lo que ha de contarles es una parábola, aunque en realidad se trata de una reelaboración de “Le voyage à Khonostrov”. Este cuento, compilado en *Les fourmis* (1949), del polímata francés Boris Vian (1920-1959), relata a su vez la historia de cuatro hombres y dos mujeres que viajan en tren hacia la ciudad de Khonostrov, trayecto en el que tres de los hombres queman y mutilan al cuarto de ellos con el fin de que hable, como si de un juicio de la Inquisición se tratase. Lo desconcertante reside en lo inocuo del relato, en la normalización de la violencia y la tortura, en un final sin mayor consecuencia que llegar al destino y descender del tren. Incluso el inmolido lo hace: se levanta medio dormido (y con medio cuerpo de menos) con una frase boba y bonachona después de una pícaro broma: “No soy charlatán, ¿eh?”, exclama. No podemos no reconocer en esta manera de representar la violencia una constante presente en los textos de Gambaro, donde víctimas y victimarios perpetran un juego grotesco y cómplice en el que las vejaciones son un acto doméstico y cotidiano desde la perspectiva del absurdo.⁸⁷

⁸⁶ Citaré la versión reunida en G. Gambaro, *Teatro 3*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1989. En adelante abreviaré el texto con las siglas *EVABB*. La referencia a la reescritura del cuento de Boris Vian se indica en la misma edición.

⁸⁷ Tal como vimos en *Las paredes* y *El desatino* (y sus versiones narrativas) y *El campo*. A estas podemos sumar la pieza teatral *Decir sí* (escrita en 1974, estrenada en 1981), obra que toma lugar en una peluquería donde un hombre y su peluquero entablan una relación de dominado/dominante, respectivamente, donde el sumiso, ignorado y maltratado por el opresor, es finalmente degollado por éste con una navaja de afeitar; o *Ganarse la muerte* (1976), novela donde los atropellos y violaciones hacia Cledy, desde su paso infantil por el orfanato hasta su adultez y muerte, son retratados con un humor grotesco.

Desde el inicio vemos que esta obra dramática, a pesar de su brevedad y sobriedad en personajes y montaje, se construye a partir de un arco de referencia intertextual. El cuento de Boris Vian se introduce como un antecedente textual que el espectador/lector no está en la obligación de conocer puesto que nunca se nombra cabalmente: la actriz sólo se refiere a él como un cuento “titulado el viaje a...”. La consciencia reflexiva sobre la propia obra se revela precisamente en la inserción del cuento de Vian como una reescritura inusual en Gambaro: la narración del argumento del cuento se inserta en el discurso dramático de la obra (el discurso de la actriz en su papel de “actriz”), de manera que éste enmarca a aquél y “comparte” sus características especularmente. Así, *EVABB* puede considerarse una *mise en abyme* que manifiesta su cualidad de artificio literario al incluir un texto dentro de otro. Entendemos este tipo de construcción “abismal” a partir de la noción de profundidad que provoca la confrontación de ambos textos, a manera de reflejo, tal como lo explica Dällenbach: “est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient”.⁸⁸ La dramatización del cuento o la reescritura de un texto narrativo dentro de un texto dramático constituye un procedimiento de reflexividad literaria, que implica la traslación de los componentes de un texto (con características definidas por su género, en este caso un cuento) hacia otro (también con características definidas por su género, en este caso el teatro) hasta volverlos semejantes.

La historia del relato y su dramatización coinciden en los pasajes en que la actriz relata la tortura infligida al hombre, mientras ella intenta atraer a la mosca para aniquilarla. Ocasionalmente, fusiona ambas historias al hablar indistintamente del hombre y del insecto:

⁸⁸ Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977, p. 18. *Apud* Carmen Bustillo, *La aventura metaficcional*, Equinoccio, Caracas, 1997, p. 165.

“Vení [a la mosca], podemos charlar, distraernos juntas. Si no estás conmigo, ¡estás contra mí! (*Le pega con las flores, feroz. Destroza algunas. Retoma el cuento, pero siempre mirando a la mosca*) Conversaron [los personajes del cuento] (*siguiendo a la mosca*) menos uno que volaba, perdón, que estaba callado”.⁸⁹ No resulta extraño que, a la manera kafkiana como lo ha hecho Gambaro en otras ocasiones, esta homologación casi absurda pero sutil nos recuerde a Gregorio Samsa, es decir, al hombre convertido en una cucaracha o, aquí, una mosca. Por otro lado, la pieza teatral de Gambaro y el relato de Boris Vian que se dramatiza se fusionan desde una lectura más amplia, pues en ambos se reproduce un sistema de valores en el que impera la tortura y la mutilación como medio de persuasión:

“Antes”, dijo Corina, la otra muchacha, “se conocía un método infalible para que los mudos soltaran la lengua, bastaba mencionarles a la Inquisición. Enseguida se comportaban como personas civilizadas.” (*A la mosca, cariñosa*) ¿No escuchaste hablar de la Inquisición? Te sacarían las patitas, una por una, te clavarían viva sobre una hoja. Y entonces, confesarías enseguida: zumbé por aquí, zumbé por allá. Pero el mudo no contestó. “¡Cuernos!” dijo alguien, “nos está provocando.” (*Mira a la mosca*) ¿La ven? ¡Me está provocando! (*Pega con las flores*). “Durante la Inquisición”, dijo Corina, “arrancaban las uñas de los pies. También reventaban los ojos con un palito, ¡plum!, y quedaba un agujero”.⁹⁰

Los entrecorillados en el texto corresponden a los fragmentos tomados directamente del cuento, mientras las acotaciones señalan el cambio de registro entre lo que la actriz cita del cuento y lo que sucede en el escenario con la mosca. Durante la representación estas marcas textuales evidentemente se desvanecen y sustituyen por otros indicios como la gesticulación, o cualquier ayuda que pueda sugerir el director de la puesta. Lo que queda claro con este pasaje es la voluntad de establecer “une relation de similitude [entre el cuento de Vian] avec l’œuvre qui la contient”, en este caso la obra de teatro. Esta relación de

⁸⁹ G. Gambaro, *El viaje...*, *op. cit.*, p. 164.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 164-165.

similitud manifiesta de una manera más explícita la intimidad con que un texto puede insertarse en otro cuando hablamos de reescrituras. Aunque su inclusión no sea (siempre) enteramente literal, su función aquí consiste en reafirmar, ilustrar o ejemplificar una situación al contar otra. Y tal es el sentido de denominar la reelaboración del cuento como una parábola, es decir, como un relato figurado que por analogía o semejanza deriva en una enseñanza no explícita.

El sentido de la reescritura, tal como lo entendemos, nos permite comprender que la inclusión del cuento de Vian no sólo ilustra el artificio literario entendido como consciencia del acto de escritura, sino que también traslada las cualidades de su relato al texto huésped, en este caso a *EVABB*. Existen entonces vasos comunicantes entre el texto reescrito y el texto que lo reescribe, a pesar de la brevedad de ambos. Versan, *mutatis mutandis*, sobre un sistema autoritario que practica la tortura, el ejercicio del poder sobre el cuerpo del otro, junto con la normalización de la violencia (o el extrañamiento hacia la misma). El sentido de la parábola (el cuento de Vian) se funde en el discurso que la actriz dirige al público, a manera de comentario: “Con las parábolas se aprende mucho, aunque a veces una no se da cuenta del significado”,⁹¹ expresa la actriz al inicio de la obra, para posteriormente contar una historia sobre la complicidad de quien se queda callado ante la violencia. En un artículo periodístico de 1973, Gambaro advertía ya sobre los riesgos de estos silencios y estas complicidades: “Desde *Las paredes* a *El campo* quise expresar siempre el peligro de la pasividad, el hecho de que uno no puede encerrarse en su casa para protegerse porque los mecanismos del poder son tan fuertes y arbitrarios que ya no hay protección posible si uno no acepta el hecho de ser lo que Lukács llamó un ‘respondedor’ activo a determinada

⁹¹ *Ibid.*, p. 163.

situación político-social”.⁹² Los peligros de la pasividad a los que refiere Gambaro se enmarcan aquí por un juego de espejos, cuyos límites se refractan hacia el interior de la obra pero también se proyectan fuera de la misma, para cuestionar, como señala Patricia Waugh,⁹³ las relaciones entre realidad y ficción desde el ímpetu metaficcional, específicamente con la ruptura de la cuarta pared.

1.3.3 El dilema del desasosiego: *Querido Ibsen: soy Nora*

Con el análisis de *El campo* mostramos cómo gracias a los procedimientos del teatro dentro del teatro y las reescrituras (intertextual, intratextual y tematológica) la obra no sólo se comporta como una reflexión sobre el ejercicio de la escritura dramática, sino que también provoca en el espectador una identificación impactante mediante una maliciosa y poderosa moraleja especular. Por su parte, en *El viaje a Bahía Blanca* la reescritura establece una relación de semejanza entre la obra que enmarca y el relato enmarcado, a manera de una parábola que la actriz relata dirigiéndose directamente a los espectadores (o ruptura de la cuarta pared). Ahora, en el texto *Querido Ibsen: soy Nora* estudiaremos la reescritura en su expresión más “expuesta”: esto es, la confrontación del personaje con su autor, a manera de comentario sobre el quehacer dramático.

⁹² G. Gambaro, “Siete autores en busca de una comunicación nueva con el pueblo. El teatro argentino de ahora en adelante”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 29 de julio de 1973. *Apud* Teresa Méndez-Faith, “Sobre el uso y abuso de poder en la producción dramática de Griselda Gambaro”, *Revista Iberoamericana*, 51, 132 (1985), pp. 831-841.

⁹³ Patricia Waugh define la metaficción como “a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”. La concepción de Waugh coincide con dos nociones que, a su manera, fueron expuestas por la metatextualidad genettiana: la consciencia y la actitud crítica. Además, señala un cuestionamiento crucial tanto para la comprensión de la literatura autoconsciente como de las reescrituras gambarianas: la relación entre ficción y realidad, tal como advertimos al referirnos a las aportaciones de Compagnon y Piglia. *Cf.* Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, Londres, 1984, p. 2.

En septiembre de 2013, se estrenó en Buenos Aires *Querido Ibsen: soy Nora* (escrita en 2012),⁹⁴ una de las más recientes piezas teatrales de Griselda Gambaro. La puesta en escena, a cargo del director Silvio Lang, fue protagonizada por Belén Blanco y se presentó en la Sala Cunill Cabanellas del Teatro General San Martín. El texto se publicó en 2017 en la editorial Alfaguara, en Buenos Aires, junto con *El don*, que a su vez es una actualización dramática de Casandra, la pitonisa troyana a quien nadie creyó sus vaticinios. En *QISN*, los caminos de la reescritura son explícitos desde el título y los primeros diálogos: se trata de una reelaboración, a la manera de Pirandello, de *Casa de muñecas* (1879), pieza teatral del poeta y dramaturgo noruego Henrik Ibsen.

La obra de Ibsen transcurre en Noruega, en la casa de los Helmer: Torvald, Nora y sus tres hijos. En espera de una mejora económica, Torvald recibe la noticia de un próximo ascenso laboral como director del banco en el que trabaja. Paternal y siempre condescendiente hasta el hartazgo, Torvald promete a Nora una pronta mejoría financiera. A partir de aquí, Nora deberá lidiar no sólo con las obligaciones impuestas por su rol subordinado de madre y esposa, sino que además deberá soportar las extorsiones de Krogstad: hombre deshonesto y empleado de Torvald, descubre que Nora había falsificado la firma de su propio padre a pocos días de su muerte con el fin de recibir un pago con el que salvaría la vida de su esposo, quien peligraba a causa de una enfermedad. Eventualmente, Torvald tiene conocimiento de la estafa, y acusa a Nora de ser una mujer mentirosa e hipócrita; sin embargo, decide perdonarla y ocultar el hecho para que su reputación social no se vea comprometida. Finalmente, aparece el giro inesperado: cansada

⁹⁴ Citaré la versión reunida en G. Gambaro, *Querido Ibsen: soy Nora. El don*, Alfaguara, Buenos Aires, 2017. En adelante abreviaré con las siglas *QISN*.

de ser tratada como una muñeca toda su vida –o un pajarillo, como la apoda en numerosas ocasiones Torvald–, Nora abandona a su familia para honrar “sus deberes consigo misma”, tras lo cual se convierte en la protagonista de su propia vida. El portazo final, al abandonar la escena, se convirtió pronto en el rasgo más icónico de la obra.

Considerado el padre de la dramaturgia realista moderna y un renovador del teatro, el estreno de *CDM* originó una fuerte polémica al ser juzgada una obra que ataca frontalmente la institución familiar. El argumento de Ibsen, difícil de resumir con brevedad, es crucial para comprender la reescritura, las transposiciones y adendas que realiza Gambaro en el marco de una reelaboración metateatral. En el caso de *QISN*, la particularidad metaficcional consiste en la incorporación ficcional de Henrik Ibsen: como personaje, funge como entidad con la que dialogan críticamente Nora y otros personajes; a su vez, Henrik, en su calidad de escritor/creador, expone algunas de sus razones creativas o sus “pretextos” para resolver la historia de una forma u otra. Esta dinámica, claro está, se revela desde el imperativo implícito en el título de la obra, en el que se asoma una discusión pendiente, un reclamo postergado sobre los límites entre lo real y la ficción que debe ser resuelto en el espacio de lo escrito. De cualquier forma, la tensión dramática se sostiene en este proceso de complicidad entre Henrik y Nora, así como su consecuente inversión y subversión. Los primeros diálogos en escena entre ambos revelan desde el inicio esta confabulación metateatral:

Nora: Él me prestó su voz. Antes de que yo me diera cuenta, él me advirtió lo que sucedía. Era un hombre inteligente, despierto, mientras yo era una mujer insomne sobre copos de algodón que escondían agujas. Y esas agujas me pinchaban más y más a medida del tiempo que pasaba. Una especie de dolor tibio, el desasosiego. Y sin embargo, mis amores eran firmes, mi marido, mis tres hijos. Quizás en sueños o pesadillas pedí su ayuda, y él vino.

Henrik: (*entra. Atraviesa la habitación mientras se saca el sombrero de alta copa, se sienta y coloca el sombrero a su lado, sobre el piso. Se miran un momento. Henrik, llanamente*) Difícil situación, ¿verdad?⁹⁵

La conspiración ficcional se consuma desde este intercambio en el que Nora asume su condición ontológica como personaje (“Él me prestó su voz”), mientras Ibsen, transfigurado ahora en personaje de ficción, acepta distante su papel como artífice de esta “difícil situación”. Las discusiones y discrepancias entre ambos se suceden, insertas a lo largo de la trama original de *CDM* que transcribimos anteriormente. En estos diálogos, Nora subvierte su papel de personaje pasivo, es decir, a merced de la voluntad autoral de Henrik, para cuestionar las decisiones de éste en cuanto a las acciones de los personajes así como para, incluso, criticar las disposiciones espectaculares de la obra original:

Henrik: Me pidió ayuda. ¿Por qué se la toma conmigo?

Nora: ¡Estoy harta! (*Llaman a la puerta. Histérica, a Henrik*) ¡Detenga este constante ir y venir! ¿Cuántas veces entró y salió Cristina, entró y salió Krostad, vino el doctor Rank?⁹⁶

La versión gambariana de Nora se refiere disimuladamente aquí al incesante desfile de personajes en la pieza teatral de Ibsen: al ser Nora (en *CDM*) el personaje principal, aparece sin fallo en las treinta y dos escenas distribuidas desigualmente en tres actos, por lo tanto, interactúa sin descanso con todos los demás personajes. Las escenas en la obra de Ibsen, muchas de ellas brevísimas, se marcan con la salida o entrada de algún personaje, de allí que la dinámica en el escenario es constante y sin tregua para Nora. Otras de sus intervenciones cuestionan desde la contemporaneidad los desenlaces de algunos personajes, como es el caso de Rank: médico y amigo de la familia Helmer, Rank padece una especie de “tuberculosis de la espina dorsal”, originada, según supone el argumento de la obra, por

⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 70-71.

los actos de baja moral de su padre al contraer sífilis antes de concebirlo. Ante esta situación, la Nora gambariana no puede sino cuestionar al Henrik ficticio diciendo: “¿Que el placer corrompe? ¿Que si no llevamos una vida decente nuestros hijos sufrirán las consecuencias? Por favor, señor Henrik, busque otros argumentos”.⁹⁷

Otras intervenciones entre Henrik y demás personajes exponen esta cualidad metateatral, que apunta al cuestionamiento de los límites entre la ficción y la realidad. Por ejemplo, tras descubrir la verdad sobre las firmas y cuestionar el futuro de su relación con Nora, Torvald comenta a Henrik: “no quiero pensar en lo que habría sido mi vida. *Ahora bajará el telón sobre esta historia, ¿verdad?*”; a lo que Henrik responde: “Falta algo. Si no, ¿qué sentido tendría?”.⁹⁸ Henrik anticipa que *eso* que falta es el portazo final, la escena última en que Nora da carpetazo a todo. Por obvias razones, no podríamos decir que dicha anticipación constituye una ironía dramática, pues el guiño textual pierde efecto ante el lector/espectador que reconoce la reescritura de Ibsen y que conoce –él sí– anticipadamente hacia dónde marcha el desenlace del texto. Por otro lado, la alusión simbólica al telón y el término de la historia ilustra con mayor claridad este límite al que nos referimos con anterioridad –entre la realidad y la ficción–, y que relacionamos una vez más con la noción del *Theatrum mundi* ya explicada. Esta expresión se fortalece finalmente en la confrontación final, ya no entre Norma y Torvald como dispuso Ibsen, sino que ahora se resuelve entre el personaje y su creador:

Henrik: [...] Si manejé circunstancias dolorosas, esas circunstancias la llevaron a ser una mujer distinta.

Nora: Siempre lo fui. Tampoco tan distinta. Simplemente una mujer como muchas que se ahogaba obedeciendo a su padre, a su marido, a unas reglas que dictaban otros. ¿Se acuerda? El desasosiego.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 80. Énfasis propio.

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

Nora: ¿Realmente lo cree? Desde antes, *desde mucho antes de que usted intentara hablar por mí*, señor Henrik, *ya me estaba escribiendo*. Usted solo me copió a su modo. (*Va a salir. Vuelve*) Gracias, gracias igual. (*Lo abraza ligeramente*) Adiós.

Henrik: Adiós. (Después de un momento sonrío) Buena suerte.⁹⁹

El giro inesperado en *QISN* no es únicamente el abandono de la institución familiar. Esos límites entre la ficción y la realidad se expanden ahora de manera que el teatro sobrepasa la frontera del escenario (o del papel impreso) y se cuela en la propia vida. La liberación final de Nora conforma un llamado a solventar el desasosiego entre la vida y el arte, a enmendar las relaciones del objeto artístico con el mundo. Por ello quizás Gambaro propone reemplazar el violento portazo final de *CDM* y trocarlo por un último acto casi cariñoso de comunión entre Nora y Henrik, entre arte y mundo, por lo general confrontados por la crítica o la teoría. En lugar de una clausura, Gambaro comprende aquí los alcances y beneficios de una puerta (como la de *CDM*) que simbólicamente nunca debió cerrarse.

La crítica ha ubicado la interferencia entre vida y arte en Cervantes, el teatro español del XVII, así como en Unamuno y su novela *Niebla* (1914), entre otros casos. La conciencia y autonomía del personaje desde los procedimientos metateatrales, por otro lado, tienen como punto de referencia en el siglo XX a Pirandello. Como tema y como procedimiento dramático en *Seis personajes en busca de autor* (1921), la metateatralidad se materializa en una puesta en escena al desnudo, es decir, un escenario en el que se representa un ensayo teatral y se muestran los juegos de la técnica dramática. Grisby Ogás Puga, en busca de la clave pirandelliana de Roberto Arlt, explica que la fuerza del teatro del escritor italiano reside en “la multiplicación de los reflejos interhumanos del ser social apresado en la trampa

⁹⁹ *Ibid.*, p. 87. Énfasis propio.

de la desnudez de sus máscaras”.¹⁰⁰ Siguiendo al crítico Wladimir Kryszinski, Ogás Puga continúa y explica que, al idear su “teatro de máscaras desnudas”, Pirandello desea llamar la atención del lector/espectador sobre la finalidad de la obra: “minar las apariencias de las convenciones sociales, revelar la fragilidad de los roles, develar el verdadero rostro del ser humano socialmente determinado y subvertir, por último, la monotonía del teatro como imitación de las acciones humanas”.¹⁰¹ La Nora de *Casa de muñecas* personificaba, ya desde la ficción de Ibsen en 1879, una crítica a los roles y las convenciones sociales; ese espíritu crítico y subversivo, propio de un personaje de tal naturaleza, es precisamente el espacio de re-creación en el que Gambaro ensaya una actitud crítica hacia los asuntos de la vida (sin obviar los roles y las convenciones sociales) y hacia las cuestiones del ejercicio creativo y las determinaciones que debe adoptar como dramaturga. Belén Blanco, a propósito de su actuación como Nora, comprende la fuerza del “personaje-autor” que Gambaro ha reescrito en esta ocasión:

Gambaro propone una subversión, una deconstrucción de *Casa de muñecas*, igual al original, pero deconstruido. Ya no es Nora sublevándose al marido, sino a su propio autor, su creador. Es Ibsen quien tendrá que negociar con Nora qué sucede con su vida. Lo que propone Gambaro es un personaje-autor, por lo tanto el personaje deviene en una poética actoral atravesada por las argumentaciones y las negociaciones con Ibsen sobre lo que se dice, lo que se debería hacer y lo que se actúa. Nora está en plena lucha por su liberación. ¿Pero de qué? ¿De su marido? ¿De su autor? ¿De su padre muerto? ¿De su propio personaje? ¿De su acreedor? Sí, de todo eso. Y también de su género. ¿Se emanciparía tal vez de una cultura machista y colonialista? También. En la versión de Gambaro, entonces, aparece la pregunta: ¿quién escribió *Casa de muñecas*? ¿Ibsen o Nora Helmer? En esta versión, Nora se hace a sí misma, es una identidad en construcción.¹⁰²

¹⁰⁰ Grisby Ogás Puga, “El enclave metateatral del grotesco en el teatro argentino moderno: conflicto gnoseológico, ontológico y metateatralidad comparada”, *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 11, 23 (2016), p. 56.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 56-57.

¹⁰² Belén Blanco, cit. par. Cristina Banegas, “Prólogo”, en *Querido Ibsen...*, op. cit., pp. 7-8.

Como acertadamente reconoce también Cristina Banegas en su prólogo a la obra, en esta versión Nora es un personaje que se rebela y se revela ante el espectador, lo que la lleva a ser una precursora tanto en el campo de la ficción como en el de la lucha de las mujeres. La subversión pirandelliana, quizás una influencia indirecta en esta pieza de Gambaro, pone el énfasis en el rompimiento de la representación con el fin de dar a conocer una nueva perspectiva sobre el teatro, tanto en su forma (técnicas teatrales) como en su contenido (sobre lo profundamente humano). El desasosiego cobra aquí un mayor sentido al instaurarse como principio y cierre en el discurso de Nora, en los diálogos primero y último del texto: lo que transcurre entre ambas marcas textuales no es más que la manera en que Gambaro propone resolver tales tensiones en torno al teatro, la vida, el arte, la creación y lo humano. *QISN* es, quizás, uno de los textos gambarianos más explícitamente metaficcionales. Es decir: *no sólo* manifiesta la consciencia del artificio literario desde la reflexividad propia de la reescritura sino que, aunado a ello, hace uso de procedimientos que problematizan la relación entre ficción y realidad desde una escritura autoconsciente.

Finalmente, esta autoconsciencia se encarna mayormente en Nora, vista como personaje ficticio con consciencia de la ficción libresca. Asimismo, esta ilusión de consciencia completa su sentido a partir de su diálogo con Henrik, como ficcionalización dramática de un sujeto histórico, real, que es el escritor Henrik Ibsen. Las intervenciones de Nora y Henrik, las reelaboraciones, inversiones y subversiones del texto original, la selección del giro metateatral y la apertura final, forman parte de las expectativas y perspectivas estéticas pertenecientes al imaginario gambariano. Este imaginario, perceptible en los cuestionamientos al “autor” dentro de la obra o en la crítica a las disposiciones en el escenario, es el que nos provee mayores pistas sobre las posturas y preocupaciones de

Griselda Gambaro como escritora y dramaturga. “¿Quiere que me suicide, que huya? ¿Esto es lo que me propone?”, cuestiona la Nora gambariana a Henrik, debatiendo también con ello el germen suicida que Ibsen implantó en la psique de su personaje dramático; “No, no quiero”,¹⁰³ expresa ahora la voz de Henrik, una voz también “prestada” para dar un nuevo respiro y una nueva perspectiva. Así, tanto como Pirandello u otros dramaturgos con los que usualmente la asocian (Beckett, Ionesco, Shakespeare, Pinter, Artaud, y otros más), Gambaro ve con claridad que el teatro no debe desgastar sus esfuerzos en la imitación obtusa de la vida: debe ser siempre *algo más*. Debe, sobre todo, preocuparse por ahondar incansablemente en las motivaciones más oscuras y los deleites más luminosos de la condición humana.

Para concluir este primer capítulo, introductorio, diremos que la reescritura es un ejercicio que Griselda Gambaro asume conscientemente desde los inicios de su producción literaria, y continúa practicando hasta sus obras más recientes. Al tratarse, como dijimos, de un concepto o una noción muy general que, a su vez, es múltiple en sus expresiones, optamos por no seguir ciegamente una metodología o *aplicar* herramientas crítico-teóricas. Por otra parte, las nociones más convencionales de “fuente literaria” o “influencia” también resultaron problemáticas porque no siempre son comprobables, y porque el concepto de “texto” que subyace en un trabajo sobre “fuentes literarias” resulta muy acotado. Concepto, el de texto, que necesitaría en todo caso ampliarse para abarcar “influencias” de distinta

¹⁰³ G. Gambaro, *Querido...*, *op. cit.*, p. 56.

naturaleza, como lo vimos en los ejemplos hasta ahora contemplados, que dan cuenta de la compleja y extensa cartografía de reescrituras que recorre la obra de Gambaro.

En estas primeras aproximaciones a las reescrituras de Griselda Gambaro observamos también que conviven una serie de procesos que rescatan las semejanzas entre los textos (procedimientos como la *mise en abyme*, intertextualidades e intratextualidades, incorporación de temas-personaje y temas-valor), y asimismo procesos que establecen diferencias o distancias (giros paródicos, reelaboraciones, cambios genéricos, ironía, entre otros). Tal ha sido nuestro intento hasta aquí: presentar una muestra, aunque breve, de la biodiversidad que cohabita en el ecosistema gambariano; señalar que cada obra exige la consideración específica de cada una de sus expresiones reescriturales; exponer que a pesar de la diversidad y la contingencia, el gesto de reescritura se conserva; y mostrar asimismo la necesidad de un estudio más extenso de las reescrituras presentes en algunas de sus obras más emblemáticas, tarea que ocupará los siguientes tres capítulos.

En la obra de Gambaro conviven sin duda la escritura y la lectura, un ejercicio de donde emergen las relaciones de similitud y divergencia entre textos, temas, atmósferas, contextos. En su estudio sobre Borges, Michel Lafon entendió la reescritura borgiana como aquello que se repite, en distintos relatos, sobre lo mismo. Gracias a las semejanzas y a pesar de las diferencias, hoy comprendemos, escribe Lafon, que “tous les frères ennemis sont Caïn et Abel, tous les amants sont Paolo et Francesca, tous les conspirateurs sont Brutus et tous les despotes assassinés sont César”.¹⁰⁴ Observamos en Gambaro una pulsión semejante que opera bajo un principio profundamente analógico: ver a través de lo mismo aquello que es

¹⁰⁴ Cf.. M. Lafon, *op. cit.*, p. 19.

diferente. En el centro de este ejercicio de encuentros y desencuentros se distingue la voluntad de Gambaro de escribir para que aquello que se repite, se apropia y transforma, sea “otra cosa” que hable “de nuestra propia realidad”, como le dijo a Reina Roffé en 1999.¹⁰⁵

Este asedio a lo idénticamente distinto finalmente constituye un modo de entender el mundo, actitud que podemos rastrear tanto en sus obras literarias como en sus ensayos y columnas críticas, e incluso en su escritura más íntima, sus *Escritos inocentes*. Las expresiones variadas como esenciales del ejercicio reescritural en Griselda Gambaro que abordaremos en los siguientes capítulos fundamentarán lo que, en una revisión final, entenderemos como constelaciones textuales: un concierto de voces interrelacionadas, de diferentes tradiciones literarias y culturales, sobre el arte, la cultura, la historia y la vida.

¹⁰⁵ Cf. G. Gambaro, en R. Roffé, “Entrevista...”, art. cit., p. 114.

Capítulo 2

2. Domesticar al monstruo en *Nada que ver* y *Nada que ver con otra historia*

2.1 Lo monstruoso cotidiano: un antecedente

Además de las obras de teatro *Las paredes* y *El desatino*, con sus respectivas versiones en cuento que analizamos anteriormente, el panorama de la reescritura intratextual de Griselda Gambaro abarca otras obras escritas a partir de los años setenta. Esta práctica textual no es restrictiva de otras expresiones de la reescritura, como son la reelaboración de obras de otros autores o de temas y personajes literarios; por el contrario, en conjunto todos estos procedimientos conforman una cartografía textual abundante y compleja desde una perspectiva crítica, transgresora. Los textos que analizaremos conjuntamente en este capítulo exploran, desde distintos ángulos y géneros, el tema de lo monstruoso a partir de la reescritura paródica de personajes presentes en el imaginario cultural y en la tradición libresco. Para lograr una mayor comprensión de este tema (lo monstruoso) y de sus reescrituras (intertextuales e intratextuales), lo estudiaremos primeramente en los dos textos homónimos titulados *Nosferatu*, para posteriormente aproximarnos con mayor detenimiento a un estudio de las reelaboraciones en los textos *Nada que ver* y *Nada que ver con otra historia*.

La versión teatral de *Nosferatu* fue escrita en 1970 pero se estrenó hasta 1985 en la sala “Enrique Muiño” del Centro Cultural General San Martín, en Buenos Aires. La versión narrativa se incluyó en una publicación posterior, de 1998, en el libro de cuentos *Lo mejor que se tiene*.¹⁰⁶ La obra de teatro, breve y resuelta en un acto, consta de seis personajes: Papá, Mamá, Luquitas, Nena y dos policías “ingleses”. El argumento de este texto retrata a un Nosferatu (Papá) enflaquecido, incapaz de salir de su habitación derruida para conseguir su propio alimento; por ello, Mamá ofrece su propio cuello como merienda, mientras el hijo (Luquitas) secuestra a una nenita (con actitud de “cocotte” y algunos guiños a Gretel y Caperucita Roja) para ofrecerla como alimento. Este crimen, el secuestro, se resolverá de manera inesperada con la llegada de los policías “ingleses”, vestidos con cartucheras de ajos. A pesar de la brevedad, la pieza toca temas como la perversión, el erotismo desde una perspectiva transgresora y tabú, temas que son enmarcados dentro de la reelaboración del tema vampírico. “Nosferatu” [c], la contraparte narrativa de esta ficción, da continuidad al carácter venido a menos del personaje, aunque toma otro rumbo en el tratamiento de la historia. En el cuento, Nosferatu recorre la ciudad en busca de una víctima a quien robar o de quien alimentarse, pero sus lánguidos intentos son insuficientes. Finalmente, un grupo de cinco policías emprenden una persecución tenaz para atraparlo, resolución inesperada en la que se invierten los papeles entre víctima y victimario.

La elección del personaje que da nombre a los textos es peculiar por dos razones. La primera, como es de esperarse, porque se trata de la reapropiación de un personaje de larga

¹⁰⁶ Cito la obra de teatro reunida en G. Grambaro, *Teatro 3*, *op. cit.* En la edición se indican las fechas de escritura y estreno, así como información sobre el reparto y dirección originales. Para el texto narrativo citaré la versión incluida en G. Grambaro, *Relatos...*, *op. cit.* Versión para Kindle. Indicaré la referencia, para evitar ambigüedades, de la siguiente forma: las señas [c] para referirme al cuento y [t] para hacer alusión a la obra de teatro.

tradición en la cultura popular, en la literatura y el cine: la figura vampírica. La segunda, porque a pesar de la gran tradición de esta figura, el nombre revela su principal fuente de influencia: el filme homónimo de 1922, dirigido por el cineasta alemán Friedrich Wilhelm Murnau. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, conocida también como *Nosferatu. Una sinfonía del horror* o simplemente *Nosferatu*, es una película muda en cinco actos que se basa en la novela *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Aunque se basa “libremente” en ésta, el filme en realidad se apropia del argumento, personajes y lugares de la novela, y únicamente cambia los nombres. La principal variante narrativa de la película consiste en la peste que desata Nosferatu al trasladarse en un barco infestado de ratas, comandadas por él. El cambio de nombre de Drácula a Nosferatu, por otro lado, se explica por la infracción a los derechos de autor que supondría apropiarse textualmente del argumento; giro que no pasó desapercibido y devino años después en una demanda y el resguardo de sólo algunas copias del filme en colecciones privadas.

De alguna manera, esto nos remite de nuevo a la discusión de Ricardo Piglia sobre parodia y propiedad que abordamos en el capítulo anterior. Es decir, tanto en este caso como en el de la reescritura, se plantean los límites de las apropiaciones artísticas, ya que el escritor siempre “enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo”.¹⁰⁷ En las reescrituras de Gambaro, retomando las palabras de Piglia, “siempre están en juego otras cosas”: la revaloración del objeto artístico o del contexto de su aparición, la reelaboración transgresora, irónica, paródica o seria de motivos y personajes literarios, reelaboración que abarca distintos

¹⁰⁷ R. Piglia, *op. cit.*, p. 43.

registros de la palabra y diversas expresiones del arte. La apropiación que nuestra escritora porteña lleva a cabo en estos dos textos es el resultado del giro paródico y transgresor que le da al intertexto: se subvierte el sujeto monstruoso, el horror se transforma en patetismo, y asimismo la violencia y los actos ominosos se trasladan o desplazan hacia la configuración de otros personajes.

Los Nosferatus de Gambaro, el cuento y la obra de teatro, dan cuenta de una apropiación “a la inversa” de este personaje vampírico: anémico, débil, enfermizo, con dentadura postiza, Nosferatu carece de fuerza e ímpetu para matar, aunque la voluntad de hacerlo permanece latente. No se trata del personaje basado en los relatos tradicionales o librescos románticos, en los que se caracterizó por su fuerza, por la fascinación que provocaba en sus víctimas antes de atacar, o por su poder sobre otras criaturas. Se trata, más bien, de una versión degradada, apesadumbrada, no exenta de comicidad, del sujeto monstruoso, mortificado ahora por su incapacidad para alimentarse. Mientras que en la percepción popular se alude, como una constante, a la sombría fuerza de los vampiros que proviene de la tierra con que fueron inhumados, en los textos de Gambaro los Nosferatus habitan espacios olvidados, con ventanas sin cristales, “cubiertos de polvo los bastidores de madera”.¹⁰⁸ La representación de lo vampírico evidentemente no se caracteriza por la vivacidad del personaje, sino justo por lo funesto, lo monstruoso, y otras formas de representar lo inhumano; sin embargo, aquí, estas características contribuyen a la conformación de un personaje que ha perdido todo semblante legendario para “humanizarse” de manera patética, como puede leerse en el cuento: “Pensó que se habían empequeñecido sus gestos, antes lo movía la pasión y ahora, cuando salía, consumaba un

¹⁰⁸ G. Gambaro, “Nosferatu” [c], *op. cit.*, p. 1241.

simple despojo, robaba como el más mísero de los ladrones y con menor aptitud”.¹⁰⁹ Lo terrorífico se transgrede para subvertir los valores atribuidos a la figura del personaje vampírico, y lo horrible, ahora, es motivo de cierta compasión. Esta misma condición se produce desde la primera acotación en la obra de teatro:

En escena, sentado en el suelo de una habitación completamente vacía, aparece Papá. Es un viejo andrajoso y anémico, vestido de oscuro. Tiene la cara blanca, ojeras violetas, los ojos intensamente bordeados de rojo. Unas mechuras ralas y desaparejas le tocan los hombros. Habla con tono invariablemente tétrico, la mirada lúgubre perdida en el vacío. Luz mortecina.

Aunque la descripción de Papá recuerde la representación típica del personaje vampírico, y se corresponde con los rasgos del personaje fílmico, el personaje no suscita ya ningún terror. Más adelante en la obra, la descripción de Luquitas se construye de forma semejante, pues se caracteriza como un joven altísimo y encorvado y vestido de negro. Ambos escritos de Gambaro muestran al personaje de manera similar, pero exploran el desarrollo de la historia de diferente manera y proponen resoluciones distintas entre sí. La principal diferencia entre ambos textos, que determina drásticamente su desarrollo y conclusión, proviene del traslado de lo privado a lo público, del encierro en la habitación a la apertura a la ciudad.

La obra de teatro transcurre en una escena doméstica, en una dinámica familiar aparentemente habitual: alimentar al padre con sangre humana, en este caso, de la nenita llamada Mariana. Vestida con trenzas, moños, zapatos escolares, pero con una actitud de “cocotte madura”,¹¹⁰ en este personaje se entrecruzan otras figuras de relatos tradicionales: por un lado se recuerda a Caperucita roja, al entrar a escena dentro de un gran cesto de mimbre para ser engullida por un sujeto amenazador (Nosferatu y no el lobo); por otro,

¹⁰⁹ *Loc. cit.*

¹¹⁰ G. Gambaro, *Nosferatu* [t], *op. cit.*, p. 43.

Gretel, pues tras su rapto la nenita deja un rastro de migas en el camino, y es así que los policías “ingleses” dan con su paradero. El tema de la “niña perversa” es otro punto de inversión en esta reescritura gambariana. En el filme de Murnau, por ejemplo, se insiste en que sólo una mujer libre de pecado será capaz de acabar con los ataques de la criatura vampírica; para Gambaro, los valores de lo virginal y de lo monstruoso se invierten, pues la niña encarna valores completamente opuestos a la pureza, con lo cual la figura del Nosferatu también se revaloriza, como se verá.

En el cuento, el relato inicia en la habitación polvosa que mencionamos con anterioridad. Después de una breve introducción del personaje, de pronto llega una reminiscencia de la noche anterior: una noche en la que Nosferatu “había actuado con una falta de prudencia que más tarde recordó con asombro y no supo explicarse”.¹¹¹ En esta breve analepsis, Nosferatu recuerda haber agredido a un transeúnte con una barra de hierro y, para su sorpresa, no fue anhelo lo que provocó el torrente de sangre, sino una incomprensible repugnancia. Al ser sorprendido, huye con desgano, “él, que había sido capaz de transformarse en criatura alada” y que ahora “estaba pegado a un cuerpo que le hablaba sólo de necesidad y no de gloria”.¹¹² La vileza también se suspende momentáneamente, cuando Nosferatu convida un par de billetes a una mujer de edad avanzada, quien responde afectuosa a pesar de que aquél mostró sus dientes en señal de ataque. La desgracia final acontecerá después cuando, al igual que la noche anterior, sea sujeto de una persecución tenaz, pero ahora por parte de un grupo de cinco policías:

Desde el suelo, Nosferatu los miró. Parecían inmensos, gigantes. Uno de ellos se dejó caer de rodillas a su lado y acercó el rostro. Abrió la boca. Los dientes se

¹¹¹ G. Gambaro, “Nosferatu” [c], *op. cit.*, p. 1241.

¹¹² *Ibid.* [c], p. 1256.

asomaron, muy blancos, irreales. Nosferatu gritó. El policía le clavó los dientes en el cuello, torpemente, pero con decisión. Atacó la carne varias veces hasta que la sangre brotó limpia. Nosferatu volvió a gritar. Y luego, uno tras otro, se inclinaron sobre él, sedientos, con la boca abierta.¹¹³

Esta representación vulnerable del monstruo se forja desde el epígrafe que Gambaro escribe para introducir su cuento: “Nosferatu, el vampiro, es hombre de tinieblas. Nació en Transilvania en un tiempo impreciso. Se alimenta de la sangre de sus víctimas y es *casi* siempre inmortal”.¹¹⁴ En la reelaboración transgresora que Gambaro realiza del relato vampírico se subvierte la relación entre víctimas y victimarios. En ambos textos, Nosferatu es incapaz de alimentarse, ya sea porque repudie la sangre por parecerle desagradable, o porque en el forcejeo perverso entre Padre y Nena, éste no puede “consumar” el acto. La sangre, en todo caso, se sustituye en ambos textos por otro elemento menos traumático: “Nosferatu se abalanzó sobre la leche y bebió. Tenía ganas de morder el vaso, pero ya no podía morder. No sabía por qué, quizás corrían otros tiempos, otras crueldades, y el gesto se había vuelto irrisorio”.¹¹⁵ En la versión teatral también se insiste en ello, hacia el final de la obra, cuando los policías “ingleses” acuden al rescate de Nena y con la intención de llevar preso a Luquitas por su secuestro. Ante esta situación, Mamá exclama lo siguiente a los oficiales: “Quietos, sí. ¡Pero no puedo! (*Levanta a Papá, que se le cae*) ¡Hubieras tomado la leche! ¡Somos como todos! ¡Vamos a tener camas! ¡Luquitas! ¡Déjenme abrazar a mi hijo! ¡Es inocente!”.¹¹⁶ La bebida, la cama, el “ser como todos”, refuerza aquí la inversión ya mencionada; es decir, a partir de estos elementos inofensivos se produce un efecto de normalidad, una cotidianeidad de lo supuestamente monstruoso que después se contrapone

¹¹³ *Ibid.* [c], p. 1333.

¹¹⁴ *Ibid.* [c], p. 1241. Énfasis en la edición.

¹¹⁵ *Ibid.* [c], p. 1280.

¹¹⁶ G. Gambaro, *Nosferatu* [t], *op. cit.*, p. 51.

con la actitud lasciva y agresiva de la nenita, y sobre todo con la presencia policial, esta sí depredadora. La resolución de ambos textos conserva elementos comunes, pero en la pieza teatral se observa una diferencia inquietante ya que la víctima es ahora el joven Luquitas y no Papá:

*(Los policías ingleses aprisionan a Luquitas. Uno de ellos le sujeta los brazos hacia atrás. El otro, de espaldas, se saca el casco, lentamente se acerca al cuello de Luquitas. Un alarido. Se oye el ruido de una gran succión. Luego se vuelve, respirando pesadamente. Luce unos enormes colmillos fuera de la boca y la sangre se le desparrama por la barbilla y gotea. Mira fijamente hacia adelante, sonrío).*¹¹⁷

El ataque a Luquitas, al final de la versión teatral, recupera otro evento presente en el filme de Murnau, aunque transfigurado por Gambaro: la peste que provoca la muerte de los jóvenes. Los intertítulos, es decir los cuadros de texto del cine mudo, tenían la función de explicar el contexto del argumento y mostrar los diálogos más relevantes entre los personajes. Por estos intertítulos conocemos brevemente los pormenores de la historia: en Transilvania, en los puertos del Mar Negro, Varna y Galati, un brote epidémico de peste provoca una alta tasa de mortandad entre los pobladores, *especialmente en los jóvenes*. El signo inconfundible entre los muertos era la doble marca en el cuello. La angustiante duda que se plantea en el filme y que gira en torno a los jóvenes, pone finalmente sobre la mesa de discusión un tema retomado en el *Nosferatu* teatral: el joven, Luquitas, es igualmente la víctima.

Para Annette H. Levine, la presencia literaria de la figura del vampiro y su tratamiento en el cuento de Gambaro, personaje no-muerto y sin descanso, se asocia con las víctimas y los desaparecidos insepultos de la Argentina durante la dictadura. Esta lectura

¹¹⁷ *Ibid.* [t], pp. 51-52.

resulta pertinente si tomamos en cuenta las fechas de estreno de la obra de teatro, a mediados de los ochenta, o de la publicación del relato, hacia finales de los noventa.¹¹⁸ Sin embargo, según la fecha de escritura de la obra de teatro, otros acontecimientos históricos similares podrían ser aludidos en el texto: la represión estudiantil a finales de los años sesenta, durante la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970). Desde ambas posturas, los *Nosferatus* de Gambaro admiten una lectura relacionada con los desaparecidos, las dictaduras y la represión: se trataría de textos que, tal como lo expresa *Nosferatu* [c], aluden a la realidad violenta de “otros tiempos, otras crueldades”.¹¹⁹

Nosferatu y “*Nosferatu*”, textos breves dentro de la producción de Griselda Gambaro, recuperan personajes temáticos, habituales en su mundo narrativo y dramático: los no-muertos, los hambrientos, los enfermos, los sujetos marginales y los sujetos que ostentan algún poder, como lo hemos ya apuntado en el capítulo anterior. Estos personajes temáticos no sólo permiten entender los textos de Gambaro como una continuidad por sus semejanzas, sino que también son coyunturales, como el caso de la figura vampírica subvertida en que es perceptible el trasfondo político represivo de la Argentina, para conducir los procedimientos de la reescritura. Como ya lo advertimos, las prácticas de la

¹¹⁸ Tal como mencionamos en el capítulo anterior respecto a los cuentos “El desatino” y “Las paredes”, no hay indicaciones sobre la fecha de escritura del cuento “*Nosferatu*”. Consideramos conveniente aclarar este punto, pues no hay registro de su publicación independiente en otro medio y por lo tanto suponemos que el texto debió esperar su edición conjunta en 1998. Sin embargo, no es posible comprobar en este momento si el cuento fue escrito al mismo tiempo que la obra de teatro en los años setenta.

¹¹⁹ Levine lo comenta de la siguiente manera: “These are ‘other times’ in Argentina, and Gambaro’s story is an allegory of a nation whose economy is steeped in debt accumulated, also, in ‘other time’; a nation whose wealth of natural resources and arable land should never leave a mouth unfed. Argentina, just as *Nosferatu*, is starved and at the mercy of others. *Nosferatu* also speaks to the power of authority figures who seek to kill the ‘undead’ or the haunting memory of those who were disappeared in the Dirty War”. Cf. Annette H. Levine, *Cry for Me, Argentina: The Performance of Trauma in the Short Narratives of Aída Bortnik, Griselda Gambaro, and Tununa Mercado*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2008, p. 81.

reescritura, desde sus diferentes expresiones y modos, no se limitan ni se excluyen entre sí. Aquí se observa una apropiación y reelaboración tanto de temas-personaje que provienen de relatos populares (el vampiro, Caperucita, Gretel) como de la literatura, la novela gótica (con Drácula), además de otros registros discursivos del arte, como es el filme de Murnau. La presencia implícita del film, insinuada por su título, es relevante no sólo porque demuestra el diálogo que lleva a cabo Gambaro con otras expresiones artísticas, sino también porque se suma al registro de otras películas que han influenciado directa o indirectamente su horizonte artístico.¹²⁰

La alusión, como expresión intertextual de la reescritura, se produce a partir de la mención explícita pero no literal a otro texto. Por ejemplo, entendemos que la obra de teatro trata del personaje vampírico, Nosferatu, aunque no se mencione su nombre en la escena; éste se indica en el paratexto de la obra, en el título, y queda a disposición del espectador o del lector comprender los referentes. Estas alusiones se entrecruzan, posteriormente, por el cambio en su función discursiva, es decir, por la reelaboración paródica de aquellos intertextos. Como explicó Piglia, no puede hablarse de la parodia *como* motor de cambio, porque *es* el resultado del cambio, y está determinada por el cruce entre literatura y sociedad. Para comprender el cambio, el giro y transformación del significado de lo parodiado, es necesario tener en cuenta las condiciones históricas, sociales e ideológicas que lo hacen

¹²⁰ Como recordaremos, Gambaro plantea la obra *Real envido* como una recreación dramática de la película *L'armata Brancaleone* (1966) del director Mario Monicelli. Recordemos también que una de las principales alusiones en *Las paredes* [c, t], remite al villano de *The Prisoner of Zenda* (1894) y *Rupert of Hentzau* (1898), novelas de Anthony Hope Hawkins popularizadas por versiones cinematográficas a partir de los años veinte, que pudieron influir en la apropiación literaria que Gambaro hace en sus textos. Asimismo, demuestra su interés por filmes como *Love Streams*, de John Cassavetes, o *La pasión según San Mateo*, película de Pier Paolo Pasolini (G. Gambaro, *Escritos...*, *op. cit.*, *passim*). Estudiamos aquí el filme como influencia en el estudio de lo monstruoso en los Nosferatus; como veremos más adelante, otras referencias cinematográficas posiblemente también influyeron en la obra de teatro *Nada que ver* para la configuración de los sujetos monstruosos (las criaturas de Frankenstein).

posible.¹²¹ En esta relación intertextual, entre alusión y parodia, parece clara la voluntad de Gambaro de distanciarse de las obras previas a pesar de las semejanzas que guardan sus obras con aquéllas. De este modo se explican las estrategias discursivas que buscan construir una imagen invertida y transgresora de lo monstruoso, en un contexto en que las condiciones sociales y políticas de la represión superaron todo relato ficcional sobre la violencia.

Finalmente, reescribir *Nosferatu* no es sólo una forma obsesiva de asediar personajes y argumentos, sino una estrategia para agotar un tema con distintas herramientas discursivas, y gracias a las posibilidades y condiciones que cada género puede proveer. Las circunstancias espaciales del teatro y del cuento evidentemente delimitan la “materialización” o visualización de la historia, algo que se aprecia en su distinto desarrollo: ya sea en la intimidad de la habitación (en el drama), o en el ambiente público de la ciudad (en el cuento). No obstante, la tensión y el conflicto central se mantienen a pesar de las reinenciones y las posibilidades de cada género, y a pesar de las distintas experiencias a las que se expone el personaje protagónico en ambos ámbitos.

En cualquiera de estas versiones cambian los papeles de la figura monstruosa: las dinámicas del terror, del sometimiento y la perversidad, encarnan ahora en los policías. La figura tradicionalmente deshumanizada, monstruosa y amenazante, es atormentada en los *Nosferatus* gambarianos hasta en los espacios más cotidianos, ya sea de la ciudad o de la reducida habitación. Esta perspectiva opuesta del mundo, en el que la figura monstruosa adquiere otro valor, es el antecedente que encontraremos reelaborado de manera más

¹²¹ R. Piglia, *op. cit.*, p. 42.

profusa y compleja en los textos que veremos en el siguiente punto. Reescribirse a sí misma entre géneros es una práctica intratextual que fundamenta, como vimos, los inicios de la escritura de Gambaro en los sesenta, con las reelaboraciones de *Las paredes* y *El desatino*, y sus respectivas versiones narrativas. Las dos recreaciones literarias de *Nosferatu* se acercan más a las reescrituras de otra muestra intratextual aún más compleja: la obra de teatro *Nada que ver* y la novela breve *Nada que ver con otra historia*. A partir de estos textos, Griselda Gambaro emprende una segunda exploración literaria en torno a lo monstruoso y lo humano desde una mirada inusitada: la de la criatura recompuesta de pedazos, a la manera de Mary Shelley.

2.2 Todo que ver: Gambaro en Gambaro

La reelaboración que Gambaro lleva a cabo entre la pieza teatral *Nada que ver* y la novela corta *Nada que ver con otra historia* sobresale por poner en práctica un conjunto complejo, diverso y paradigmático de reescrituras. En la selección de textos dramáticos editada por Ediciones de la Flor –y revisada por Gambaro–, *Nada que ver* se incluye en el cuarto tomo. La descripción previa al texto indica que la obra fue escrita en 1970 y estrenada en abril de 1972 en el Teatro General San Martín, bajo la dirección del reconocido actor y director argentino Jorge Petraglia. Dicho tomo se publica en 1990 como parte de una colección dramática de la autora que, al día de hoy, suma ya siete volúmenes. Un año después de su debut en las tablas porteñas, Gilberto Zaldívar la llevó a escena en 1973 en el Spanish Theatre Repertory Company de Nueva York, tanto en español como en inglés.¹²²

¹²² Cf. Sandra M. Cypess, “Frankenstein’s Monster in Argentina: Gambaro’s Two Versions”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14, 2 (1990), p. 350. Hasta el momento presente de la investigación,

Recordemos que la novela, por su parte, se publicó en 1972 en Ediciones Noé, y su recibimiento fue notable tanto en Argentina como en Francia, gracias a la traducción realizada en 1976 por la editorial Le Seuil.

Aquí es necesario comentar algunos puntos en torno a las fechas de escritura y publicación de las obras. La reedición de la novela que ha hecho la editorial Norma (1987/2007) indica que se escribió en 1971, por lo que no puede descartarse que entre la escritura y la edición haya transcurrido efectivamente un año. La datación de la obra de teatro se complica un tanto más: “la última vez que me sucedió [reelaborar un texto] fue con una novela corta: *Nada que ver con otra historia*, que más tarde se transformó en la obra de teatro: *Nada que ver*. Mantuve el tema pero le cambié el final; lo mismo le sucedió a los personajes, dejé los principales y suprimí varios secundarios”.¹²³ O sea, que las fechas de escritura, según demuestra aquí Gambaro, son inversas a lo que se indica en las ediciones impresas: primero es la novela, después el drama.

La reedición en cuatro volúmenes de la obra dramática de Gambaro que en el 2011 realizaron Ediciones de la Flor y la CONABIP, revisada también por la escritora, incluye en el primer tomo las primeras piezas por orden de escritura (de 1963 a 1970), donde *Nada que ver* aparece con el año 1970. Sandra M. Cypess parte de una edición de 1983, a cargo de Miguel Ángel Giella, de la que toma la fecha de estreno (1972) para su datación definitiva. Así, la estudiosa argumenta también que la novela aparece primero que la pieza

éste ha resultado el único ensayo que analiza las obras en conjunto. Andrés Avellaneda, Dianne Zandstra y Claire Taylor (a quienes citaré más adelante) dedican sus estudios al análisis de la novela, principalmente.

¹²³ En A. Seoane, art. cit., p. 163.

teatral, y que el título de ésta se acortó en relación con el de aquélla. Su interpretación de esta variante paratextual resulta por demás sugerente:

The differences in titles also point out and emphasize the generic differences. *Nada que ver con otra historia* brings up *historia-histoire* and implicates the narrative quality of the text. *Nada que ver* as dramatic title has dropped the narrative reference, and ends with the verb *ver*, to see, which is a primordial element in the dramatic spectacle.¹²⁴

Como se vio, en los textos que Gambaro reelabora, una de las constantes había sido conservar los títulos íntegramente, preservar el juego referencial, apuntalar el indicio. Además, el proceso fue igualmente constante de la narrativa hacia el teatro. Sin embargo, sería difícil asegurar si, en efecto, el título del drama se deslinda de la referencia narrativa, como sostiene Cypess, ya que la negación coloquial e irónica –“Nada que ver [con]”– no se refiere única y exclusivamente a la reelaboración entre la pieza teatral y la novela de la propia Gambaro, sino a la relación que éstas mantienen en segundo grado con la “otra historia”: el *Frankenstein* de Mary Shelley.

No obstante, Cypess aporta a la discusión un punto de gran importancia: la cuestión genérica y las marcas que en el teatro o la narrativa se visibilizan para la conformación de cada texto. Sobre este punto queda por decir que tanto las fechas de escritura, de (re)ediciones y de (re)presentaciones ante el público, sirven aquí para ubicar, con sus minucias y precisiones, los textos en la línea de producción gambariana y de la recepción de su tiempo. Un análisis de tipo crítico-genético, por ejemplo, podría dedicarse a comprobar exhaustivamente los grados de derivación de un texto a otro, analizar las etapas

¹²⁴ S. M. Cypess, art. cit., p. 352.

redaccionales y pre-redaccionales que ayuden a jerarquizar aquello que se “pierde” o “gana” antes de pasar a la editorial. Lo que nos interesa, antes bien, tiene otra intención.

Las reescrituras cobran aquí uno de sus sentidos más complejos en la obra de Gambaro, y las matrices textuales que la nutren se manifiestan en distintos niveles. La relación paratextual entre la pieza teatral *Nada que ver* y la novela *Nada que ver con otra historia*¹²⁵ revela no sólo la íntima relación de un texto con otro, sino que también abre la posibilidad a otros textos, otras historias. El negar irónicamente dicha relación entre historias, antes que alejarlas, demuestra una clara intención de continuidad temática. Entonces, las motivaciones del presente análisis no se centran en la derivación –donde se jerarquiza un texto sobre otro– sino en la resolución: cómo cada género explora el tema, cómo lo enriquece a partir de recursos discursivos narrativos o espectaculares, y cómo estos recursos lo resuelven dialogando con el género o subgénero al que se adscriben.

La presencia de otras historias en estos textos tampoco responde a un ocultamiento; por el contrario, la continuidad se construye a partir de aquella primera articulación entre la obra teatral y la novela, en diálogo abierto ambas con la obra de Mary Shelley, *Frankenstein or the modern Prometheus* (1818). “Es una especie de juego, porque de alguna manera tiene mucho que ver con la historia de Mary Shelley”, dice Gambaro en una entrevista reciente.¹²⁶ Los elementos inequívocos de la novela inglesa –el científico Víctor Frankenstein, la criatura vuelta a la vida hecha de pedazos de cuerpos, y Elizabeth, la prometida de Víctor– se identifican con relativa facilidad; asimismo se advierten las distancias: en los textos de

¹²⁵ En adelante, abreviaré la pieza teatral como *NQV*, y la novela como *NQVCOH*.

¹²⁶ Cf. Ángel Berlanga, “Griselda Gambaro y su libro *Nada que ver con otra historia*”, *Página 12*, Buenos Aires, 4 de mayo de 2006 (sec. Cultura y Espectáculos).

Gambaro encontramos a Manolo, un paródico hombre de ciencia, a Toni, su creación, un ser ajeno a la crueldad del personaje romántico, y a Brigita María, cuya muerte en la versión teatral recuerda más a las invenciones del celuloide en los años treinta que al texto de Shelley: la novia de Frankenstein, como habitualmente se le conoce en el cine a la novia *del monstruo* de Víctor Frankenstein.

La reescritura que Gambaro hace del *Frankenstein* le permite actualizar, sea en el teatro, sea en la obra narrativa, diferentes momentos presentes en la novela de Shelley: la creación, el descubrimiento del mundo, la focalización en el discurso del monstruo. En un nivel de continuidad más profundo, Gambaro dialoga también con aquella tradición que recupera la figura prometeica, tanto por su relación indirecta con el *moderno Prometeo* de Shelley, como por las alusiones directas, aunque paródicas, al personaje griego: el fuego, el encadenamiento, el castigo hepático. La presencia del mito clásico en estas obras permitirá ubicarlas dentro de una constelación más amplia y de mayor nutrimento para su posterior análisis. Así, las relaciones directas o indirectas con la novela *Frankenstein* y con Prometeo implican ya una manera de acceder a los textos de Griselda Gambaro, de interpretarlos, pues, si se toman en cuenta las palabras de Trousson, “quien dice Prometeo piensa en libertad, genio, progreso, conocimiento y rebelión”,¹²⁷ y porque el nombre, dirá también Pimentel, ya tiene en sí mismo un valor de indicio.¹²⁸

La mediación romántica del mito clásico introducirá nuevas maneras de apropiación para interpretarlo, siendo la de Mary Shelley –de la que abreva directamente Gambaro– una lectura distinta a la realizada por algunos de sus contemporáneos –Goethe, Byron o Percy

¹²⁷ Raymond Trousson, *apud* L. A. Pimentel, *Constelaciones...*, *op. cit.*, p. 258.

¹²⁸ L. A. Pimentel, *loc. cit.*

Bysshe Shelley— o de escritores posteriores – Nietzsche, Kafka o Camus. Las aportaciones de Shelley al campo literario, a partir de la noción del personaje desdoblado cobrarán mayor relevancia cuando describamos las relaciones entre los textos de Gambaro con la figura romántica y la figura clásica, ya que no sólo recrean lúdicamente el juego del doble entre el hombre y la criatura, sino que también invisten indistintamente los personajes de los valores prometeicos, presentes en distintas versiones clásicas que retoman el mito, particularmente las de Hesíodo y Esquilo.

Claudio Guillén, en sus reflexiones sobre tematología, sostiene que existe una voluntad de continuidad por parte de quien cita al retomar un tema, valorando lo repetido.¹²⁹ Se trataría de una solidaridad activa por parte del autor hacia lo citado, pues ¿hasta qué punto es posible transgredir y subvertir los límites de una cita sin que se convierta en “otra”? En Gambaro hay una clara revaloración de aquello citado, de manera que no es una repetición inocua: el tema se retoma y trabaja para su actualización en la que se filtran, codificados, algunos rostros de la Argentina de los sesenta y setenta, así como de su tradición teatral, narrativa, intelectual, política y social.

A estas consideraciones éticas y estéticas de la continuidad deben sumarse aquellas que apuntalan una variación o, como explica Harry Levin, un desplazamiento de la carga temática y su transposición ideológica.¹³⁰ Las variaciones, en este sentido, se vuelven igualmente valiosas para interpretar los textos y visualizar sus alcances como objetos artísticos. La reelaboración de un tema, como se intentará demostrar, permite a Gambaro la actualización de discursos lejanos en el tiempo o en el espacio de la escritura. Asimismo, el

¹²⁹ Cf. Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 276.

¹³⁰ Harry Levin, *apud* Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones...., op. cit.*, p. 259.

tema ayudará, durante el análisis, a comprender cómo operan los avatares de la reescritura, e identificar aquello que, en palabras de la autora, se conserva o se agota. Finalmente, el enfoque temático brindará también una línea de estudio cuya intención es entender la capacidad del texto artístico para dialogar consigo mismo, con el género y, en un sentido más amplio, con la literatura.¹³¹

2.2.1 Una cuestión genológica

Griselda Gambaro insiste en que cada género tiene sus exigencias propias, por lo que reelaborar un texto no es un proceso simultáneo, y hacerlo responde a la necesidad de agotar un tema o una forma. En este sentido, no llevar al teatro novelas como *Una felicidad con menos pena*, *Ganarse la muerte* o *Dios no nos quiere contentos*, demuestra una clara consciencia de la posible irrepresentabilidad de estos últimos textos narrativos porque los temas, espacios o personajes no poseen la consistencia necesaria para “corporizarse” en el escenario.¹³² Así, el teatro o la narrativa codifican un tema determinado a partir de propiedades discursivas donde el género no sólo forja una expectativa en el lector sino que

¹³¹ Acerca del modo en que la recuperación de un tema estructura el texto mismo en que se inserta, Claudio Guillén sostiene: “Venimos viendo que el tema (en la acepción amplia de la palabra [...]) congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura. Triple vinculación, por tanto, del poema: con la poesía, con el mundo, consigo mismo” (*op. cit.*, p. 254). Aquí, Guillén se refiere al poema, pero bien puede explicar también cómo la inclusión de un tema impacta la interpretación posible de un texto en tanto que implica ya una conciencia formal (genérica, discursiva) y un diálogo con la tradición desde donde se retoma.

¹³² En la entrevista con A. Seoane, Gambaro dice: “Nunca mantuve paso a paso las dos obras, no olvidemos que son géneros distintos y que tienen sus propias exigencias. [...] En la actualidad esto no me sucede; los procesos se han separado. Es como si agotara más todo lo que tengo que decir en uno de los dos géneros. Tanto es así, que mis últimas dos novelas, *Una felicidad con menos pena* (1967), *Ganarse la muerte* y la que publiqué en España, *Dios no nos quiere contentos*, no las podría pasar al escenario, porque las considero temáticas agotadas” (art. cit., pp. 163-164).

también “se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor”,¹³³ quien escribe desde los modelos literarios, incluso si su intención es transformarlos para su uso.

En Gambaro, como se ha visto, la intencionalidad en la reelaboración de un tema se relaciona íntimamente con las posibilidades que ofrece cada género, demostrando que la versatilidad de ambos permite, asimismo, incorporar al diálogo otros temas, otros géneros. En este apartado se propone un estudio en dos tiempos. Primero, se plantea un momento inicial donde es conveniente advertir la simbiosis entre el tema y los textos de *NQV* y *NQVCOH*, con especial énfasis en aquello que se conserva o transforma, según las condiciones propicias dispuestas por el género huésped. Una vez analizada esta dinámica respiración donde se consume y metaboliza el nutrimento del tema, el segundo momento intenta un alcance mayor al centrarse en el diálogo de las obras citadas de Gambaro con el contexto literario y cultural argentino.¹³⁴ Para uno y otro momento se han seleccionado pasajes y elementos textuales que, a mi parecer, son representativos de estas interrelaciones temático-genéricas.

Antes de emprender el análisis, apuntemos las coincidencias entre la obra de teatro y la novela ya que la historia se cuenta de manera similar en ambas versiones: Manolo, estudiante de veterinaria –o medicina, o ingeniería, nunca se esclarece–, guerrillero y poeta de ocasión, “fabrica” a Toni, una criatura que, entre la claridad y la ingenuidad de sus primeras experiencias en el mundo, logra un grado de lucidez humana mayor que la de otros

¹³³ Miguel Ángel Garrido, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido (comp.), Arco/Libros, Madrid, 1988, p. 20.

¹³⁴ En este apartado se verá sólo una parte del amplio diálogo que lleva a cabo Gambaro con otros textos. En este mismo capítulo, en una reflexión posterior, se contemplará la figura romántica y la figura clásica de Prometeo. De ese modo propongo construir un camino analítico en círculos concéntricos que vaya de elementos formales mínimos a estructuras de diálogo cultural y artístico más complejas.

personajes. Por un lado, Manolo reniega del lunfardo y del inconfundible voseo argentino para, insiste, enseñar a “hablar bien” a su criatura. Por otro, Toni se presenta como un monstruo cuya cara pintarrajeada imita, en una parodia burlesca, un fresco de Piero della Francesca, caracterización que se desdibujará progresivamente a lo largo de los textos. A estas similitudes se suman algunas variantes, las cuales son muestra de las transferencias y adecuaciones que, aunque imbricadas entre sí, pueden estudiarse a partir de las estrategias de presentación teatral o narrativa, de los límites y las posibilidades del espacio novelado o escénico, y de las resoluciones o “cierres” textuales impulsados por lo que parece ser una “expectativa genérica”.

Un primer acercamiento a los textos implica reflexionar sobre las exigencias propias a cada género y sobre las singularidades con las que se afronta dicho tema desde sus estrategias formales. El inicio de ambos textos puede servir a estos propósitos por sentar los precedentes desde los que se desarrollará la historia homóloga. En *NQV* asistimos al entrañable nacimiento de Toni, en medio de un despliegue de espectacularidad dramática y elementos grotescos: Manolo, macerando cucarachas, jala palancas mientras intenta recordar la precisión del procedimiento quirúrgico; enseguida, entre explosiones y humo, resuena la voz cavernosa pero “clara y solemne” del monstruo detrás de un gran biombo: “Buen día, amo. ¿Cómo le va?”.¹³⁵ Su presentación, en una de las acotaciones, no es menos peculiar:

([Manolo] aparta el biombo. Sentado sobre la mesa, de frente al público, aparece Toni. Los pies le cuelgan en el aire. Es un personaje altísimo, tiene gruesos zapatos negros, con suelas de madera, pantalón arrugado y un saco que le queda chico. Está pintarrajeado, mejillas rojas, el pelo duro, cerdas gruesas que se le levantan en

¹³⁵ Griselda Gambaro, *Nada que ver*, en *Teatro 4*, op. cit., p. 219.

*abanico sobre el cráneo y, en la cima de la cabeza, un moño hecho con cable viejo. Los dientes son plateados).*¹³⁶

Gambaro se centra en la visualización y la corporización: “Si uno no visualiza, no puede ni escribir ni leer teatro. Si uno no *corporiza*, si no ve que es una persona la que habla o dice algo, entonces es imposible leer teatro. Hay que *visualizar* todo eso en un espacio determinado y verlo ahí”.¹³⁷ Las reflexiones de Gambaro sobre el teatro parecen apuntar a las dos dimensiones del texto dramático: por un lado, su potencialidad visual, espacial, en un tiempo presente, en un escenario; por otro, esa potencialidad no cancela el que un lector se acerque al texto y acceda, mediante la lectura, a los códigos de la espectacularidad escénica (la gestualidad, el lenguaje fónico),¹³⁸ y a su legitimidad como texto artístico. De hecho, escribe Gambaro, esta “ambivalencia del texto dramático se refiere a su doble función: texto que es una hipótesis para el escenario, texto que debe mantenerse como literatura fuera de él”.¹³⁹ El teatro, pues, emplea una pluralidad de signos visuales o auditivos concebidos en un espacio y un tiempo determinados.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 220.

¹³⁷ En Teresa Mendez-Faith y Rose Minc, “Entrevista con Griselda Gambaro”, *Alba de América*, 12-13 (1989), p. 424. Énfasis propio. Transcribo latamente el pasaje: “Yo he dado algunos cursos de técnica de cómo escribir una obra teatral y lo primero que digo es que hay que visualizar. Por ejemplo, mi manera de trabajar una pieza es pensarla mientras camino, mientras desarrollo mi vida cotidiana. Pero una vez que tengo claro el esquema, la estructura, los personajes, escribo teatro con relativa rapidez, lo que significa que estoy poco con los personajes escritos; desde antes estoy con ellos corporizados. Si uno no visualiza, no puede ni escribir ni leer teatro. Si uno no corporiza, si no ve que es una persona la que habla o dice algo, entonces es imposible leer teatro. Hay que visualizar todo eso en un espacio determinado y verlo ahí...”.

¹³⁸ Tadeusz Kouzman (“El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Avila Editores, 1992, pp. 25-52), por ejemplo, dirá que en el teatro se produce un “derroche semiológico”, mientras que José María Díez Borque (“Aproximación a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, en *Semiología del teatro*, J. M. Díez y Luciano García (eds.), Planeta, Barcelona, 1975, pp. 49-92) se refiere a la simultaneidad de significantes en la escena como un “despilfarro semiológico”.

¹³⁹ Cf. G. Gambaro, “Literatura y literatura dramática. Los universos creativos de la narrativa y el teatro”, publicado por primera vez el 23 de junio de 1985 en *Tiempo Argentino*. Cito de la versión reunida en G. Gambaro, *El teatro vulnerable*, Alfaguara, Buenos Aires, 2015, p. 523, versión para Kindle.

Con la narrativa, dice Gambaro, la escritura se vuelve un proceso distinto: “con el teatro soy muy precisa, la novela es una aventura, sólo tengo una intuición de adónde quiero llegar, pero no sé cuáles son los caminos”.¹⁴⁰ En la novela no presenciamos el nacimiento del monstruo, el momento de su creación, sino que de entrada nos hace partícipes de la consciencia enunciativa del sujeto creado, Toni, y de su manera peculiar de representar el mundo por medio del lenguaje:

¿Quién lo había mandado [a Manolo]? Yo era inocente. No lo había llamado. No me había sentido ni curioso ni preocupado por el mundo, tenía una mano en un cuerpo y el pie en otro, y si la mano y el pie habían vivido, lo habían hecho sin memoria. Nada recordaba de cuando estaba diseminado en otros cuerpos.¹⁴¹

En el teatro, se presenta al receptor una pluralidad simultánea de voces; en la novela, esa multiplicidad no sólo se condensa en la perspectiva focalizada de Toni, sino también a partir de su complejidad corporal: una aglomeración de “pedazos” “sin memoria”. El discurso aparentemente *naïf* del personaje-narrador no deja de ser sospechoso, pues (re)construye y edulcora una realidad igualmente dislocada, desde las limitaciones lingüísticas de un recién llegado al mundo. La representación del cuerpo fragmentado, abstraído de toda memoria, de este modo introduce codificadamente una manera de representar la realidad histórica argentina y sus constantes conflictos internos.¹⁴²

¹⁴⁰ En M. A. Giella, art. cit., p. 42. Y continúa, líneas adelante: “Te diría que la novela me permite indagar más en mis propios conflictos en una búsqueda que se da en el transcurrir mismo del texto, mientras que en el teatro son «los otros» los que ocupan el primer lugar, es la inter-relación entre los personajes y la situación dramática la que impone su propio camino”.

¹⁴¹ Griselda Gambaro, *Nada que ver con otra historia*, Norma, Buenos Aires, 2007, p. 14.

¹⁴² En esta línea interpretativa se sitúa el estudio de Claire Taylor (“Griselda Gambaro: Bodily and Textual Mutilation”, en *Bodies and Texts: Configurations of Identity in the Works of Griselda Gambaro, Albalucía Ángel, and Laura Esquivel*, Maney Publishing, Londres, 2003, pp. 22-72), donde propone ver la interrelación entre el cuerpo mutilado de Toni y el texto fragmentado como mecanismos para representar la realidad fragmentada o “mutilada” de la Argentina (una realidad perceptible, antes de desatarse la “guerra sucia”, nombre que se le dio desde los discursos oficialistas).

Las “aventuras” y “precisiones” a las que se refiere Gambaro no pueden sino ser consecuencia de los ajustes en el soporte formal del tema y de los filtros por los cuales se modeliza. Las variaciones en la historia en ambos textos pueden rastrearse hasta encontrar sin embargo una misma matriz, novelada o teatralizada, que sería la construcción espacial: ésta determinará en gran medida el desarrollo de situaciones, la presencia o supresión de personajes, así como las resoluciones finales o cierres de la novela o de la pieza teatral.

Por cuestiones pragmáticas, el teatro dispone de recursos para materializar el texto espacialmente. Las relaciones entre el *adentro* y el *afuera* del escenario condicionan el transcurrir de las escenas a la sola habitación de Manolo, habitación que hace de alcoba y laboratorio a la vez. El Toni teatral no accede escénicamente, dramáticamente, al espacio “del mundo”: sólo llegará a este último después de una fugaz expulsión por parte de la abuela de Manolo. El acercamiento a ese espacio externo se sugiere en una de las acotaciones: “(Toni se acerca a la puerta, los mira, luego abre silenciosamente y sale)”,¹⁴³ y se cierra la escena. La visualización de este espacio exterior es, entonces, sólo un umbral de la palabra y del escenario, y su valor funcional reside en la manera en que los personajes interactúen con él:

Toni (*se sienta, frotándose las manos, contento*): ¿Qué programa tenemos?
¿Salimos?

Manolo (*falso*): No, Toni, hace frío.

Toni: Amo, ¿cuándo salimos? Quiero conocer el mundo. [...]

Toni: Amo, quiero conocer gente.

Manolo: Aquí se está bien.¹⁴⁴

A manera de contrapunto, la novela sí cruza ese umbral para que Toni viva las “aventuras” que le deparan los encuentros callejeros: “La primera vez que salí a la calle volví con la

¹⁴³ G. Gambaro, *Nada que ver, op. cit.*, p. 257.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 226-227.

cabeza rota. ¡Qué estreno!”.¹⁴⁵ Esta apertura –de la novela y de la cabeza– sería impensable sin el detonante narrativo que desplaza la acción de “amo, ¿cuándo salimos?” a “el amo me había dicho ‘Toni, salgamos a la calle’”.¹⁴⁶ A partir de ese punto, en la novela, sus “aventuras” discursivas comienzan a distanciarse de la historia representada en el teatro al incorporar personajes y espacios nuevos, desde los cuales Gambaro explora el complejo entramado social y urbano capitalino, sus conflictos y contradicciones más profundas. Sus espacios narrativos toman, entonces, otro rumbo:

Me conformaba antes con las cuatro paredes mientras se borroneaba mi miedo del mundo y el amo elaboraba proyectos para el futuro, me presentaría en la Facultad de Medicina o de Ingeniería, conseguiría una beca o me llevaría al circo, etc. Pero por causas desconocidas o porque le había provocado un trauma mi primera aparición en público, sus proyectos se fueron achicando, cada vez más mezquinos. Perdió la ambición, la facultad se transformó en el circo y el circo en el bar de la esquina. Después de un tiempo, sus proyectos de llevarme al bar de la esquina y presentarme a los parroquianos como amigo o curiosidad, perdieron consistencia, dejó de hablar.¹⁴⁷

Los espacios en los textos dramáticos de Griselda Gambaro son, en su mayoría, domésticos (habitaciones, alcobas), sobrios en elementos (una cama, una ventana, una puerta de entrada y una de salida, una silla), y usualmente invariables de inicio a fin. Allí, la noción del *adentro* delimita la acción y concepción del mundo de los personajes. La incertidumbre y la asfixia del encierro que resulta de los espacios escénicos de Gambaro se transforma en la novela en espacios abiertos y experiencias distintas para el personaje: la calle, la Facultad, el circo o el bar de la esquina, como sugiere el pasaje anterior. La precisión del espacio se desvanece en la narración, se vuelve un tanto desdibujado, la Facultad se convierte en circo, y éste en el bar del barrio, aunque unificados entre sí por el temor del narrador, un

¹⁴⁵ G. Gambaro, ... *otra historia*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

sentimiento que encontrará mayor fundamento a lo largo de la narración, como se analizará líneas más adelante, al vincularse aquél con distintos atentados que tienen lugar en la ciudad.

Estos límites espaciales desdibujados son significativos en la medida en que aquí encuentran cabida algunos personajes distintos, situados en el “afuera”: “El mundo corría afuera, principalmente en los otros”,¹⁴⁸ y en la novela “los otros” son paseantes en una plaza anónima, transeúntes en una calle desconocida, policías agrediendo civiles sin causa aparente, o una mujer viuda y lisiada, llamada Ercilia. En suma, aparece toda una ciudad en plena efervescencia y novedosa para la mirada del narrador Toni (el recién llegado al mundo), quien, a ratos, descuartiza el lenguaje por su rudimentaria articulación.

La inclusión de Ercilia, la renga, sería impensable sin la expansión espacial y diegética de la novela. Esto ayuda a explicar, a su vez, la variación en el tratamiento de uno de los personajes: Brigita María, novia de Manolo y amante ocasional de Toni en ambos textos. En la novela, Brigita “trabaja de sirvienta durante el día y de baby sitter durante la noche, se paga sus estudios, come y compra flores de vez en cuando”.¹⁴⁹ El texto dramático se refiere a ella, veladamente, como a una posible guerrillera en busca de una coartada,¹⁵⁰ pues se le persigue por hechos presumiblemente revolucionarios, nunca esclarecidos. En ambos textos muere de un tiro en la cabeza, una bala que le entra por el ojo en lo que parece ser un enfrentamiento callejero entre civiles y policías: “No volví a ver a Brigita María,

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁰ “Toni: ¿Quién te agarró del pelo? ¿Otro hombre? Brigita María: Sí, era un hombre. Toni: ¿Y quién era? ¿Te quería? Brigita María (sonríe): No. Me tiró contra la pared. Toni: ¿Y por qué? Brigita María: Quería... silencio. Les gusta el silencio”. G. Gambaro, *Nada que ver, op. cit.*, p. 249. Sobre la coartada, Brigita María insiste en ello en varios diálogos con Toni: “Van a venir unos señores y les decís que te cuidé toda la noche”, “¿Qué tenés que decir? Repetí: me cuidó toda la noche”, “¡Repetí! Me cuidó toda la noche” (p. 236).

tuerta. ¿Cómo habrá quedado tuerta, amo? Ya no debe tener ni carne”,¹⁵¹ dice Toni en la obra teatral. En la novela se explica que “le habían vaciado un ojo a Brigita María. ¡Bizca! [...] Se armó la trifulca en la calle y el tiro se le incrustó un poquito más arriba de la manchita del hígado”.¹⁵² La desaparición de este personaje se afrontará de dos maneras distintas en el teatro y en la novela. Brigita María, la tuerta, vuelve a la vida bajos los mismos procedimientos científicos empleados por Manolo con Toni:

*(Toni aparece con la vista clavada en el biombo. Aparece Brigita María. Es ella, pero es también claramente la imagen femenina del monstruo de Frankenstein, las costuras en la frente, la palidez. Viste como Brigita María, pero a través de una transformación grotesca, y su maquillaje está distorsionado y acentuado en el color. Lleva un ramo de flores en la mano).*¹⁵³

En cambio, Brigita María, la bizca, no vuelve a la vida. En adelante la renga suplirá ese lugar narrativo convirtiéndose en la amante de Toni. La no resurrección del personaje en la novela procede de una reelaboración más compleja ya que, aunque no se hace referencia explícita a su posible actividad disidente o militante, se describen violentas escenas callejeras en la narración –más matizadas en el teatro– como referencia a los años de intensa lucha política en la Argentina de los setenta y al surgimiento de organizaciones armadas como el Ejército Revolucionario del Pueblo, que organizaba asaltos a bancos y cuarteles militares, secuestros y extorsiones, y otros ataques con explosivos dentro de la ciudad: “Manolo, es la guerra”,¹⁵⁴ dice Toni, y más adelante se refiere al cúmulo de madres en busca de sus hijos, angustiadas entre bombas lacrimógenas y barricadas, en “una hecatombe de

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 263.

¹⁵² G. Gambaro, ... *otra historia*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵³ G. Gambaro, *Nada que ver*, *op. cit.*, p. 268.

¹⁵⁴ G. Gambaro, ... *otra historia*, *op. cit.*, p. 105.

dolor”. “Los muertos de carne y hueso”, expresa Toni, “estúpidamente caídos para nada, yacentes en un lugar donde la resurrección era imposible”.¹⁵⁵

Sobre este pasaje citado, otro comentario. Aun cuando Gambaro escribe sus textos reelaborando pasajes específicos del libro de Shelley, como se verá, es evidente la presencia de elementos que no pertenecen al Frankenstein sino a apropiaciones culturales de otro orden. “La imagen femenina del monstruo” hace referencia al filme *The Bride of Franksenstein* (1935), del director inglés James Whale. Este personaje femenino no aparece en la novela de Shelley: es sólo una petición o un deseo del monstruo hacia Víctor, su creador, deseo que éste se niega a cumplir. Asimismo, hay que recordar que Gambaro caracteriza a Toni con el aspecto “convencional del monstruo de Frankenstein, pero más pintarrajeado e ingenuamente horrendo”.¹⁵⁶ ¿convencional según el imaginario literario de Shelley?, ¿según el auge de su apariencia a partir del filme de James Whale de los años treinta, que a su vez es una adaptación de la obra de teatro que Peggy Webling realizó de la novela de Shelley?, ¿o es un aspecto reapropiado y reiterado en la escena cultural y artística para representar lo monstruoso? Tal parece que para ambos casos, el del monstruo y su compañera, los filmes son las referencias visuales acotadas en los textos de Gambaro, no sólo por las influencias audiovisuales que encontramos reiteradas en sus obras sino también por servirse del horizonte específico del lector.

Gambaro asume de manera distinta el desenlace de Brigita María en cada texto, pero conserva una mirada crítica en ambos casos. El texto teatral es el espacio idóneo para transformar su muerte en un evento espectacularizado, del mismo modo que permitió la

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵⁶ G. Gambaro, *Nada que ver*, *op. cit.*, p. 220.

presentación (o nacimiento) entrañable de Toni al comienzo de la obra: la “resurrección” de Brigita María aquí es sólo una posibilidad hipotética ante la tragedia. La “resurrección” de Brígita en el teatro se conforma como un ser hecho de pedazos “sin memoria,”¹⁵⁷ pues claramente ha dejado de ser ella después de su transformación grotesca. Por el contrario, en la novela el deceso se inviste de un aura más pesimista, sombría, pues su muerte es una tragedia irresoluble y devastadora como tantas otras en la ciudad, espacio, como se vio, que no sin razón fue caracterizado anteriormente por el miedo y la incertidumbre, alimentados por la represión, los golpes militares y los atentados de las guerrillas, una ola creciente de violencia en la Argentina de esos años.

Como se ha visto de manera puntual, las estrategias de presentación teatral o narrativa, así como los límites y las posibilidades del espacio novelado o escénico, se interrelacionan para promover un singular cauce al tema, expresado sea en variaciones situacionales, de personajes o de tratamiento formal. Así, las resoluciones o los “cierres” textuales impulsados por la perspectiva genérica y la temática se conforman como un último punto de análisis dentro de estas variaciones internas. Las expectativas del texto, la sorpresa final para el lector, la maquinación autoral para el desarrollo de su obra, se relacionan íntimamente con la noción de género como estructura de la obra misma, a lo que se suman las variaciones que adopta el tema al metabolizarse en el seno de cada modelo genérico. Del mismo modo, el análisis del “cierre” en ambos textos responde a la necesidad de entender su estrecha predisposición con dicha estructura. O, como explica Wolfgang Raible:

Lo importante para el criterio del –siempre y sólo relativo– cierre es el hecho de que existe una estructura de ordenación precisamente también en un plano elevado e

¹⁵⁷ Recordemos (*supra* p. 94) que en la novela Toni refiere cómo su cuerpo había sido compuesto por pedazos de cuerpos, y que “si la mano y el pie habían vivido, lo habían hecho sin memoria”. G. Gambaro, ... *otra historia*, *op. cit.*, p. 14.

incluso supremo de la jerarquía de los textos parciales de un signo complejo. Esta suprema estructura de ordenación y expectación, con las posibilidades de sorpresa que ofrece, es responsable, en último término, de la selección de lo que se dirá y, como complemento de ello, de lo que dejará de decir.¹⁵⁸

Al final, ambos textos enfrentan sus “cierres” de maneras distintas, aunque igualmente complejas. El teatro resuelve la historia con un dejo de falso optimismo grotesco a partir de una celebración: “(*Manolo y Brigita María cantan tristemente –Happy birthday... Manolo deja de cantar. Toni se inclina y apaga la velita mientras sólo se escucha la voz de Brigita María. Al mismo tiempo, se hace la oscuridad*) Telón”.¹⁵⁹ Sólo resta la caída del telón, la oscuridad, la imposibilidad de lograr una empatía sincera ante la vida o la muerte. El desasosiego. En la novela, Toni corre con menos –o más– suerte. Una caminata por ese mundo que inicialmente tanto le ha maravillado, otra trifulca en las calles, un “levantón” arbitrario de civiles, una parada en la cárcel sin razón legítima que medie: “Dejé la comida en el tacho de basura, pero en seguida los otros [prisioneros] se abalanzaron sobre los papeles grasientos, muertos de hambre. Lo único que me queda es su bondad. Me la guardo hasta la noche. Pobre cosa. Triste fin”.¹⁶⁰ El valor de este cierre es el de un pesimismo amargo, divorciado entre aquella ingenuidad del narrador cuando se “estrena” en el mundo, y una realidad decepcionante, colmada de sinsentidos, de violencia y pérdidas, ecos sin duda de lo que sucedía en las calles muy reales de la ciudad.

“Triste fin”, en efecto, pero la necesidad de “agotar el tema” impulsa a la escritora, porque siempre queda algo por decir. “Éste es el motivo por el cual el género es eminentemente importante para la interpretación del texto en cuanto constituye una

¹⁵⁸ Wolfgang Raible, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”, en M. A. Garrido, *op. cit.*, p. 317.

¹⁵⁹ G. Gambaro, *Nada que ver.*, *op. cit.*, p. 271.

¹⁶⁰ G. Gambaro, ... *otra historia*, *op. cit.*, p. 133.

información acerca de los rasgos configurativos esenciales”,¹⁶¹ dirá Raible y, pensando en Gambaro, podemos estar un tanto de acuerdo. La experiencia que brinda el teatro, representado o leído, y la que brinda la lectura de la narrativa serán distintas para el receptor y, especialmente, para el autor. El teatro le permite a Gambaro apropiarse de una voz cruelísima, mordaz, mientras que la narrativa parece permitirle adquirir una voz sospechosamente bondadosa. Sospechosa, claro, porque lo que se esconde en el fondo, detrás de esa aparente bondad, es, asimismo, de una enorme crueldad, relacionada con un momento socio-político y cultural en disputa: el control militar de los años sesenta y setenta, las censuras mediáticas, numerosos muertos y desaparecidos civiles. Ante todo, en Gambaro, este ejercicio de reelaboraciones le permite construir, desde las matrices de los géneros literarios y con lenguajes diversos, distintas voces con las cuales representar esa realidad convulsiva y a la vez silenciada.

2.2.2 El tango, el calefón, el espíritu argentino

A este corifeo se suman otras voces y registros discursivos de otro orden, voces y registros con los cuales afrontaremos este segundo momento de estudio. Aquí, se procura ampliar el análisis anterior, abrir otro círculo concéntrico, para entender el diálogo que entablan ahora ambos textos con otros géneros y temas germinados en discusiones sociales y culturales más complejas. En este diálogo pueden advertirse dos puntos de encuentro entre *NQV* y *NQVCOH* con el horizonte artístico y cultural argentino: primero, por la presencia del subgénero dramático conocido como grotresco criollo y las referencias al tango-canción,

¹⁶¹ W. Raible, art. cit., p. 321.

espacio de diálogo donde los hermanos Discépolo cobrarán gran importancia para Gambaro; y, segundo, por los debates librados durante los años veinte y treinta en el terreno intelectual y artístico sobre “el idioma de los argentinos”, que en los textos gambarianos se actualizan desde tintes irónicos. Un tercer punto, que no es de encuentro, como se verá, incumbe en mayor medida a la novela por las reelaboraciones que Gambaro hace de un subgénero narrativo, ampliamente aceptado en Argentina, que es la novela de formación. Esto permitirá, junto con las reflexiones de la primera parte anterior, deliberar sobre las adecuaciones y nuevos alicios que la autora da a estos registros variados.

La pieza teatral de Gambaro se construye a partir de un discurso de enriquecida veta en la literatura argentina, el grotesco criollo, subgénero dramático inaugurado por el porteño Armando Discépolo con la obra *Mateo* (1923), que se nutre del *grottesco* italiano y del sainete criollo argentino. La novela participa asimismo de estas influencias, pero con sus debidos matices: “Decidí esto: el que no llora, no mama”, dice Toni en algún momento, y su discurso bien puede apelar tanto al imaginario popular como a las palabras de Enrique Santos Discépolo en su célebre tango, “Cambalache” (1934), donde elabora una suerte de filosofía popular del mundo y de la vida en los bajos fondos. La pieza musical está en el horizonte del ser argentino, y no le es ajena desde luego a Gambaro pues, en otro momento, cuestionada precisamente sobre su entendimiento de lo grotesco, expresa que “es ese género donde se ve llorar la Biblia contra el calefón”,¹⁶² verso inconfundible del mismo tango.

El tango-canción, dice Beatriz Trastoy, realiza también un movimiento análogo al del sainete. Emparentado con el escenario, el tango crea su propio espacio mítico: el patio

¹⁶² En A. Seoane, art. cit., p. 164.

del *conventillo* (la vecindad de familias inmigrantes), la calle suburbana, o más tarde el cabaret, la barra de un bar o un café de barrio; los tangos de Enrique Santos Discépolo, dice Trastoy, parecen repetir fragmentariamente también el desencanto de los personajes teatrales.¹⁶³ No hay que olvidar, en este sentido, la formación también como dramaturgo de Enrique Santos Discépolo. La afinidad de Gambaro con el subgénero dramático, particularmente con la propuesta de Armando Discépolo, es asimismo innegable.¹⁶⁴ Durante las primeras décadas del siglo XX, escribe Claudia Kaiser-Lenoir, el paso del sainete criollo al grotesco criollo se da a partir de su posicionamiento como subgénero más abiertamente crítico ante el fallido proyecto migratorio en Argentina, escenario en que la militancia de los Discépolo, ambos artistas comprometidos con Boedo y descendientes de inmigrantes italianos, es fundamental.¹⁶⁵ Además del fracaso como tema central, Kaiser localiza dos características del subgénero desde las cuales pueden comprenderse los textos de Gambaro: el humor como recurso que desacraliza la realidad y la bivalencia de un lenguaje dedicado a mostrar un “mundo despojado de certidumbres”.¹⁶⁶ En *NQV*, el humor grotesco se materializa principalmente en Manolo, desde su primera aparición en escena, tras una larga

¹⁶³ Beatriz Trastoy, “Una renovación fallida: Armando Discépolo y el grotesco criollo”, en Noé Jitrik (coord. gral.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, t. 7: Celina Manzoni (dir.), *Rupturas*, Emecé Editores, Buenos Aires, p. 207, p. 12.

¹⁶⁴ Véase, por ejemplo, el artículo que Gambaro dedica al dramaturgo, donde dice: “[Discépolo] nos habla de nuestra particularidad geográfica, histórica, social. Nos dice que el grotesco no es sólo un género, es la metáfora de la Argentina, de su historia y de sus seres. La amargura de Stefano es nuestra amargura; la avidez del turco Mustafá es nuestra avidez, y aún Mateo, ese pobre caballo que al chocar contra los autos *repuñantes* se hiere la cabeza, es la contrafigura del alazán heroico: inútil, viejo, desplazado, empeñado.” Originalmente, el artículo se publicó en la revista *Teatro* en 1981. Cito la versión reunida en Griselda Gambaro, “Discépolo: nuestro dramaturgo necesario”, *El teatro vulnerable*, *op. cit.*, p. 1336, versión para Kindle.

¹⁶⁵ Claudia Kaiser-Lenoir, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, Casa de las Américas, La Habana, 1977, p. 51. Esta problemática migratoria, particularmente italiana, también obtiene relevancia en Griselda Gambaro. Véase por ejemplo *El mar que nos trajo* (Norma, Buenos Aires, 2003), novela en tono más íntimo que recuenta las peripecias del joven italiano Agostino quien, entre dos mares, dos orillas, emigra a Buenos Aires en busca de mejores oportunidades.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 109.

acotación, en la que su paso por el escenario adquiere los rasgos de una coreografía que corrobora la atmósfera dramática del grotesco:

Manolo: ¡Puerca, asquerosa! (*Toma un martillo y aplasta una cucaracha sobre la mesa*) ¡Cucarachas de mierda! ¡Está lleno! ¡¿Dónde puse el dedeté? (*Toma un frasco, espolvoreando el aire, luego el libro, lee una línea, olvida lo que está haciendo y deja el frasco sobre la mesa. Mientras lee, con el rabillo del ojo descubre otra cucaracha, se entusiasma y, de rodillas, emprende una seguidilla de martillazos por el piso, velozmente continúa la persecución por la silla, sube hasta la mesa y, exaltado, pega en un vaso, lo rompe. Abstraído*) ¡Qué ruido hacen! ¡Ni que fueran de vidrio, las atorrantas! (*Rompe el frasco de dedeté. Se inmoviliza, sorprendido y absorto*) ¡Y ahora? ¡¿Cómo se rompió? (*Recoge el dedeté sosteniéndolo en el hueco de las manos, no sabe qué hacer, ve una cucaracha en el suelo, la persigue y deja caer la montaña de veneno sobre ella con una exclamación de alegría*) ¡Ah! ¡Has muerto, infeliz! ¡Te cayó encima un terremoto!¹⁶⁷

La escena inicial reúne aquellas características que Gambaro entiende como esenciales en una representación teatral grotesca, ahí “donde se mezcla lo ridículo y lo patético, con el drama”.¹⁶⁸ En el grotesco criollo, dice Kaiser, la risa se utiliza como recurso dirigido a inhabilitar todo aquello entendido como socialmente serio, y son precisamente el jugueteo, los tropiezos y la torpeza los rasgos burlescos que restan seriedad a la consecuente presentación de Toni. Asimismo, ello configura de entrada el tenor del discurso pseudocientífico de Manolo, carente de objetividad o propósito al servicio de la sociedad. La empatía fallida en su actuar y su decir resultan de una ausencia, desde donde es posible la coincidencia del exterminio bufo de una cucaracha y el fastuoso nacimiento del hombre, de la criatura.

Por su parte, Dianne Zandstra encuentra una reconfiguración de los rasgos del grotesco criollo en distintas novelas gambarianas, una de ellas, precisamente, *NQVCOH*.

¹⁶⁷ G. Gambaro, *Nada que ver*, op. cit., p. 218.

¹⁶⁸ En A. Seoane, art. cit., p. 165.

Según su lectura, la novela participa de la tradición grotesca por la falta de distinción entre Manolo, como hombre, y Toni, como monstruo; por la desacralización de la familia, la Iglesia, el Estado; y también por la capacidad de Gambaro para manipular los recursos grotescos y, con ellos, desestabilizar al lector y sensibilizarlo sobre los problemas sociales que denuncia.¹⁶⁹ Esta lectura necesaria de Zandstra afianza nuevamente las consonancias del tema y la versatilidad que cobra en sus traslados genéricos:

Gambaro carries over techniques and patterns from this tradition into her novels as well as into her plays. Some of them are the failure of the grotesque protagonist, the inability to control one's own body, the breakdown of language as communicative device, and the use of animal imagery to describe human beings.¹⁷⁰

Esta condición desarticulada, también presente en el personaje dramático, es lo que Claudia Kaiser-Lenoir identifica como una característica propia del lenguaje de un personaje grotesco, que con “sus gestos extraviados, su caída en el balbuceo o en la negación de la palabra, [...] abre una brecha irreparable dentro del orden cerrado de la retórica del sistema”.¹⁷¹ En Gambaro, esta brecha en la maquinaria del lenguaje encuentra dos caminos de expresión: por un lado, cumple la función de desarticular la realidad, desmitificarla desde un discurso que la disocia entre lo ridículo y lo patético; por otro, y de la misma manera en que se representa fragmentado el cuerpo del sujeto, se fisura el lenguaje como vehículo de comunicación hasta llevarlo al sinsentido, al garabato gutural.

A esta discusión deben sumarse otros avatares del lenguaje: el contrapunteo que Gambaro hace entre la jerga lunfarda y el inconfundible voseo argentino, cuestión mediada

¹⁶⁹ Dianne M. Zandstra, *Embodying Resistance: Griselda Gambaro and the Grotesque*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2010, p. 48. Entre los textos analizados, Zandstra incluye también las novelas *Una felicidad con menos pena* (1968), *Ganarse la muerte* (1976), *Dios no nos quiere contentos* (1979), *Lo impenetrable* (1984) y *Después del día de fiesta* (1994).

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷¹ C. Kaiser-Lenoir, *op. cit.*, p. 11.

desde el discurso de Manolo a lo largo de la obra: “Yo me llamo Manolo. *Podés*, digo, *puedes* llamarte como yo”,¹⁷² “te presentaré en la Facultad de Medicina. O de Ingeniería. Te llevaré al circo. Me llenaré de *guita*. Digo, de *plata*”.¹⁷³ Esta ultracorrección del personaje entre registros populares se prolonga con mayor detenimiento en la obra teatral:

Brigita María: Vas a reventar. Descansá un poco, Manolo.

Toni: Sí, amo, descansá. Vas a joderte.

Manolo (*a Brigita María*): ¡No le *hablés* en lunfardo! Repite. Quiero que hable bien.¹⁷⁴

Hay, como se ve, una fractura en la manera en que el personaje representa la realidad porteña –argentina, por añadidura–, pues a un tiempo actualiza pasadas discusiones sobre la lengua nacional, como las consideraciones sobre el lunfardo y el habla popular desde su carácter sociolingüístico y su subsecuente apropiación estética. Hay que recordar que el lunfardo se conformó, efectivamente, como jerga dentro de Buenos Aires y en el conurbano capitalino, y se caracterizaba por ser un uso codificado del hampa: “un vocabulario gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa”, según opinó Borges.¹⁷⁵ Arlt revaloraría el uso de la jerga y su eficacia, pues “cuando un malandrín que le va a dar una puñalada en el pecho a un consocio, le dice: ‘te voy a dar un puntazo en la persiana’”, resulta más elocuente que expresar “‘voy a ubicar mi daga en su esternón’”.¹⁷⁶ Además, no puede soslayarse que esa Argentina babélica¹⁷⁷ de los años veinte se ve también retratada a través

¹⁷² G. Gambaro, *Nada que ver*, *op. cit.*, pp. 220-221. Énfasis propio.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 221.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 233-234.

¹⁷⁵ Jorge Luis Borges, en “Invectiva contra el arrabalero”, de 1926 (en *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Buenos Aires, 1993, p. 121). El mismo comentario puede encontrarse íntegro en Jorge Luis Borges/José Edmundo Clemente, *El idioma de los argentinos* (Peña del Giudice, Buenos Aires, 1952, p. 15). El texto original procede de una conferencia pronunciada por Borges en el Instituto Popular de Conferencias, en 1927.

¹⁷⁶ Roberto Arlt, “El idioma de los argentinos”, en *Aguafuertes porteñas. Cronicón de sí mismo. Seguido de El idioma de los argentinos*, EDICOM, Buenos Aires, 1969, p. 152.

¹⁷⁷ Durante este período de fuerte inmigración en Argentina, y a la par que el lunfardo, una gran parte de la población se comunicaba a través del “cocoliche”, una jerga que mezcla el español con distintos

del sainete tragicómico de Armando Discépolo, *Babilonia. Una hora entre criados* (1925): obra en un acto que muestra las confusiones y malentendidos de la lengua entre inmigrantes españoles, italianos, franceses, alemanes y algunos criollos, de distintos estratos sociales. De igual modo, las apropiaciones gambarianas en distintos pasajes demuestran claramente un distanciamiento paródico con respecto a tales cuestionamientos sociales y artísticos, como forma de posicionarse críticamente, desde su horizonte cultural, ante discusiones añejas aunque aún álgidas.

La emergencia del lunfardo en Argentina es inicialmente popular, sí, y eventualmente pasará a formar parte de los círculos intelectuales, ya por su uso como artificio literario,¹⁷⁸ ya como marca de singularidad que detenta la lengua nacional de los argentinos.¹⁷⁹ Estas reflexiones parodiadas sobre la estetización de los registros populares se revela brevemente, aunque con más claridad, en *NQVCOH*, pues dice Toni al referirse a Manolo, el amo: “‘Desgraciado, sos un desgraciado’, y cuando usa el vos, sé que está crispado. Quiere enseñarme a hablar correctamente, el *advenedizo*, y así usa el idioma de los libros, tú de acá y tú de allá. Lo devoran las pretensiones intelectuales”.¹⁸⁰ Este pasaje

dialectos del italiano, como un código de comunicación simplificado entre hablantes de distintas lenguas. (Cf. Rolf Kailuweit, “El contacto lingüístico italiano-español: ascenso y decadencia del ‘cocoliche’ rioplatense”, en *Actes du XXIV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes: Aberystwyth*, 2004, pp. 505-514). Su uso también lo asimiló literariamente Discépolo, aunque en Gambaro este rastro se pierde.

¹⁷⁸ Dado su carácter artificial, por ser un “vocabulario gremial como tantos otros”, Borges refiere que su uso implica “condenarse a hablar solamente de cárceles, furcas, comisarías, etc.” (Texto original en *Crítica*, 19 de junio de 1927, p. 3. *Apud* Mariano Oliveto, “La cuestión del idioma en los años veinte y el problema del lunfardo: a propósito de una encuesta del diario *Crítica*”, *Revista Pilquen*, 13 (2010), p. 4).

¹⁷⁹ Arlt entiende el habla popular de una manera distinta: “Y yo tengo esta debilidad: la de creer que el idioma de nuestras calles, el idioma en que conversamos usted y yo en el café, en la oficina, en nuestro trato íntimo, es el verdadero. ¿Que yo hablando de cosas elevadas no debía emplear estos términos? ¿Y por qué no, compañero? Si yo no soy ningún académico. Yo soy un hombre de la calle, de barrio, como usted y como tantos que andan por ahí.” El texto original: “¿Cómo quieren que les escriba?”, *El Mundo*, 3 de septiembre de 1929.

¹⁸⁰ G. Gambaro, ... *otra historia*, *op. cit.*, 14. Énfasis propio.

es ampliamente revelador, pues durante los años veinte en Argentina, según Mariano Oliveto, se produce un cruce entre los gramáticos y filólogos que defendían el campo letrado y la corrección, y aquellos “*advenedizos* [que], recién llegados al ámbito de las letras, pugnaban por trasponer esas defensas”.¹⁸¹ Tales pretensiones se codifican, ya en el extremo de la mediación irónica, en los versos del poema amoroso de Manolo, escritos indistintamente entre sus notas científicas: “‘Piba de mi barrio’, (*explica*) es Brigita María, (*sigue leyendo*) ‘enhiesta y derecha...’”¹⁸² Los versos reúnen finalmente esta tensión, la pugna sobre las maneras de representar el ser argentino mediante un lenguaje congruente con esa identidad disonante: se es “enhiesto y derecho”, se es “pibe de barrio”, o se abraza la indisociable contradicción.

Las cualidades del grotesco criollo y géneros contiguos se actualizan en *NQV* y *NQVCOH* y permiten discutir, desde su registro discursivo, asuntos culturales pendientes. Dicha actualización no podría llevarse a cabo sin la capacidad de diálogo que el subgénero permite, décadas después de su surgimiento. “El teatro de Discépolo es un espejo donde nos reconocemos y de ahí su vigencia”,¹⁸³ dirá Gambaro, vigencia que se alimentará de las peculiaridades teatrales de los años sesenta y setenta para su actualización. Así surgirá el neogrotesco, revitalizado desde los matices del teatro del absurdo por Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, y desde el género chico por Roberto Cossa.¹⁸⁴ Sin embargo, y a pesar

¹⁸¹ M. Oliveto, art. cit., p. 6. Énfasis del autor. Aquí pueden ubicarse, como indica Oliveto, las declaraciones de José María Monner Sans, detractor del gauchesco y el lunfardo (en *Crítica*, 26 de junio de 1927, p. 7), y la consecuente respuesta abierta que Roberto Arlt hace sobre sus declaraciones en la ya citada aguafuerte porteña, “El idioma de los argentinos”.

¹⁸² G. Gambaro, *Nada que ver*, op. cit., p. 223. En la novela: “‘Son míos [los poemas]’, dijo y se ensimismó en la lectura. Se entusiasmó y se largó a leer uno en voz alta. ‘No sé si comprenderás’, me dijo. ‘Piba de mi barrio’, empezaba, ‘enhiesta y derecha’” (...*otra historia*, op. cit. p. 22).

¹⁸³ G. Gambaro, “Discépolo: nuestro...”, art. cit., p. 1336.

¹⁸⁴ Cf. B. Trastoy, “Nuevas tendencias en la escena argentina, el neogrotesco”, en *Teatro del Pueblo*, Buenos Aires, diciembre de 1987, <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy002.htm>, consultado el 4 de noviembre de 2016.

del carácter crítico del subgénero y su resurgimiento, Trastoy no considera que su auge en los setenta esté vinculado con los constantes desequilibrios políticos y sociales, “sino [por ser] una forma de pensar y asumir la realidad argentina”.¹⁸⁵ Me parece que, por el contrario, es precisamente dicha manera de asumir la realidad el espacio idóneo donde encuentra amplia cabida ese “desequilibrio” latente:

[...] hoy las formas que adopta ese grotesco responden a otras alternativas, la imaginación trabaja sobre una realidad más fragmentada y acelerada, el lenguaje suele ser más ácido que el de Discépolo, los significados menos transparentes, y cada dramaturgo rompe, agrade o respeta el género de acuerdo con su propia necesidad.¹⁸⁶

Importantes escritores contemporáneos a Gambaro reconocen justamente la vigencia del teatro discepoliano, y su versatilidad para amoldarse a las conflictivas condiciones que permearon las décadas de su reapropiación. Muestra de ello es el imprescindible ensayo *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, publicado en 1973 por el escritor y crítico literario argentino David Viñas. Viñas entiende que las ambigüedades plasmadas en el grotesco criollo se identifican con las ambigüedades fundamentales de la Argentina (de lengua, de raza, y como proyecto de nación), de manera que se erigió como la “encarnación literaria de un proyecto deficiente” en un “país grotesco”, y como forma de explicar los consecuentes –y constantes– conflictos sociopolíticos. De allí que se pregunte: “Nuestras morbosas repeticiones desde 1930 o nuestras *detenciones* (llámense 5 de abril de 1931, 18 de marzo de 1962 o 28 de junio de 1966), ¿no se prefiguran en la coagulada fisonomía del grotesco?”¹⁸⁷

¹⁸⁵ *Ibid.*, s. p.

¹⁸⁶ G. Gambaro, en “Discépolo...”, art. cit., p. 1351.

¹⁸⁷ David Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1973, pp. 124-125.

Las condiciones de los Discépolo, en los años veinte y treinta, no fueron las mismas que las de Gambaro desde los años sesenta y hasta el día de hoy. En el grotesco teatral y tanguero, el fracaso económico y social es central para captar las condiciones paupérrimas en los conventillos de inmigrantes; en el de Gambaro, el fracaso corre desde dentro, incisivamente y sin distinción, las grandes arterias sociales, culturales, económicas y políticas de la Argentina representada literariamente. El matiz con el que se reviste el grotesco gambariano es, indudablemente, más acre y agresivo, pero acierta en conservar aquel contrapunto inconfundible que entrelaza lo cómico con lo patético, a partir del cual se busca representar, como diría Viñas, una “morbosa repetición”.

2.2.3 Si el monstruo acaso hablara

En la pieza teatral, estos atributos de la tradición dramática argentina encuentran amplia cabida y contribuyen a comprender que “la producción teatral de Griselda Gambaro traza claramente una evolución genérica que también ‘documenta la trayectoria de la crisis social’”.¹⁸⁸ De acuerdo con Jean Graham-Jones, en las obras gambarianas de los sesenta y los setenta se dramatizan algunas manifestaciones violentas, emparentadas con las efervescencias sociales argentinas, lo que enfatiza la noción del teatro como modelo social (en el sentido de la crisis que documenta, como se infirió anteriormente).¹⁸⁹ *NQVCOH*, sin duda, abrevará de estos registros interiorizados en la obra teatral de Gambaro, pero sin perder de vista el panorama literario argentino a partir del cual la producción novelística

¹⁸⁸ Jean Graham-Jones, “De la euforia al desencanto y al vacío: la crisis nacional en el teatro argentino de los 80 y los 90”, en *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Adriana Bergero y Fernando Reati (eds.), Viterbo, Buenos Aires, 1997, p. 262.

¹⁸⁹ *Loc. cit.*

tendrá sus propias características. Andrés Avellaneda reconoce en la presencia de los modelos de la novela de aprendizaje una expresión estrechamente relacionada con las revoluciones sociales y políticas, y así lo explica:

El conflicto específico de los textos de aprendizaje escritos y publicados en la Argentina desde mediados de los sesenta se define en la zona del enfrentamiento con lo represivo del sistema, mentado en varios y diversos niveles: lo sexual, la clase, el grupo, el lugar geográfico, el dialecto, el parentesco, la orfandad, la pertenencia, la adscripción. A tono con la pulsión optimista y el modelo de literatura comprometido de los sesenta, el proceso de aprendizaje así definido desemboca muchas veces en la postulación de una salida o resolución humana que es precisamente fruto del arduo crecimiento y proceso de desindividualización y de solidaridad político-ideológica en definitiva.¹⁹⁰

En el catálogo que Avellaneda identifica dentro del subgénero del *Bildungsroman* argentino, incluye *NQVCOH*, no sin antes advertir las particularidades innegables del texto gambariano, pues es una novela de formación a la inversa con un protagonista que nace ya adulto, y cuyo “rito de pasaje” lo transforma de la monstruosidad a la humanidad. Las marcas del aprendizaje se visibilizan, más que en la apreciación del mundo, en la representación del cuerpo: aquel garabato “a la Piero della Francesca” se desdibuja, mientras el semblante acartonado y tosco se apacigua. Las transferencias, en este sentido, son significativas en tanto que el monstruo se transforma a sí mismo en la versión más humanamente posible dentro de la novela, relegando la ignominia y la degradación a los

¹⁹⁰ A. Avellaneda, “Construyendo el monstruo: modelos y subversiones en dos relatos (feministas) de aprendizaje”, *INTI*, 40-41 (1994-1995), p. 221. Su lectura de la novela de Gambaro como un texto feminista, bajo el supuesto de “una especificidad de escritura de mujer” (p. 223), se antoja cuestionable. En su artículo indica que “en los relatos de aprendizaje escritos por mujer la orfandad no suele solucionarse; quedan así cuestionados tanto los principios de la autoridad patriarcal como la estructura tradicional de la familia (*loc. cit.*)”. Tanto en la novela como en el drama gambarianos, la referencia a la orfandad como marca del subgénero –en este supuesto– se desvanece y, por el contrario, se insiste en la asunción del rol paterno en Manolo; claro, no por ello deja de entenderse como una relación padre-hijo fracturada, fallida. Asimismo, no considero la ‘irresolubilidad de la orfandad’ como una condición propia de una novela de formación feminista –o incluso indisociable de una perspectiva literaria femenina– sino, en dado caso, como parte de las exigencias de un texto específico.

espacios cotidianos de la sociedad: el hogar, la calle, incluso la cárcel. En ese tenor, y mediando la sospechosa ingenuidad del protagonista, el aprendizaje del monstruo se vuelve más una enseñanza:

Mi aprendizaje de la vida me había dado resultados más bien precarios. Aún no le había encontrado sentido a nada, o el sentido me había sido arrebatado absurdamente, y ahora sólo me quedaba el estar juntos, el compartir con otros la pena o la alegría, como el calor de un fuego que, en el fondo, no arderá nunca para nosotros. El fuego arde y quema distinto a cada uno.¹⁹¹

En *NQV* escuchamos las distintas voces de los personajes, presentes y dinámicos, en el escenario; la novela tiene la oportunidad de construir una voz que es muchas a la vez, tanto como lo es el cuerpo de Toni, el monstruo, pues a través de ella se canalizan los marginados y se suman a la agenda cuestiones centrales sobre la represión autoritaria. Igualmente, Gambaro atribuye a la voz del monstruo las peculiaridades de quien aún no ha sido corrompido por esa realidad cruel, codificada en el texto, abriendo la puerta a una remota y utópica posibilidad: ¿cómo podría ser la Argentina vista con ojos bondadosos, compasivos, cómo sería “mirar la existencia con ojos amables”, por retomar las palabras de la propia Gambaro?¹⁹²

Esta novela se suma a una larga tradición argentina, en la que se enlistan textos como *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910) de Roberto Payró, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, *Es difícil empezar a vivir* (1941) de Bernardo Verbitsky, *Los años despiadados* (1956) de David

¹⁹¹ G. Gambaro, ... *otra historia*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁹² “Debería escribir algo fácil. Sin meterme con la gente. Sin ser cruel. Bondadosa. Ser bondadosa por principio. Mirar la existencia con ojos amables, con los ojos de Scarlatti. Borrar a los feos, a los desdichados, a los imbéciles. Decir del mundo: qué hermoso, qué justo, qué notable. No escupir. Ser como una copa de jacarandá en noviembre. Sin hojas, pero repleta de flores”. G. Gambaro, *Escritos...*, *op. cit.*, 1999.

Viñas, *El oscuro* (1968) de Daniel Moyano, entre otras. La coincidencia entre estas obras, además del aludido subgénero de formación, reside en la codificación de periodos específicos de la historia argentina; así, propone Avellaneda, detrás de *Divertidas aventuras...*, hay una lectura crítica sobre la celebración del centenario de la Independencia; en *Don Segundo...* y *El juguete...* se aprecian el cierre del ruralismo y la apertura a la ciudad en la literatura argentina, tras la fisura del esplendor agrícola-ganadero en el país; con Verbitsky se trasluce el período represivo conocido como la Década Infame (1930-1943); Viñas, en *Los años...*, retoma una escena igualmente abismal, que es el final del primer peronismo; y, finalmente, Moyano, al igual que Gambaro, se sitúa durante el período de la dictadura de Juan Carlos Onganía, quien ejerció la presidencia *de facto* en Argentina entre 1966 y 1970.

Las convulsiones sociales y políticas se filtran a través de un discurso que, desde el teatro o la narrativa, representa una realidad igualmente fragmentada y compleja. En la década de 1970, Griselda Gambaro ya es una dramaturga y narradora consolidada. Las revoluciones sociales y literarias de los sesenta en Argentina, años en los que su obra comienza a cobrar gran fuerza, no le son ajenas. El golpe militar orquestado por orden de Juan Carlos Onganía, impacta con gran fuerza el panorama artístico y literario en tanto que “quebró el optimismo de los sesenta y su modo de participación intelectual, basado en la confianza en el poder de la cultura para modificar o ayudar a modificar el curso nacional”.¹⁹³ Como bien apunta Andrés Avellaneda en su artículo, este golpe militar y el de 1976-1983 son acontecimientos esenciales, traumáticos, para entender la literatura y la cultura durante

¹⁹³ A. Avellaneda, art. cit., p. 220.

aquel período y el posterior, dada la violencia inimaginable a la que fue sometida la sociedad argentina. José Luis Romero también explica que:

pronto se hizo sentir el carácter autoritario del gobierno [de Onganía]: un Estatuto de la Revolución condicionó la vigencia de la Constitución, se suspendieron las actividades políticas, se ejerció una severa tutela sobre periódicos y libros y, en el episodio más criticado de su gobierno, se acabó mediante un acto policial con la autonomía de las universidades.¹⁹⁴

La producción dramática de la época, particularmente de 1968 a 1976, según refiere Jorge Dubatti, se muestra abiertamente politizada y en contra del autoritarismo, teniendo a la revolución como valor subyacente en la escritura.¹⁹⁵ No extraña, indica Dubatti, que la figura del dictador se cristalizara en el panorama literario de las décadas posteriores, especialmente en Eduardo Pavlovski con *El señor Galíndez* (1973) y, después, en Gambaro con *Decir sí* (1981).¹⁹⁶

Como se ha intentado demostrar, la reelaboración y reescritura exhaustiva le permite a Griselda Gambaro explorar un tema, ahondar en todas sus vetas para así indagar en la naturaleza misma de los géneros y subgéneros literarios, y construir una voz sólida, plural, desde donde se engarce la referencia reelaborada de otros textos, otras tradiciones. Las obras gambarianas analizadas fomentan un nutrido diálogo artístico, pues se produce una sintonía de las obras entre sí, siendo el tema el elemento estructurante y el hilo conductor de la reelaboración genérica en ambas.

¹⁹⁴ José Luis Romero, *Breve historia de la Argentina. Nueva edición aumentada y actualizada 2013*, FCE, Buenos Aires, 6ta ed, 2013, p. 173.

¹⁹⁵ J. Dubatti, “El teatro como...”, *op. cit., passim*.

¹⁹⁶ La representación de *El señor...* al igual que *Telarañas* (1977), también de Pavlovski, impactó en gran medida a los sectores fascistas y conservadores argentinos, lo que determinó la persecución del escritor durante la dictadura de Jorge Rafael Videla. El exilio de Gambaro a Barcelona también se produce durante ese período.

Asimismo, esta consonancia permite comprender la capacidad del texto artístico para relacionarse con el género de manera sincrónica (la novela de formación argentina, el teatro politizado) como diacrónica (el grotesco criollo y el tango), al tiempo que incorpora ecos, aunque parodiados, de debates aún vigentes sobre el ser argentino: su lengua, su arte y su forma de representarse. La empatía entre los distintos registros y las formas artísticas diversas que Gambaro reelabora, demuestra una continuidad de mayor alcance: estos registros y formas coinciden, en el mayor de los casos, con el hecho de emerger durante períodos de agitación artística, social, cultural y política.

2.3 El acto rebelde

En la rebelión el hombre se supera en sus semejantes y, desde este punto de vista, la solidaridad humana es metafísica. Simplemente, no se trata por el momento sino de esa especie de solidaridad que nace de las cadenas.

Albert Camus, *El hombre rebelde*

Aunado a los procedimientos de inversión y transgresión que las reescrituras promueven en estos dos textos de Gambaro, no podemos obviar la presencia de las dos grandes fuentes que completan el sentido de *NQV* y *NQVCOH*: la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley, la “otra historia” incluida en el título mismo de la novela de Gambaro, y los relatos mitológicos sobre la figura prometeica. La esencia rebelde del titán griego, Prometeo, ha sido apropiada a lo largo del tiempo de diversas formas y bajo distintas perspectivas estéticas, desde los relatos clásicos hasta las apropiaciones románticas de Mary Shelley, Goethe, Byron o Percy Bysshe Shelley, pasando por las reelaboraciones de escritores posteriores como Nietzsche, Kafka o Camus.

Frankenstein o el moderno Prometeo de Shelley, novela gótica publicada anónimamente en 1818 y reescrita por la propia autora en 1831, encumbra el subgénero literario que hoy comprendemos como ciencia ficción. Tan sólo otra novela gótica tardía comparte algunas de las características legendarias de lo monstruoso, y ha sufrido un destino similar en la cultura audiovisual contemporánea como sucedió con el *Frankenstein: el Drácula* de Bram Stoker, referencia literaria reelaborada cinematográficamente a la que nos referimos en un principio. En la novela de Shelley, el peso de temas álgidos de la época recae en los personajes de Víctor y su criatura: temas como la moral científica, la crisis de la razón frente a lo sublime y lo monstruoso, los límites entre lo humano y lo sobrehumano, los roces entre lo apolíneo y lo dionisiaco, la razón y la perversión. La compleja estructura se conforma a partir de tres narradores enmarcados, uno dentro del otro: el Capitán Walton quien, en las cartas a su hermana y en su diario, transcribe el diálogo que sostuvo con Víctor Frankenstein, quien, por su parte, cuenta a su vez los episodios que le narró el monstruo cuando se reencontró con él. Según Ana González-Rivas, en la obra de Shelley convergen las tradiciones judía (la leyenda del Golem), clásica (la figura prometeica) y cristiana (el mito edénico, a partir del *Paraíso perdido* de Milton) bajo un mismo rasgo común: la transgresión.¹⁹⁷ La transgresión es un tema habitual en la tragedia griega que posteriormente fue adoptada por los románticos para explorar el mundo irracional. Mientras que los contemporáneos de Shelley reelaboraron el mito a partir de la versión de Esquilo principalmente (el rapto del fuego como exaltación del conocimiento, el castigo divino), en su novela convergen las tradiciones señaladas por González-Rivas pero engarzadas desde

¹⁹⁷ Ana González-Rivas Fernández, “*Frankenstein: or the Modern Prometheus: una tragedia griega*”, *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 19 (2006), *passim*.

otra versión del mito: la creación del hombre y el énfasis en su rebeldía. Lo transgresor, en suma, reside en la soberbia del científico al “arrebatar” de la figura divina la capacidad de crear a un ser humano, sin su intervención: el mayor acto rebelde en el siglo del progreso.

La presencia de la novela de Shelley en los textos de Gambaro, tal como sugerimos en algunos momentos de nuestro capítulo, es innegable. El juego paratextual de la novela, *Nada que ver con otra historia*, en este sentido es doble: puede hacer referencia a su “otra historia”, es decir, su versión teatral, pero también es un claro indicio al texto que subyace a sus reescrituras, que es la novela de Shelley (atravesada ella también por “otras historias”, como señalamos). La reelaboración que Gambaro propone del *moderno Prometeo* no parte, como sucede en otros casos, de una recuperación casi textual del hipotexto (citas o paráfrasis, entre otras expresiones), sino que se basa en los grandes rasgos del texto y en las características esenciales de sus personajes, para posteriormente transgredirlos. Por ejemplo, mientras para Shelley la figura del científico sigue con solemnidad los senderos de la razón según el pensamiento de la época, para Gambaro, Manolo se transforma en una figura venida a menos, cuestionable, falto de todo criterio ético y moral: es, sin más, un científico entrecomillado.

La apropiación y reelaboración del monstruo será, por su parte, la expresión más entrañable de las reescrituras de Gambaro en estos textos. Además de las transgresiones señaladas en Shelley, el mayor acto provocador de su novela consistió en la consciencia discursiva de la creatura, en permitirle dar voz a sus desgracias. En su discurso, permeado por la grandilocuencia romántica, se refracta también el espíritu del momento: un espíritu seducido por lo irracional. Para su época, la transgresión consistió en darle la palabra al ser creado que se va convirtiendo, con el rechazo y la hostilidad social, en un monstruo.

Recordemos también que en la novela de Shelley, la criatura indómita adquiere protagonismo al aprender el lenguaje escrito mediante la observación, para posteriormente volcar sus ansias de conocimiento en la lectura de las *Vidas* de Plutarco, el *Paraíso perdido* de Milton, y *Las desventuras del joven Werther*, de Goethe. Además, aprende y comprende la diferencia entre el lenguaje oral, de uso corriente, y la musicalidad del verso recitado en voz de una familia de granjeros.¹⁹⁸ El rechazo y la negativa por parte de su entorno marcan fuertemente la experiencia de la criatura, y la imposibilidad de insertarse en la cotidianeidad del mundo: el monstruo es confinado al mal tras el rechazo de su humanidad. En Gambaro, por el contrario, esta premisa sobre el rescate de su humanidad, es central.

La novela de Gambaro, *NQVCOH*, al construirse desde la recursividad narrativa, retoma las peripecias de Toni al igual que en Shelley. Desde la perspectiva en primera persona del monstruo, se articula un relato sobre su experiencia en el mundo, el rechazo y la discriminación, sobre la inocencia de Toni y la cotidianidad del horror urbano. Pero, sobre todo, la experiencia de Toni constituye un relato sobre un aprendizaje sin venganza, en contraposición con el de la criatura gótica. Evidentemente, estos rasgos también se vislumbran en la contraparte dramática del monstruo, en *NQV*. Pero es a partir de la reelaboración narrativa, inmediatamente posterior a la teatral, que Gambaro demuestra su avidez por “agotar un tema” y por ampliar la experiencia vital de su personaje.

De acuerdo con Carlos García Gual, los rasgos inconfundibles de la figura prometeica son su carácter desafiante y filantrópico, su astucia (según la versión de

¹⁹⁸ Estos relatos se cuentan en los capítulos III-VIII, del Volumen II del libro. Cito de la edición de M. W. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Isabel Burdiel (ed.) y Engracia Pujals (trad.), Cátedra, Madrid, 2007, 6ta ed., pp. 220-262.

Hesíodo), su soberbia (según la de Esquilo), su arrojío como ladrón del fuego, introductor de la cultura y el conocimiento a la humanidad, y su templanza ante el tormento del tirano.¹⁹⁹ En Shelley, la figura mítica da un salto cualitativo desde la ideación de su título: ¿quién es realmente el “moderno Prometeo”?, ¿quién habría de ser más rebelde y transgresor: el creador por desafiar las leyes naturales y divinas, o la criatura que no ha de someterse a ellas? En distintos contextos políticos conflictivos, el monstruo de Frankenstein ha sido frecuentemente apropiado para referirse a él como “azote de la humanidad” y “destructor del bien”.²⁰⁰ Sin embargo, Gambaro aprovecha las ambigüedades entre creador y creación e invierte sus roles: ¿quién sería aquí el “azote de la humanidad”, el “destructor del bien”? En Gambaro nombrar y humanizar al monstruo, concederle la voz, legitima la subjetividad de personajes marginados en quienes el acto tal vez más rebelde consiste en reinterpretar el mundo desde cierta inocencia. Y en este sentido, la criatura monstruosa trasciende la relación con su creador, se emancipa y da una lección de humanidad en un contexto y en un mundo marcado por “un despliegue de maldad insolente”, en el que “hoy resulta que es lo mismo / ser derecho que traidor, / ignorante, sabio, chorro, / generoso o estafador”, como en un gran “cambalache”. En este espacio, en que coexisten tanto “el que mata, que el que cura / o está fuera de la ley”, el monstruo sobresale por su resiliencia, su inagotable carisma, y por no revolcarse en el mismo “merengue”, “el mismo lodo”.²⁰¹ Y en ello reside, quizás

¹⁹⁹ Más adelante, García Gual apunta: “Desde Goethe y Shelley a Albert Camus y Kazantzakis son múltiples las alabanzas de Prometeo, considerado como el rebelde altivo contra la tiranía del más fuerte, que en la tragedia griega se llama Zeus. Todo eso enlaza con un motivo de resonancias míticas muy hondas: el del rapto del fuego, arrebatado al dominio de los dioses para obsequio de los hombres y fundamento de la cultura”. Cf. *Prometeo: mito y tragedia*, Ediciones Peralta, Madrid, 1979, p. 14.

²⁰⁰ Según apunta Cypess, no mucho tiempo después de la aparición de la novela de Shelley, el estadista estadounidense Charles Sumner comparó a la Southern Confederacy con la criatura por considerarla desalmada, una creación mortal sin Dios, furiosa, inclinada al mal, y cuya desarticulación sería esencial para la paz. *Ibid.*, pp. 352-353.

²⁰¹ Evidentemente, hago referencia aquí y en líneas anteriores a los versos del tango “Cambalache”, de Enrique Santos Discépolo.

también, el mayor acto de rebeldía de Griselda Gambaro: domesticar, acercarnos a la mirada “bondadosa” e inocente de su monstruo, para suplantar con ella lo monstruoso cotidiano.

La reapropiación y transformación de los personajes “monstruosos” le permiten poner en perspectiva, paradójicamente, asuntos relativos a la condición humana, así como al acontecer aterrador político y social argentino. A través del personaje vampírico y de la criatura compuesta de pedazos, Gambaro emprende una reelaboración paródica que, tal como lo entiende Piglia, no puede entenderse sin el cruce entre literatura y sociedad. El cambio se explica a partir de las condiciones históricas, sociales e ideológicas que lo hicieron posible. Las distancias y las semejanzas que se guardan a lo largo de este procedimiento contribuyen a construir una imagen invertida y transgresora del monstruo, en un contexto en que las condiciones de represión y violencia no pueden ser aprehendidas por los alcances limitados de una discursividad más realista. Así, el mayor acto de rebeldía en *NQV* y *NQVCOH* no radica –por lo menos no únicamente– en el carácter desafiante, soberbio y arrojado del Prometeo benefactor o del hombre de ciencia, sino, tal como lo sugiere Albert Camus, en “esa especie de solidaridad que nace de las cadenas”.²⁰² Radica, finalmente, en la confrontación de lo ominoso cotidiano con la voluntad “bondadosa” menos esperada y más auténticamente humana: la del monstruo.

²⁰² A. Camus, *El hombre rebelde*, Luis Echávarri (trad.), Losada, Buenos Aires, 1978, p. 20.

Capítulo 3

3. Todos los Polinices, todas las Antígonas

3.1 El furor de Antígona

“Siempre” querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.
G. Gambaro, *Antígona furiosa*

Revisitar la materia clásica, abundante en temas como valores y personajes, es una exploración artística ya registrada en Gambaro, tal y como se ahondó en el capítulo sobre la figura prometeica. Si bien este tema se materializó entrañablemente más durante el romanticismo –y algunas expresiones cada vez menos eufóricas durante los siglos subsiguientes–, otros *topos* de referencia le superan en cuanto a su apropiación y propagación en distintas expresiones artísticas, así como en discursos académicos. Tal es el caso del tema-personaje sobre la princesa tebana, Antígona, relato arraigado genéticamente en la tragedia homónima de Sófocles, y en un encadenamiento de reescrituras y variaciones al que también se sumaría Griselda Gambaro con su *Antígona furiosa*.²⁰³

Escrita en 1986, y estrenada en septiembre del mismo año en el Instituto Goethe en Buenos Aires, se trata de una poderosa pieza teatral concebida en un contexto hondamente conflictivo: un par de años después de terminada una de las dictaduras más feroces en

²⁰³ Citaré la versión de la obra reunida en Griselda Gambaro, *Teatro 3, op. cit.* En adelante abreviaré el título como *AF*.

Argentina, marcada por el genocidio y desaparición de aproximadamente treinta mil personas, la opresión mediática y la censura artística, así como por crímenes de lesa humanidad. Junto con su teatro de la década de 1960, la *AF* ha sido una de las piezas más celebradas y estudiadas de Griselda Gambaro en su larga carrera como dramaturga, algo que se demuestra también por su vigencia en las tablas. Su hechura reúne algunos de los emblemas característicos en la dramática gambariana, como son la condensación del argumento dramático en una pieza breve pero enérgica, o la economía de elementos espectaculares y concisión del *dramatis personae*. Predominan, además, en *AF*, tanto el gesto escritural que define su estilo literario como las diversas expresiones que hemos apuntado ampliamente: la conformación del texto artístico como una cartografía de diálogos textuales, algunos de ellos implícitos, codificados o sospechosos, que requieren un mayor énfasis interpretativo.

La lectura minuciosa y atenta del argumento clásico en la obra de Sófocles se visibiliza a lo largo de *AF*,²⁰⁴ y es sin duda el lugar de partida innegable para comprender los puntos de enlace y divergencia a partir de los cuales se articula y estructura la pieza gambariana. Señalar las recuperaciones que concretan la apropiación del tema clásico es entonces provechoso para este análisis. En lo que al argumento se refiere, las distintas unidades de sentido (o los temas-valor) se conservan: a la muerte de los hermanos, Antígona transgrede la prohibición de los ritos funerales, hecho que desata el careo entre el rey

²⁰⁴ “A diferencia de otras versiones contemporáneas que se limitan a recoger el núcleo argumental sofocleo apartándose de la literalidad y del registro primigenios, Gambaro parte, al igual que Brecht, de una traducción del original griego, de la que se sirve en forma intermitente y fragmentaria”. Cf. Susana Reisz, “Antígona entre el amor y el furor (o Griselda Gambaro ante el viejo Sófocles)”, *Tropelías*, 5-6 (1994-1995), p. 95. Ciertamente, Brecht se basa en la traducción de Hölderlin, y a la luz de distintas versiones de Sófocles consultadas, resulta asimismo sugerente y factible el comentario de Reisz sobre Gambaro, aunque no brinde más información al respecto.

Creonte y la heroína, quien es sentenciada a muerte según la disposición legal. Otras secuencias paralelas de sentido se conservan igualmente, como la muerte del amante Hemón, el relato de los hechos anteriores a la acción dramática (en voz del Corifeo), además de los diálogos entre Tiresias y Creonte en los que se revelan los augurios sobre la caída del tirano.

En cuanto a la estructura, se conservan asimismo la mayoría de los motivos que sostienen el orden de las distintas unidades de sentido, aun cuando sus variaciones permitan adecuar el argumento para reelaborarlo de manera novedosa. Por ejemplo, aunque el corifeo en *AF* aparezca desde el inicio tal como el corifeo sofocleo, a diferencia de éste actualizará el relato sobre el fratricidio a lo largo de la obra y no al inicio, asumiendo a su vez el papel del Coro de ancianos tebanos y otros personajes. Otras tantas minuciosas variaciones desestabilizan las unidades mínimas de contenido o forma, pero sin alterar su función o sentido. Justo la medida de tales distancias y transformaciones son las que mantienen unido el texto a pesar de –y gracias a– los desplazamientos de la carga temática y las transposiciones ideológicas, por retomar de nuevo la nomenclatura de Levin.

La apropiación de un tema expresa una voluntad de continuidad, proceso en que se establecen diacrónicamente relaciones de sentido con el texto referido. De la misma manera, las renovaciones del tema no cancelan dicha continuidad, sino que también demuestran su capacidad sincrónica para recrearse de cara a nuevos horizontes culturales y políticos, como es la Buenos Aires de los años ochenta en el caso de Gambaro. Entre los soportes más relevantes se encuentra, primero, la recuperación poco usual del corifeo griego y su función dentro del texto dramático argentino; el segundo se basa en la compleja expresión de la locura en el personaje de Antígona (y otros, como se verá), término que permite el diálogo

intertextual con otras obras que retoman también el motivo aunque desde diferentes perspectivas; y el tercero, la furia, pasión trágica en estrecha relación con la locura. Con ello, Gambaro cancela y supera aquello que Bertolt Brecht denominó la “intimidación por los clásicos”: una postura dramática “falsa”, decadente y superficial, una renovación formalista que impide una representación “viva y humana” de la tragedia griega, de la que se excluyen el humor y la dignidad.²⁰⁵

3.1.1 Del corifeo y sus voces

Se presume que Sófocles habría escrito un breve tratado de carácter teórico-técnico en el que discutiría cuestiones sobre el coro y su número de integrantes. Aunque el testimonio no se conserva,²⁰⁶ se le atribuyen al poeta trágico algunas aportaciones técnicas como lo es un mayor número de coreutas: de doce, como usualmente se empleaba, a quince. La ejecución del verso dramático alternaba entre la recitación y el canto, reservado este último para el coro. Como unidad dramática colectiva, el coro poseía un adalid conocido como corifeo, quien acompañaba entre baile y canto composiciones poéticas de “lenguaje muy elevado y con una compleja y muy variada estructura métrico-musical”,²⁰⁷ a la vez que tocaba el aulós. En la comunión de estas características reside su complejidad, pues el coro, como unidad,

²⁰⁵ Brecht advierte que “si nous nous laissons intimider par une conception fausse, superficielle, décadente, petite-bourgeoise du classicisme, nous ne parviendrons jamais à donner des représentations vivantes et humaines des œuvres classiques. Pour leur manifester le respect véritable auquel elles ont légitimement droit, nous sommes tenus de démasquer le respect hypocrite et faux qui ne les sert que du bout des lèvres”. Cf. “Intimidation par les classiques” [1954], en *Théâtre complet. Adaptations: Antigone. Précepteur, Coriolan*, L’Arche, Paris, 1962. Brecht expresa esto último (“Comme si humour et dignité vraie s’excluaient!”) después de referirse precisamente al “admirable humor” de Goethe en su *Fausto*, que no está reñido con la caracterización majestuosa empleada para representar a los clásicos.

²⁰⁶ Según explica Jorge Bergua Cavero. Véase nota siguiente.

²⁰⁷ Jorge Bergua Cavero, “Introducción”, en Sófocles, *Tragedias*, A. Alamillo (trad.), C. García Gual (ed.), Gredos, Madrid, 1982, p. XIV.

debe conservar una voz comunitaria y al mismo tiempo virtuosamente singular, para así dialogar de frente con los personajes trágicos. En estas confrontaciones constantes se entrevé su función dentro de la tragedia, que, según Kierkegaard a propósito de la *Antígona* sofoclea, oscila entre la sustancia épica y el fervor lírico que no logran resolverse en la individualidad de los personajes principales.²⁰⁸

No todas las reescrituras contemporáneas de *Antígona* rescatan íntegramente la noción del coro o del corifeo. Cuando sí, adecúan este colectivo y lo trasplantan en un molde análogamente distinto: puede ser un “coro” de mujeres y hombres más un “coro” de brujas (como en la *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal), o rescatan sólo la presencia de “los ancianos” como representantes de una voz pública (como en *Antigone*, de Bertolt Brecht). En el corifeo de la *Antígona furiosa* pueden reconocerse algunas de las condiciones del coro clásico con sus respectivas variantes. Su virtud más evidente es que no se trata de un colectivo numeroso sino de un solo coreuta en escena, que es en sí mismo su propio “vocero” o corifeo. Su función, aun así, se conserva, pues se asume como una entidad simultánea y complejamente plural, sintetizando en sí misma otras voces que no pertenecían de manera estricta al coro clásico. En otras palabras: el corifeo gambariano toma la palabra ya como corifeo y voz colectiva, ya como voz de Creonte y símbolo del poder, e incluso trae al presente de la representación el discurso de Tiresias o de Hemón.

Entidad prismática que reúne y proyecta desde sí discursos disímiles, el corifeo gambariano unifica, aunque contrapuestas, dos voces públicas como coro y personaje: una, la del pueblo conocedor del relato sobre los hermanos, y otra, la del poder encarnado por Creonte. La dualidad de esta unión se representa espectacularmente con una carcasa desde

²⁰⁸ Søren Kierkegaard, *Antígona*, Juan Gil-Albert (trad.), Renacimiento, Sevilla, 2003, p. 20.

la primera acotación al texto dramático: “Una carcasa representa a Creonte. Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder”.²⁰⁹ Creonte, como tal, no existe en el escenario, sino que se manifiesta sólo a partir de la dimensión desdoblada del corifeo al ocupar la carcasa. El uso de este artefacto en el escenario adquiere un amplio sentido: la carcasa, de la voz francesa *carcasse*, hace referencia usualmente al esqueleto de un animal, aunque su uso es también familiar para aludir al esqueleto humano. Esto implica que, en el contexto de un mito que constituye “una piedra de toque del debate político”, según Steiner,²¹⁰ la figura de la carcasa establece estrechas relaciones de sentido entre el poder represivo y los muertos (víctimas y victimarios), pero también crea una analogía entre el poder y un “cuerpo caduco”. Recuérdense aquí los motivos del “rey loco” o del vaticinio sobre la caída del tirano, ideas ampliamente desarrolladas en Sófocles, retomadas por Gambaro, y que trabajaremos más adelante.

Restaríamos únicamente a Antinoos de esta ecuación plural al ser el único personaje representado desde la singularidad, y sobre ello nos dedicaremos en otro subapartado. Se advierte, sin embargo, que esta espesura dramática del corifeo contamina la materialización en escena de otros personajes, particularmente cuando vemos a Antígona asumir también la voz de su hermana Ismene. En el prólogo de Sófocles se establece el diálogo entre Antígona e Ismene, cuando aquélla revela su voluntad de sublevarse ante la prohibición de Creonte: “Pero es mi hermano y el tuyo, aunque tú no quieras. Y, ciertamente, no voy a ser cogida en delito de traición”.²¹¹ Así, en el párodo, las estrofas y antistrofas del coro y el corifeo se contextualizan las muertes de los hermanos dentro de los conflictos del ciclo tebano. En *AF*,

²⁰⁹ G. Gambaro, *Antígona...*, *op. cit.*, p. 196.

²¹⁰ George Steiner, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Gedisa, Barcelona, 2000.

²¹¹ Sófocles, *Antígona*, *op. cit.*, p. 139.

estos diálogos no se reparten entre los distintos segmentos del texto –al no haber más episodios, evidentemente– según lo dispuso la estructura clásica, sino que se suman a la voz de la protagonista: del caudal de su discurso emerge por momentos el conflicto entre las hermanas, así como es Antígona quien también actualiza el relato de los hermanos.

La condensación tripartita de *AF* (sólo tres actores, según el guion lo indica) puede deberse, como se mencionó en un principio, a la economía espectacular y escénica que caracteriza la propuesta teatral gambariana: escenografía sobria, escasa o nula indicación de vestuario, iluminación o sonido, número de personajes/actores reducido. Otra hipótesis, me parece, se alienta gracias a otra de las aportaciones que Bergua Cavero señala como propias del teatro sofocleo: desde Esquilo, dice el crítico, sólo dos actores podían aparecer en escena, mientras que a partir de Sófocles se introdujo a un tercer actor, con lo cual se produjeron “diálogos triangulares, de gran efecto y movimiento”.²¹² Esta relación dinámica y triangular entre los personajes, así como la construcción múltiple de sus discursos, promueven en gran medida la densidad dramática característica de *AF*; densidad que, asimismo, se intensificará por las dimensiones reescriturales que desglosaremos a detalle.

²¹² J. Bergua, art. cit., p. XVII.

3.1.2 Furia, crimen y memoria

[*Antígona*] no descansará hasta verlo reposar en una noche más definitiva que la ceguera humana, acostado en el lecho de las Furias que se transforman inmediatamente en diosas protectoras, pues todo dolor al que uno se abandona acaba por convertirse en serenidad.
Marguerite Yourcenar, “Antígona o la elección”

Frente a otras versiones literarias de Antígona que conservan íntegro el nombre, o aquellas que se regionalizan (“Vélez”, “González”, “Guaraní”),²¹³ sobresale el provocador epítome del personaje gambariano: *furiosa*. Pianacci sostiene que este adjetivo remite al poema épico del *Orlando furioso* (1532) y al travestismo que Virginia Woolf después desarrolló en su *Orlando* (1928),²¹⁴ lectura plausible si se toma en cuenta la simpatía de la escritora bonaerense hacia autoras asociadas con el feminismo tales como Woolf o de Beauvoir. El travestismo, en este sentido –y según Pianacci, muy aleccionado por el artículo de Ana María Llurba que cita líneas adelante–,²¹⁵ haría referencia a la construcción de un personaje femenino que transgrede los valores de un sistema de poder androcéntrico. No sobra decir que este tipo de personajes transgresores no son exclusivos de la escritura gambariana, aunque algunos de ellos se caractericen de tal manera.²¹⁶ Recordemos que en la Antígona

²¹³ Me refiero con esto a la *Antígona Vélez* del argentino Leopoldo Marechal, la *Antígona González* de la mexicana Sara Uribe, y la *Antígona Guaraní* del paraguayo Víctor Sosa, que con el uso de un apellido o un epítome buscan regionalizar el tema clásico, actualizarlo.

²¹⁴ Rómulo Pianacci, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Losada, Buenos Aires, 2015, p. 98.

²¹⁵ Ana María Llurba, “*Antígona furiosa*, ¿una voz femenina?”, *Gamma*, 10, 30 (1998), pp. 20-31. No comparto, por otro lado, la tajante aseveración de Llurba cuando dice que Gambaro, “enrolada en el feminismo de la diferencia, hace una lectura y una posterior reescritura de la leyenda [*sic*] marcadamente feminista” (p. 23). Una es la lectura fiel que Gambaro hace del drama sofocleo (que no puede etiquetarse anacrónicamente como feminista), otra la interpretación de la crítica contemporánea hacia este mito clásico en términos de feminismo y teoría de género.

²¹⁶ Podríamos recordar los ejemplos de Nora, mujer emancipada que Gambaro reelabora a partir del texto de Henrik Ibsen, o el de Nenita, personaje de la obra de teatro *Nosferatu* cuyo erotismo no correspondía con su corta edad (aunque su función fuera resaltar en el giro subversivo de la figura vampírica). Otros personajes también pueden considerarse transgresores por contravenir los roles tradicionales del personaje femenino. Véase adelante nuestra mención al personaje de Márgara, de la pieza teatral *El don*, en su papel de pitonisa.

clásica se desarrolla ya este conflicto binario (“Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres”,²¹⁷ dice Ismena), mismo que se continúa en el texto gambariano (“¡Las mujeres no luchan contra los hombres!”²¹⁸ clama Antinoo).

Considero, más bien, que quizás además del furor épico del *Orlando furioso*, podríamos plantear esta condición desde el propio furor trágico clásico. De acuerdo con Leonor Pérez Gómez, el *furor* es una de las pasiones clásicas (aunque no exclusiva del género trágico) que caracteriza la locura trágica o locura pasajera: un impulso que conduce a la transgresión. Sin embargo, no por ello, continúa Pérez, el conflicto se reduce a la oposición entre el *furor* y la *ratio*, ni implica que quien actúe motivado por la furia lo haga *sine ratione*. Se dice, entonces, que el furor:

es entendido como la consecuencia de un dolor inicial y que constituye el estado pasional o emocional necesario para cometer el *nefas*, el crimen nuclear de toda tragedia. Es cierto que el furor es sentido por casi todos los héroes de los dramas: se vuelven *furiosi* Hércules y Atreo, *furiosae* son Medea, Fedra y Clitemnestra.²¹⁹

La locura es una condición íntimamente ligada a la furia, y no debe confundirse con la *dementia*, la *amentia* o la *insania*. La sucesión dramática, antes de consumarse el crimen, transcurre del dolor hacia la ira, y del furor hacia la transgresión con plena conciencia del acto. Caso particular será el de las *Furiae* –o Erinias, en la tradición griega–, cuya función en la mitología romana consistía en atormentar a los perpetradores de crímenes de diversa índole, vengando así a las víctimas de sus actos. Esto marca las pautas para comprender el sentido doblemente articulado de la furia en *AF*: como acto de transgresión ante la injusticia

²¹⁷ Sófocles, *op. cit.*, p. 139.

²¹⁸ G. Gambaro, *op. cit.*, p. 204.

²¹⁹ Leonor Pérez Gómez, “Observaciones sobre las pasiones en la estructura profunda de las tragedias de Séneca: importancia e interpretaciones del furor”, *Florentia Iliberritana*, 22 (2011), p. 154.

(pública, del Estado, de las leyes del hombre) y como instrumento de la memoria en la búsqueda de una compensación ética o moral.

Estos serán, sin duda, los principales hilos conductores en este estudio sobre el texto de Griselda Gambaro, en el que se ofrecen particulares procedimientos en términos de reescritura. De esta manera, se seguirá un análisis en torno a los alcances de su reelaboración desde dos puntos de vista: primero, como estudio de la reescritura por la incorporación de distintas voces literarias, y, después, por su adscripción y diálogo con el panorama socio-cultural y artístico argentino, un escenario en el que el mito clásico se ha recuperado profusamente.

3.2 Crónica de una pausa

La *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro representa la crónica de una pausa, un instante dramático que condensa en un acto único la escena clásica del ahorcamiento y muerte de la heroína griega. La acción se inicia en el escenario con “*Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando*”.²²⁰ Retirar la soga del cuello y la corona marchita sobre el cabello representan aquí los dos signos inequívocos de la princesa que ha cometido ya el *nefas* y, voluntariosa, ha recibido el castigo impuesto por Creonte. La condensación del argumento sofocleo se expresa, como se dijo, por la ideación de un corifeo y de personajes que asumen múltiples discursos en sí mismos. De la misma manera, esto impacta la forma en que se

²²⁰ G. Gambaro, *op. cit.*, p. 197.

estructura la obra, ya que se conservan en su mayoría los motivos y la secuencia de acciones, aunque con algunas variaciones.

Los puntos que conforman el argumento clásico se introducen de manera invertida en esta pausa, es decir, que si debiera colocarse la acción de la *AF* en el lugar exacto de la tragedia clásica, sería éste el momento en que la heroína está en la cueva y termina su discurso pero no el drama. Una manera sintáctica de representar el orden dramático, e ilustrar la prolongación de esta pausa, podría ser de la siguiente manera: Antígona ahorcada en la cueva [se retira la soga (diálogos dramáticos), se coloca la soga], se da muerte con furia. Esta premisa se sostiene en una misma unidad de sentido al ocurrir también en un mismo acto, en el que la tensión dramática se potencia al extremo por la elongación de la muerte de Antígona –o la pausa prolongada de la misma. También contribuye a esa sensación de “desborde” la convivencia del tono dramático irónico de Antinoo y del corifeo, con el tono doliente de Antígona. De manera paralela, esta síntesis contrastante se aprecia también en los personajes, pues la voz de Ismene se encarna en Antígona, mientras el corifeo asume las voces de Creonte y Hemón.

Si en el texto clásico se alternan las intervenciones del coro (párodos y estásimos), de los personajes (episodios), con los diálogos líricos, en *AF* se concentran todas estas voces en pocos personajes. Este tercer tipo, los diálogos líricos, se intercalan: “... en un episodio o sustituyen a un estásimo, [...] en los que uno o varios personajes dialogan con el coro o el corifeo, pero lo hacen cantando, pues la tensión dramática así lo requiere”.²²¹ Por lo tanto no es sólo la concentración de la estructura dramática en un acto la que condensa la tensión

²²¹ Cf. J. Bergua, art. cit., p. XIV.

del texto gambariano, pues además se potencia su fuerza trágica al convertir la obra en un diálogo lírico.

El ahorcamiento y la muerte son las dos marcas tipográficas de un mismo paréntesis, espacio en el que se articula un debate sobre el poder y la locura, la justicia y la vejación. Y es justo esta configuración la que permite articular nuevas maneras de apropiar, variar e incluir otras formas de diálogo textual, estableciendo relaciones de sentido donde pareciera no haberlas. El argumento de *AF* que se lleva a cabo justo en el centro –por continuar la analogía tipográfica–, es el lugar en el que se establece un nutrido juego referencial al estilo gambariano: las reescrituras de discursos ficcionales y no ficcionales, entre los que pueden nombrarse el *Hamlet* de Shakespeare, *Las memorias de Adriano* de Yourcenar, uno de los últimos discursos de Perón, en 1974 en la Plaza de Mayo, así como también una relación con la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, puesta en escena durante el primer peronismo, en 1951.

3.2.1 Del canto al silencio: la transformación de Antígona

Quiero tener pruebas contundentes. La representación será la trampa donde caerá la conciencia del rey.
W. Shakespeare, *Hamlet*

Los mecanismos de las reescrituras en *AF*, tales como la apropiación y actualización de la *Antígona* de Sófocles, permiten incorporar sinérgica y simbióticamente otros tantos guiños textuales, que si bien se han señalado en distintos estudios críticos, no se ha llevado su análisis, nos parece, hasta sus últimas consecuencias. En la pausa dramática –o diálogo lírico–, construida para representar la elongación de la muerte de Antígona, confluyen las

voces de otros personajes clásicos en las que se percibe una curiosa sintonía de gran parte de los motivos medulares del *Hamlet*, de Shakespeare. Tales motivos se insertan manteniendo una estricta simetría, pues los primeros diálogos de Antígona se corresponden con el canto de locura de Ofelia, mientras los últimos, previos a su muerte, se apropian de las palabras de Hamlet. Es importante ver esta simetría como un círculo concéntrico de sentido, un paréntesis dentro del cual se desarrollan con minucia insospechada más analogías entre *Hamlet* y *AF*.

El canto de locura de Ofelia y las palabras de Hamlet antes de su muerte son las marcas textuales más evidentes de apropiación, aunque la pieza cultiva otros rizomas del drama inglés. Ya sea que se establezcan relaciones de sentido coincidentes o simétricamente distintas, estas consonancias textuales se implantan a partir de la locura como condición medular en los dos personajes trágicos. Además, otros argumentos son similares en ambas obras el fratricidio y el regicidio, la búsqueda de la justicia y la consumación del *nefas*, o la relación entre el “aparecido” sin cuerpo en *Hamlet* (en la *dramatis personae*, el Rey Hamlet se nombra como “espectro”) y su contraparte textual en *AF*, que es el cuerpo insepulto del hermano. Otros juegos referenciales se asoman, reelaborados en los distintos textos, como el nexa temático entre la tumba y el lecho nupcial, o la estrategia metatextual del teatro como herramienta para desvelar la verdad.

En *Hamlet* y *AF*, la locura opera como vértebra fundamental del argumento dramático, pues condiciona y cataliza las acciones de Antígona y Hamlet, movidos a cometer el *nefas* “racional”. Lo mismo para Creonte y Ofelia, en quienes la locura se juzga por los demás personajes como “falta de razón”. Mientras la princesa tebana actúa motivada por la locura furiosa como una pasión trágica, el príncipe danés monta un personaje de sí

mismo enmascarado de locura, vista aquí como un artificio discursivamente ingenioso. La primera intervención en la obra de Gambaro es del corifeo, en un tono irónico, con una referencia nada ingenua: “¿Quién es ésa? ¿Ofelia?”.²²² Este diálogo marca dramáticamente la primera aparición en escena de Antígona, quien entona su canto fúnebre, en una clara referencia a la locura del personaje shakesperiano, una vez muerto su padre. Así, en la versión inglesa se lee:

Ophelia: [Sings] He is dead and gone, lady.
He is dead and gone.
At his head a grass-green turf,
At his heels a stone.²²³

Mientras en la versión de Gambaro se registra:

Antígona: “Se murió y se fue, señora;
Se murió y se fue;
El césped cubre su cuerpo,
Hay una piedra a sus pies”.²²⁴

El vínculo con el personaje de Hamlet se complementa con las palabras de una Antígona que, furiosa por desentrañar la verdad y desarticular las injusticias del poder, se refiere a su propia muerte transfigurando también los diálogos sofocleos: “Nací, para compartir el amor y no el odio. (*Pausa larga*) Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (*Se da muerte. Con furia*)”.²²⁵ Este diálogo debe todo sentido, de manera evidente, a las últimas palabras del personaje inglés, quien antes de morir profiere: “The rest is silence”.²²⁶ El homenaje a estos personajes dejar ver una atadura significativa, donde la locura de Ofelia y

²²² G. Gambaro, *Antígona...*, *op. cit.*, p. 197.

²²³ Citaré la versión bilingüe en William Shakespeare, *Hamlet*, Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer (dir. ed. bilingüe) y Cándido Pérez Gállego (intr.), Cátedra, Madrid, 2015, p. 496.

²²⁴ G. Gambaro, *Antígona...*, *op. cit.*, p. 197. Comillas en la edición.

²²⁵ *Ibid.*, p. 217. Recordemos que la primera parte de este diálogo de la *Antígona* gambariana se corresponde con el diálogo de la *Antígona* de Sófocles: “Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor” (véase el v. 523).

²²⁶ W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 672.

la venganza del príncipe de Dinamarca se conjugan ante un dolor común, es decir, la muerte del padre y, en un sentido más amplio, la búsqueda de justicia para los muertos.

Además de esta clara referencia a Ofelia, es importante resaltar que a la Antígona gambariana se la compara con Niobe (“Como Niobe el destino va a dormirme bajo un manto de piedra”),²²⁷ cuyos hijos matan con flechas Apolo y Artemisa. Según el relato mitológico, sólo sobreviven Anfión y Melibea, y no sería sino hasta el décimo día que los dioses accedieran a dar sepultura a sus hijos. Al ser el túmulo de Antígona una cueva, se establece otro punto de analogía con la sepultura y conversión en piedra de Níobe. La simetría propuesta entre Antígona y Niobe también se establece en el texto sofocleo, que Gambaro extrae del siguiente fragmento: “Antígona: Oí que de la manera más lamentable pereció la extranjera frigia, hija de Tántalo, junto a la cima del Sípilo: la mató un crecimiento de las rocas a modo de tenaz hiedra. [...] *El destino me adormece de modo muy semejante a ella*”.²²⁸ La equivalencia se sustenta a partir de la piedra como objeto que ejerce el castigo y condiciona la muerte de los personajes (la sepultura y conversión en piedra de Niobe, la cueva sepulcral de Antígona). Tampoco hay que pasar por alto una última relación entre el discurso de Antígona en el episodio sofocleo y la canción de Ofelia en el drama shakesperiano. Se trata de un vínculo que probablemente Gambaro elige a consciencia, en referencia a la tumba de los muertos (Polonio, padre de Ofelia, y Niobe) en el canto inicial de Antígona: “El césped cubre su cuerpo, / Hay una piedra a sus pies” y el “crecimiento de las rocas a modo de tenaz hiedra”.

²²⁷ G. Gambaro, *op. cit.*, p. 210.

²²⁸ Sófocles, *op. cit.*, p. 168. Énfasis propio.

Estas estrechas relaciones análogas entre los personajes femeninos y el acto lapidario, se refleja finalmente en Gertrude, Reina de Dinamarca y madre de Hamlet, con tenues distancias. “Un mes apenas...”, dice Hamlet, “cuando ni siquiera han perdido el brillo / los zapatos que calzaba al acompañar el cadáver de mi padre. / Como Níobe, llena de lágrimas... Sí... ella misma...”²²⁹ Tanto para Hamlet como para Antígona, la búsqueda de la justicia cancela su posible y futura celebración de los ritos nupciales con Ofelia o Hemón, respectivamente. Con ello se actualiza un tópico ya elaborado en Sófocles: el funesto troqueo del tálamo por el túmulo, cuyo lamento recae en ambos personajes femeninos. “Flores para una flor. Adiós”, llora Gertrude, “¡Tanto deseé que fueras la esposa de Hamlet! / Tu lecho de novia podría haber adornado yo, Ofelia, / querida, y es tu fosa la que ahora adorno”.²³⁰ Mientras, Antígona protesta diciendo: “No conocí noche de bodas, cantos nupciales. Virgen voy. Mi desposorio será con la muerte”, y “¡Oh, tumba, oh cámara nupcial!”.²³¹

El discurso de la locura será constante a lo largo de la obra, tanto en lo referente a lo público como a lo íntimo, lo cívico como lo doméstico, pues no hay que olvidar las palabras del corifeo: “despreciable es quien tiene en mayor estima a un ser querido que a su propia patria”,²³² o las de 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”.²³³ Desde luego que la noción del desaparecido en vida no hace sólo referencia al entierro de la heroína en la cueva, según lo escribe el relato sofocleo, sino también al desaparecido político. La

²²⁹ W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 121.

²³⁰ *Ibid.*, p. 603.

²³¹ G. Gambaro, *op. cit.*, pp. 210-211.

²³² *Ibid.*, p. 202.

²³³ *Ibid.*, p. 210. Énfasis propio.

reiteración de la locura de Antígona –lectura que también sostiene Ángel Vilanova–,²³⁴ se relaciona con las asociaciones civiles Madres de Plaza de Mayo y Abuelas de Plaza de Mayo, a cuyas integrantes la dictadura del setenta trató de “locas” por exigir el regreso con vida de sus familiares, desaparecidos durante El Proceso. A la cifra de desaparecidos se suma la de cerca de quinientos “apropiados”: hijos de las activistas secuestradas y, posteriormente, asesinadas, que nacían dentro de los mismos centros de detención. Los militares los daban finalmente en adopción a una familia bajo una nueva identidad. Siguen hasta la fecha los intentos para reunir a los “apropiados” con su verdadera familia.²³⁵ Aquí podríamos insertar también, en cierta manera, la figura de Niobe que recupera Gambaro en su *Antígona* y que aparece en los distintos textos reescritos, como vimos. Estas cuestiones recuerdan, aunque de manera transfigurada, la cuarta causa de auge del mito de la que habla Steiner,²³⁶ es decir, el enterrado vivo (Antígona), que también puede entenderse en su oposición binaria en relación con el muerto sin entierro (Polinices); e incluso, en el caso de los desaparecidos, como el extremo de ambos casos: el ausente, sin cuerpo, sin entierro, sin certeza.

Hamlet se viste de locura cuando lo que subyace es el amor por el padre muerto, en tanto que Antígona será siempre considerada la heroína trágica que amó como una loca a su hermano, por el que transgredió la ley. Y mientras la una actúa pragmática e inmediatamente movida por la furia, el otro, como loco ingenioso, maquina artificiosamente una trampa

²³⁴ Ángel Vilanova, “Nuevas aproximaciones a las Antígonas iberoamericanas”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 47, 1 (1999), p. 144.

²³⁵ Se puede mencionar, por ejemplo, entre las campañas emprendidas para la reunificación de los nietos con sus familias, el “Teatro x la Identidad”: movimiento conformado por dramaturgos, actores y directores en estrecha relación con la asociación civil Abuelas de la Plaza de Mayo, cuya finalidad es crear una herramienta artística y política para sensibilizar a la sociedad sobre la sustitución de identidades durante el período dictatorial.

²³⁶ Véanse las “causas” que enumera George Steiner para explicar el auge del mito. *Infra*, p. 164.

discursiva: la metaobra de teatro *La muerte de Gonzago*, que al presentarse frente a Claudio tiene por intención transfigurar su rostro para develar así la verdad sobre el asesino del padre de Hamlet. “Sucio es mi delito; su hedor llega hasta el cielo. / Lleva la marca de la más antigua de las maldiciones: / asesinar al hermano”,²³⁷ pronuncia con remordimiento Claudio, espacio discursivo donde el recurso metaficcional y tematológico abre una brecha relacional: el hermano asesinado puede ser tanto Osiris como Remo y Absirto, Abel como Polinices.

La metateatralidad en *Hamlet* sostiene que la obra, y la obra incluida en la misma, descansa sobre la consciencia de su teatralidad, disponiendo que los personajes comprenden también esta condición y por tanto la “vida”, dentro y fuera del diálogo dramático, es igualmente vista como “teatralizada”.²³⁸ Además de la *mise en abyme*, el metateatro en *Hamlet* se patentiza del mismo modo durante los episodios entre Hamlet y los cómicos, pues establecen una preceptiva sobre la actuación y la composición de obras trágicas. En su *AF*, Gambaro no recurre al metateatro en su acepción más común (la obra dentro de la obra), sino a partir de la referencialidad literaria (la reescritura como acto reflexivo, como vimos en el primer capítulo), mostrando desde ese punto discursivo la materialidad del mecanismo teatral. Incluir *Hamlet* es la prueba más evidente de ello, por no mencionar ya el drama sofocleo. Podría sugerirse entonces que, así como el teatro isabelino o el barroco español, el de los griegos o incluso el brechtiano, Gambaro comparte la noción del *theatrum mundi*: tópico literario que entiende el mundo como un gran escenario, y el teatro como un mundo en representación.

²³⁷ W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 415.

²³⁸ Lionel Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill & Wang, Nueva York, 1969, s. p.

El diálogo lírico entre el corifeo y los personajes, como se dijo, se caracterizó en la tragedia clásica por realizarse mediante el canto, para así sostener la tensión dramática. Ofelia canta una vez muerto su padre, como signo inequívoco de la locura que se desborda más allá de la razón, mientras Hamlet adopta estratégicamente el canto como signo inconfundible aun cuando su objetivo es el silencio que precede a la revelación de la verdad. El canto clásico se transfigura en la tragedia inglesa en un canto reservado para la legítima locura de Ofelia y para la locura fingida de Hamlet, y llega como un eco hasta *AF*. Mucho sentido tiene que la Antígona gambariana complete su periplo discursivo de la locura ofélica (una locura irracional y desmedida, en su primera aparición en escena) hacia la exclamación final hamletiana, donde el silencio marca la verdad final sobre Antígona, muerta/desaparecida en vida, silenciada como los desaparecidos *reales* contemporáneos de la obra de Gambaro.

Sobre estos encuentros y desencuentros de reescrituras resta finalmente decir que, aunque no se prefigure en *AF*, rigurosamente una obra dentro de otra, como en *Hamlet*, quizás en el fondo la obra de Gambaro represente en sí misma su propia versión de *La muerte de Gonzago*: es decir, un artilugio teatral para visibilizar verdades y conmover, con ellas, a sus espectadores.

3.2.2 Antinoo o el muerto sublime

Como un recurso que metódicamente se repite a lo largo de la obra de Gambaro, la inserción íntegra o contaminada, implícita o explícita de otros discursos, sorprende poco o quizás nada. Lo prodigioso podría ser, más bien, intentar rastrear los caminos análogos pero subterráneos que conectan las distintas textualidades, entrever los propósitos y el sentido de

estas reescrituras, encontrar todas las fuentes posibles. Invariablemente, todas las vías conducen a Sófocles. Y por lo que se analizó en apartados anteriores, la lectura de Gambaro ha demostrado ser atenta. En cambio, para hablar de la inserción del personaje Antinoo se requiere una momentánea pero breve digresión.

Establecer una relación entre las reescrituras europeas de Antígona, para así llegar a la propuesta literaria de Griselda Gambaro, podría resultar provechosa si se toma en cuenta, primeramente, su formación como dramaturga. Segundo, también por su afiliación en los años sesenta al Instituto Di Tella, epicentro de la vanguardia artística y punto neurálgico para el espacio teatral argentino, a partir del cual se catapultó su dramaturgia y se discutieron las principales tendencias en las artes escénicas: Grotowski, Artaud, Pinter y, especialmente, Brecht, quien reelabora el mito en 1947 con su pieza *Antigone*. A ello se suma el amplio recibimiento de la *Antigone* de Jean Cocteau, escrita en 1922, cuya primera edición en español vio la luz en Argentina en los años cincuenta.²³⁹ Las recuperaciones y el resurgimiento del mito pueden incluso pensarse como una expresión del *Zeitgeist* del siglo XX ya que, como lo explica Steiner y discutiremos más adelante, el texto sofocleo está íntimamente relacionado con períodos de agitación social y política (i.e. períodos de guerra y posguerra, represiones políticas, períodos dictatoriales y genocidios).

Es innegable que estas condiciones, en su conjunto, forman parte de un horizonte cultural y artístico del que abreva *AF* en mayor o menor medida, las que sin duda no deben excluirse al momento de pensar en los orígenes de esta singular apropiación (además del texto base, de Sófocles). Sin embargo, a este horizonte se puede agregar una última apuesta

²³⁹ Cf. Jean Cocteau, *Antígona*. Reinaldo y Armida, Miguel Alfredo Olivera y Rosa Chacel (trads.), Emecé, Buenos Aires, 1952.

posible que no ha sido explotada, en estrecha relación textual con esta versión argentina del drama y que es la que me parece más sugerente y nutritiva para comprender la tragedia gambariana. Para ello es necesario tender un puente de tres puntos con dirección a la novelista, poeta, dramaturga y traductora Marguerite Yourcenar.

En *Escritos inocentes*, Griselda Gambaro lanza el primero de tres indicios, un tipo de asedio trasatlántico a esta otra escritura, y comenta: “Hace días releí la frase de Marguerite Yourcenar: ‘Toda felicidad es inocente’. Nada más cierto. Pero también ninguna inocencia capaz de generar más culpa”.²⁴⁰ Sobre esta referencia a la referencia, dos comentarios: uno, que la escritora argentina retoma la cita de *Alexis o el tratado del inútil combate*, breve novela escrita en 1929 por Yourcenar; otro, que recuerda un tema obsesivo en la literatura de la escritora argentina, es decir, la consciencia de una escritura que no habla de lo bello, y que construye por medio del discurso una sospechosa *inocencia* textual.

El segundo indicio que se acerca aún más a *AF* se encuentra en *Fuegos* (1936), un conjunto de prosas donde Yourcenar reelabora relatos de distintos personajes míticos. Allí aparece “Antígona o la elección”, breve escrito que versa sobre la gran aspiración de la heroína con “cabellos de loca” por hacer justicia, directiva que determina todos sus actos y empresas –y de ahí la noción de elección: “Amar con los ojos abiertos tal vez sea amar como un loco: es aceptarlo todo apasionadamente. Yo te amo como una loca”.²⁴¹ La locura que rescatan tanto Yourcenar como Gambaro se sostiene ya desde la primera Antígona, la de Sófocles (“Y si te parezco estar haciendo locuras, puede ser que ante un loco me vea

²⁴⁰ G. Gambaro, *Escritos...*, *op. cit.*, p. 13.

²⁴¹ Marguerite Yourcenar, “Antígona o la elección”, *Fuegos*, en *Cuentos completos*, Penguin Random House, Barcelona, 2016, p. 116.

culpable de una locura”),²⁴² y comienza a tomar forma desde aquí, como se dijo, a manera de punto clave a la hora de analizar y comprender la pieza teatral argentina.

Por último, el indicio que más nos interesa, el tercero, se forja gracias a la inclusión de este personaje particularmente inusual: Antinoo, joven bitinio y amante del emperador Publio Elio Adriano, muerto en las profundas aguas del Nilo. Su presencia en el arte y la cultura se encumbra en los esfuerzos del emperador por preservar su memoria a través de la numismática, la arquitectura, la escultura, incluso la astronomía. Para la cartografía literaria será un referente insoslayable la novela *Mémoires d'Hadrien* (1951), de Yourcenar, pródigamente difundida en el panorama hispanolector a partir de la primera traducción que hizo Julio Cortazar en 1955 para la Editorial Sudamericana.

La novela se centra en las memorias epistolares del emperador Adriano, personaje que en el ocaso de su vida articula ficcionalmente una exquisita “meditación escrita de un enfermo que da audiencia a sus recuerdos” sobre el arte, la guerra, la política, y su desmedido amor por el joven bitinio. En voz, aunque ficticia, de un retirado monarca “que ya no tiene la energía necesaria para ocuparse en detalle de los negocios del Estado”,²⁴³ la muerte del amante esclavo se describe minuciosa y dolorosamente en la prosa de Yourcenar:

Sólo para mí la muerte de Antínoo es un problema y una catástrofe. Puede que ese desastre haya sido inseparable de un exceso de júbilo, un colmo de experiencia, de los que no habría consentido en privarme ni privar a mi compañero de peligro. Aun mis remordimientos se han convertido poco a poco en una amarga forma de posesión, una manera de asegurarme de que fui hasta el fin el triste amo de su destino. Pero no ignoro que hay que tener en cuenta las decisiones de ese bello extranjero que sigue siendo, a pesar de todo, cada ser que amamos.²⁴⁴

²⁴² Sófocles, *op. cit.*, p. 154.

²⁴³ M. Yourcenar, *Memorias de Adriano*, Salvat, Barcelona, 1994, p. 11.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 94-95.

A causa de intrigas palaciegas o de un fatal accidente, la muerte del amante (que es todos los amantes a la vez) es sitiada por diversas hipótesis. La más ampliamente extendida –la más poética quizás–, adoptada en *Memorias de Adriano*, se refiere al sacrificio por amor: al ser Adriano desahuciado por el oráculo, un astrólogo aconseja a Antinoo que su muerte en el Nilo brindaría años prósperos y larga vida al emperador más allá del plazo vaticinado. La deificación sigue al sacrificio del amante: “Los ritos de sacrificio que Antínoo había elegido para rodear su muerte nos mostraban el camino a seguir; no por nada la hora y el día de aquel final coincidían con el momento en que Osiris baja a la tumba”.²⁴⁵

El amor desmedido por el amante muerto y el despliegue de poder del doliente establecen parámetros textuales desde los cuales es posible interpretar la amplia recuperación de este personaje en el arte, y que ciertamente no forma parte del ciclo tebano o de cualquier otra reescritura sobre Antígona. En *AF*, Antinoo es el único personaje que no se desdobra en el escenario, como sí lo hacen Corifeo/Creonte o Antígona/Ismene. Y en este diálogo triangular, propio del estilo dramático sofocleo del que hablamos anteriormente, Antinoo cumple junto con el corifeo la función de amonestar al héroe trágico, posicionándose del lado de las voces públicas del relato: detenta la opinión común y secunda la voz en el poder. En *Gambaro*, Antinoo, quien fuera digno de grandiosas honras funerales, es aquí rebajado a ser un “esclavo” del poder, una figura deleznable, un indigno frente a la heroína:

Antígona: Loco es quien me acusa de demencia.

Corifeo: No vale el orgullo cuando se es esclavo del vecino.

Antígona (*señalando a Antinoo, burlona*): Este no lo es, ¿vecino? Ni vos.

Antinoo (*orgullosa*): ¡No lo soy!

Corifeo: ¡Sí!

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 109.

Antinoo: ¡Sí lo soy! (*Se desconcierta*) ¿Qué? ¿Vecino del esclavo o esclavo del vecino?²⁴⁶

Antinoo, esclavo y amante del emperador, sublimado por los asedios amorosos de éste, no puede aproximarse a –o ser “vecino” de– las tragedias y desgracias del esclavo que, contrario a él, no goza de fortuna alguna. Su experiencia, en tanto si es “vecino del esclavo” o “esclavo del vecino” en referencia a su cercanía con el poder, contrasta con los muertos nada sublimes de *AF*. En el texto clásico, la noción de los muertos que valen más que otros –Eteocles más que Polinices– es fundamental. El Antinoo de *Memorias de Adriano*, sublime y digno de todos los funerales, acentúa por contraste, y es una desproporción sobre todo ética, lo que ocurre en *AF*. Al merecer Antinoo, el “vecino esclavo”, ese trato grandioso se pone en relieve el trato indigno que reciben los muertos en *AF*: para empezar, Polinices, el hermano de Antígona, a quien se le niega sepultura y, en un sentido más lato, los muertos y desaparecidos de la represión en Argentina.

De esta manera, a partir de la ausencia de certezas (el desaparecido sin cuerpo, sin tumba), los muertos de *AF* no tendrán un panteón ni mausoleos (como sí el Antinoeion en Tívoli en honor al joven bitinio), cielos estrellados en su honor (como parte de la constelación de Aquila, la constelación de Antinoo), o ciudades nombradas después de ellos (la Antinópolis), como hará el emperador romano tras la muerte de su amante esclavo. De cierta manera, la configuración paródica de Antinoo (junto con el corifeo) manifiesta la voluntad de romper con la solemnidad de las representaciones de los clásicos, tal como advirtió Brecht, pues enfatiza justamente las relaciones problemáticas entre lo risible (aunque grotesco) y la seriedad. Así, la comunión del humor y de la dignidad (Antinoo y Antígona, respectivamente) no se excluyen del texto gambariano, lo que permite plantear

²⁴⁶ G. Gambaro, *op. cit.*, p. 203.

nuevas variaciones del modelo clásico y recrear el conflicto humano de la tragedia con nuevos acentos, más allá de sus características puramente formales.

3.2.3 La afrenta del rey loco

Mas no canses tus manos con agasajos
a imberbes advenedizos. Mira
que no seas quien inicie las disputas, pero ya en ellas
que sea el contrario quien se guarde de ti.
W. Shakespeare, *Hamlet*

Si bien la obra de Gambaro no puede tomarse como una equivalencia sin mediación entre el hecho histórico y el objeto artístico, oscila entre ambos encontrando puntos concomitantes gracias a los procedimientos de la reescritura, o sea, a partir de la reelaboración de las a veces imperceptibles consonancias entre distintos discursos. Reunir en la literatura texto y contexto, sin ensimismarse exclusivamente en su propia especificidad estética –dirá Gambaro–, evita la conformación de un arte gratuito, complaciente. Así, entiende que aunque “el arte nunca ha servido para atenuar los horrores del mundo”, ayuda a reconocerlos y clarificarlos.²⁴⁷ Retomando a Steiner, la “piedra de toque del debate político” que se visibiliza con mayor fuerza en la *AF* se refiere a los años del Proceso (1976-1983). Sin embargo, la sombra del tercer período peronista acecha igualmente el crisol textual de la *Antígona furiosa* de manera codificada. La locura de Antígona (a causa del furor y el amor fraterno) se diferencia de la locura por el poder, conflicto también presente en la obra clásica. En este punto se centra la última reescritura rastreable en *AF*, y que recae en la figura de Creonte. Como reconoce Mabel Parra de Ruiz, el Creonte gambariano

²⁴⁷ R. Roffé, art. cit, pp. 104-106.

fusiona en el discurso dramático uno de los discursos más emblemáticos que Juan Domingo Perón profiriera desde los balcones de la Casa Rosada.²⁴⁸ El primero de mayo de 1974, en contra del grupo de Montoneros que lo confrontan a la voz de “¿qué pasa, qué pasa, qué pasa general, que está lleno de gorilas el gobierno popular?”, Perón inició su discurso de la siguiente manera:

Compañeros, hoy, hace veintiún años que en este mismo balcón, y con un día luminoso como el de hoy, hablé por última vez a los trabajadores argentinos. Fue entonces cuando les recomendé que ajustasen sus organizaciones, porque venían días difíciles. No me equivoqué, ni en la apreciación de los días que venían, ni en la calidad de la organización sindical, que a través de veinte años, pese a esos *estúpidos* que gritan... [Interrumpen con protestas] Decía que a través de estos veintiún años, las organizaciones sindicales se han mantenido incommovibles, y hoy resulta que algunos *imberbes* pretenden tener más mérito que los que durante veinte años lucharon.²⁴⁹

Esto se reproduce especularmente en el drama en voz del corifeo, en su función de voz pública dentro de la pieza teatral: “Y se insultaron. Creonte lo llamó estúpido, ¡y Hemón le dijo que hablaba como un imberbe!”²⁵⁰ Ese día en la Plaza de Mayo marcó un punto de quiebre entre las organizaciones peronistas y sindicalistas, y aquél que no era ya el mismo líder popular de los años cuarenta (recordemos la figura de la carcasa); de la misma manera, también supuso un momento histórico en la política argentina en tanto que sería el último período peronista –con Perón aún presente, pues– antes de instaurarse la próxima dictadura. La reacción de los militantes durante el mitin provocó enfrentamientos y su retirada de la plaza. Montoneros, como organización guerrillera afiliada a la izquierda peronista, recibió apoyo de Juan Domingo Perón desde 1970 hasta 1974. Eventualmente, la agrupación fue

²⁴⁸ M. Parra de Ruiz de los Llanos, “De Sófocles a Gambaro: historia del poder”, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de Jujuy, 16 (2001), p. 129.

²⁴⁹ Retomo la transcripción del discurso en Ceferino Reato, “Cuando Perón rompió con Montoneros”, *Clarín*, Buenos Aires, 1 de mayo de 2014 (sec. Política). Énfasis propio.

²⁵⁰ G. Gambaro, *op. cit.*, p. 208.

desmantelada durante el ascenso de la dictadura, ya en 1976. Lo que se aprecia en el texto de Gambaro es, así, la captura instantánea de un momento histórico para Argentina: Perón, tal como Creonte a Hemón, el padre al hijo, había desacreditado a los Montoneros en su propio movimiento, los había abandonado.

La transfiguración de la versión gambariana de Creonte, caracterizada por el paternalismo y engrosada con un tono irónico, se enraíza y codifica en la figura de Perón y los grupos filiales a su partido desde antes de su tercer período presidencial. Baste recordar, verbigracia, algunas de las máximas del justicialismo –conocidas como “Veinte verdades peronistas”– que el general dictó²⁵¹ o la distribución de lecturas infantiles impregnadas de propaganda,²⁵² en la década de 1950. Igualmente, a su regreso a Argentina, Perón convocó el 8 de septiembre de 1973 a las distintas facciones peronistas de izquierda y derecha que diariamente entraban en conflicto. A la reunión debían asistir los representantes de las más de quince organizaciones, desarmados. En su papel de líder político, Perón expresó: “Yo hago aquí de padre eterno. La misión mía es la de aglutinar el mayor número de gente posible... No soy juez ni estoy para dar la razón a nadie”.²⁵³ La actitud de Perón durante la entrevista con los dirigentes, sostienen Lucrecia Teixidó y Sergio Bufano, fue de una “ironía

²⁵¹ Véanse en este caso, la novena: “La política no es para nosotros un fin, sino solo el medio para el bien de la Patria, que es la felicidad de sus hijos y la grandeza nacional”; o la décimosegunda: “En la Nueva Argentina los únicos privilegiados son los niños”.

²⁵² Cf. María Alicia Domínguez, *Niños felices. Libro de lectura para primer grado superior*, Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1953. El libro compilaba poemas, adivinanzas y relatos cortos exaltando los valores peronistas y su proyecto justicialista en la Nueva Argentina, de donde extraigo estos versos: “Gracias a Evita, que tantas / cosas nos dió con amor, / y gracias a la justicia / del presidente Perón” (p. 116).

²⁵³ Más adelante se lee: “Yo estoy para llevar a todos, buenos y malos, porque si quiero llevar sólo los buenos voy a quedar con muy poquitos y en política con muy poquitos no se puede hacer mucho... Muchas veces llega un tipo al que le daría una patada y le tengo que dar un abrazo. Pero la política es así, es un juego de utilidad, tolerancia y paciencia”. Retomo la transcripción de las notas taquigráficas de Lucrecia Teixidó y Sergio Bufano en *Perón y la Triple A. Las 20 advertencias a Montoneros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2015, p. 70.

subyacente en muchos de sus comentarios”,²⁵⁴ y durante ésta, entre otras ocasiones, se gestaría el gradual desapego del general hacia Montoneros (de ahí las 20 advertencias, subtítulo con que estos estudiosos encaminan su investigación historiográfica). Sostienen, además, una hipótesis sin precedentes: que la Triple A no había sido ideada únicamente por José López Rega –apodado “el Brujo” por su afinidad al esoterismo–, sino que Perón se involucró igualmente en la creación de esta célula parapolicial que perseguiría a la izquierda radical.

La inscripción de otros discursos, artísticos y no artísticos, entreverados entre los diálogos dramáticos, prefiguran junto con los grandes temas que desarrolla el texto –la locura, los muertos, los desaparecidos– la idea de la memoria como artefacto de resistencia: crea un espacio en el presente para el *nefas* de la heroína, pero también para el crimen del poder; combate el olvido ante las injusticias, pero también ante la impunidad. Vaticinio que el ciego Tiresias ya anunciaba en la tragedia griega:

Por ello, las destructoras y vengadoras Erinias del Hades y de los dioses te acecharán para prenderte en estos mismos infortunios. [...] Muchacho [al esclavo], condúceme hacia casa, para que éste descargue su cólera *contra los más jóvenes* y advierta que hay que mantener la lengua más callada y, en su pecho, un pensamiento mejor que los que ahora arrastra.²⁵⁵

La acción de la pieza teatral transcurre entre el ahorcamiento y la muerte de la heroína, entre la princesa con su corona de flores marchitas, sogas al cuello, y el silencio antes del arrebato final con furia. En medio, se hilvanan los debates y las referencias textuales que dan forma y refuerzan el tema clásico, lo actualizan según las condiciones del contexto argentino y su repetición en otros tiempos, otros espacios. La escritura se construye como un eterno

²⁵⁴ *Loc. cit.*

²⁵⁵ Sófocles, *op. cit.*, pp. 177-178. Énfasis propio.

presente que se prolonga en el escenario dramático, como ejercicio contra el olvido y la desaparición. “Escribimos para no desaparecer,” dice Elena Poniatowska, con el afán encontrar las consonancias de la palabra, más que las distancias: “Somos las Locas de la Plaza de Mayo en torno a quienes se hace el silencio todos los jueves”.²⁵⁶

Y en esta consonancia de escrituras contra el olvido, la de Gambaro se suma, en una visión amplia y crítica, con una heroína furiosa. Una que “a los ojos muertos de Edipo resplandece sobre millones de ciegos;” una, cuya “pasión por el hermano putrefacto calienta fuera del tiempo a miriadas de muertos”.²⁵⁷ Miriadas, como diestramente expresa Yourcenar, que finalmente se traslucen en el discurso de la princesa gambariana, quien “siempre” querrá enterrar a Polinices, “aunque nazca mil veces y él muera mil veces.” Miriadas, del mismo modo, para los que siempre habrá otro número igual de Antígonas y otro tanto de *Furiae*. La composición dialógica y contrastante de *AF* reúne justo las grietas y la transición entre dos momentos políticos históricos en Argentina: la historia peronista enmarcada soterradamente por un mandatario que pronto tampoco estaría ya capacitado para los asuntos del Estado (como Adriano), y por el punto de quiebre que implicó la última dictadura.

²⁵⁶ Elena Poniatowska, “Mujer y literatura en América Latina”, en *Los novelistas como críticos*, Norma Klahn y Wilfrido Corral (comp.), FCE, México, 1991, p. 315.

²⁵⁷ M. Yourcenar, “Antígona o...”, *op. cit.*, p. 114.

3.3 Ascenso y caída: de Marechal a Gambaro

Comenzada para informarte de los progresos de mi mal, esta carta se ha convertido poco a poco en el esparcimiento de un hombre que ya no tiene la energía necesaria para ocuparse en detalle de los negocios del Estado, meditación escrita de un enfermo que da audiencia a sus recuerdos.

Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*

En el marco de las actividades para conmemorar el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, la vigencia del motivo clásico se vuelve patente, tanto así como las apropiaciones que varios artistas argentinos han realizado de él. Prueba de ello fue la presentación de *Antígona en tres actos* el 23 de marzo de 2017, en el Museo de la Memoria, en Buenos Aires. Se trató de una intervención teatral con la dramaturgia y dirección de Alejandra Gómez y el acompañamiento del Quinteto de Cuerdas de la Municipalidad de Rosario. La pieza se caracteriza por conjugar en un singular montaje tres Antígonas, es decir, la de Sófocles, entintada con la de Leopoldo Marechal y la de Griselda Gambaro. Esta performance, dice Ulises Moset, podría inscribirse a la propuesta dramática de Teatro por la identidad,²⁵⁸ movimiento en el que Griselda Gambaro ha colaborado con una de sus obras de los años ochenta, *El nombre*: breve monólogo dramático sobre las ambigüedades y contradicciones de un personaje y los nombres que le son impuestos, en referencia a los casos de sustitución de identidades durante la dictadura militar.

El sitio elegido para dicha intervención fue, asimismo, significativo. Una vez instaurada la presidencia de *facto* de Jorge Rafael Videla el 24 de marzo de 1976, en toda Argentina se habilitan cientos de centros clandestinos de detención, tortura y exterminio,

²⁵⁸ U. Moset, “El teatro rosarino como fuerza movilizadora de la memoria sobre la última dictadura”, *La Capital*, Rosario, 23 de Marzo de 2017 (Sec. Escenario).

siendo el más importante en magnitud la Escuela de Mecánica de la Armada, también conocido como ESMA (Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada): predio de 17 hectáreas que desde 2004 se resignifica y nombra “Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos”. Una de las primeras y más conocidas detenciones fue la de Rodolfo Walsh, a un año de la dictadura, con motivo de una “carta abierta” que dirigió a la Junta Militar, en la que denunciaba la desaparición de familiares, amigos y civiles, la negativa gubernamental ante miles de recursos *hábeas corpus*, el decaimiento de la economía argentina, entre otras circunstancias. Su desaparición forzada está fechada un día después de dar a conocer la carta, el 25 de marzo de 1977. Se conmemora un espacio en su honor en dicho recinto.

Por cuestiones obvias de tiempos, la *Antígona Vélez* (1951 [AV]) de Marechal se rodea de otros intereses artísticos, sociales y culturales distintos a los que asediaron el argumento y la representación de la *Antígona furiosa* de Gambaro. Sin embargo, a pesar de las distancias, subyace entre ambas una coyuntura temática –aunque muy subterránea–, que es la figura del peronismo, en su primera y tercera épocas. Si bien Gambaro no parece dialogar con la pieza marechaliana, llama la atención el tema comunicante entre los textos, y cómo, cada uno a su manera, constituye una ventana con miras a fases distintas de un movimiento político que marcó hondamente a la sociedad argentina desde mediados de la década del cuarenta.

Dentro de la constelación de Antígonas argentinas registrada por Pianacci, la dupla entre Leopoldo Marechal y Griselda Gambaro es particular pues los une el tema clásico, aunque no la función en cuanto a su reelaboración. Las condiciones más importantes sobre la

producción y representación de la *AF* han sido ya esbozadas a lo largo del presente capítulo; asimismo se sugirió en qué puntos del argumento dramático puede rastrearse el discurso político peronista. Sobre la *AV* de Marechal se sabe que su estreno fue el 25 de mayo de 1951 en el Teatro Nacional Cervantes, con la escenografía de Gregorio López Naguilla, la actuación de Fanny Navarro como Antígona, y la dirección en manos de la contraparte tanguera de los hermanos Discépolo, Enrique Santos, también compositor, músico, dramaturgo y cineasta.

Un primer estreno se vio coartado ese mismo año, después de que Navarro perdiera el único manuscrito que Marechal tenía preparado. La reescritura de la pieza fue una petición personal de Eva Perón a Marechal, conocida como la “Antígona de los Toldos”, como la llamó el historiador y periodista argentino Fermín Chávez. La adhesión de Marechal al justicialismo peronista, impulsado por la simpatía hacia los sectores más populares de la Argentina, se lee en la transfiguración de una heroína preocupada por los desheredados, “los descamisados”, como los nombraba Eva. Vale recordar, en este sentido, la decimocuarta de “Las 20 verdades” del peronismo que ilumina este punto: “El Justicialismo es una nueva filosofía de la vida, simple, práctica, popular, profundamente cristiana y profundamente humanista.” Los huérfanos, los hambrientos, los deformes y los desaparecidos se aglutinarán también en una larga constelación de sujetos marginados, presentes en la obra narrativa y dramática de Gambaro, que si bien en sus inicios fue entendida como “escapista” o ajena al contexto argentino altamente politizado,²⁵⁹ hoy se comprende como una postura artística crítica ante los discursos políticos oficiales.

²⁵⁹ Cf. Kive Staiff, “Una profecía...”, art. cit., pp. 223-228.

En la versión criolla de Marechal, el nombre de la heroína permanece explícito ante el lector o espectador, pues incluso habla de sí misma en tercera persona como Antígona Vélez. La estructura y los elementos argumentales del drama sofocleo se llevan a escena con algunas variantes, a lo largo de los seis cuadros que componen la obra marechaleana. A diferencia de *AF*, *AV* adopta una estructura más parecida a la sintaxis de la tragedia clásica aunque, como dice Javier de Navascués, la resolución no pueda presumirse como estrictamente trágica por carecer del “sentimiento de abandono metafísico” propio de este género dramático.²⁶⁰ Plagada de descripciones poéticas y símbolos de provechosa significación, la estructura de *AV* es copiosa en recursos y elementos apenas dibujados en el texto sofocleo, con intervenciones muy al estilo del Marechal poeta. La acción se desarrolla en “La Postrera”, en algún lugar de las pampas argentinas durante el siglo XIX. El padre de los Vélez (Edipo) ha muerto “sableando infieles” en la costa del Salado. Lisandro (Hemón), enamorado de Antígona, encuentra mayor cabida e importancia en la versión de Marechal. La lectura atenta del mito clásico permite al autor intervenir y actualizar tres cuestiones fundamentales: la transposición de Tiresias en las brujas, la fuerte unión de los amantes, y la conversión del suicidio de Antígona en homicidio. Su muerte no será ahora la consecuencia de la transgresión a la ley de Creonte sino que recaerá en manos de los indios pampas. Acaecida la muerte de los amantes, en el cuadro final, las brujas relatan:

BRUJA 2^a: (*Descontenta*) ¡Había en el campo dos muertos que sobraban!

BRUJA 3^a: ¿Sobraban dos muertos?

BRUJA 2^a: ¡Un hombre y una mujer! Y entre los dos formaban, contra el odio, un solo corazón partido.²⁶¹

²⁶⁰ Javier de Navascués, “Réquiem por un teatro incompleto”, en Leopoldo Marechal, *Obras completas. El teatro y los ensayos*, Perfil Libros, Buenos Aires, t. 2, 1998.

²⁶¹ L. Marechal, *Antígona Vélez*, en *ibid.*, p. 71.

La idea del homicidio es el elemento de *AV* en que se observa el mayor desplazamiento de la carga temática y su transposición ideológica; en otros términos, si en la versión clásica preexiste la decisión expedita en Antígona de darse muerte y en Hemón de morir en la cueva junto a la heroína, en *AV* la muerte de los amantes recae no obstante en la lanzada de los pampas. La cueva se sustituye por “una carrera con la muerte”, y los amantes son ahora atravesados por la misma lanza; y al desdibujarse la idea del suicidio, se restauran la moral y la ética del discurso judeocristiano.

Para Marechal, los muertos “pesan” distinto que para Gambaro. La reconstrucción de un espacio y un tiempo anteriores –la Argentina de Juan Manuel de Rosas, de la civilización y la barbarie de Sarmiento–, resignifica las muertes “sobradas” de Antígona y Lisandro sobre la pampa: en este regreso, Marechal siembra el germen de un nuevo mito fundacional argentino,²⁶² en el que la muerte de una pareja primigenia y edénica promoverá una progenie renovada. Estos hombres y mujeres nuevos, dice Facundo Galván, “algún día cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre”.²⁶³ Las referencias bíblicas se prefiguran del mismo modo en los hermanos, pues se dice que Ignacio Vélez (Polinices) no tiene una lanzada en el costado como Cristo Jesús, como sí la tiene Martín Vélez (Eteocles).²⁶⁴ Esta transfiguración, al igual que con el tema de los amantes muertos, amortigua el fondo del relato clásico (la riña de los hermanos por el reino) y la matiza más a la manera de Caín y Abel.

²⁶² Véase por ejemplo el breve pero detallado estudio que Laura Alonso dedica sobre el tema de la construcción del mito fundacional en *Antígona Vélez*. Cf. “De la mitológica Tebas a la pampa decimonónica. La tragedia de Antígona releída como mito fundacional”, *Lieux et figures de la barbarie*, Université de Lille III, Lille, 2006-2008, pp. 1-11.

²⁶³ L. Marechal, *op. cit.*, p. 74.

²⁶⁴ “La vieja: Eso pensaba yo, como Cristo Jesús, Martín Vélez tiene una buena lanzada en el costado. En fin, ahora está mejor que nosotros”. *Ibid.*, p. 32.

La muerte de la otra Antígona, la furiosa, por el contrario, es colectiva: “No fue Dios quien la dictó ni la justicia. (*Ríe*) ¡*Los vivos son la gran sepultura de los muertos!* ¡Esto no lo sabe Creonte! ¡Ni su ley!”²⁶⁵ Aglutinante, también, porque es extensiva a los vivos, quienes visibilizarán el crimen mediante el ejercicio de la memoria. Justo en el medio de la muerte de estas dos Antígonas se encuentra lo que Steiner señalaba como una característica del mito, que es la distinción entre lo público y lo privado, entre el individuo y la comunidad: la de Antígona Vélez, la mártir, se ordena como una muerte pública en favor de un proyecto de nación; la de la Antígona “furiosa” se multiplica para abarcar en ella los casos íntimos e individuales de otras Antígonas, otros Polinices. El optimismo cristiano, como decía Navascués de Marechal, no tiene cabida en Gambaro, quizás por ello la dramaturga enjuicia ferozmente a la clase sacerdotal y su colusión con el poder, cuando Antígona dice: “No convenzas a Creonte, Tiresias. Creonte te ha dicho que la raza entera de los sacerdotes ama el dinero. (*Ríe*). Y contestaste que la de los tiranos el lucro vergonzoso. ¡Se entienden bien ustedes!”²⁶⁶

El coro de la *AV* se compone por tres hombres, dos mujeres, un viejo, una vieja, tres brujas y tres mozas, más un capataz que hace de corifeo (según se acota en el Cuadro Segundo)²⁶⁷ en compañía de peones (aunque no se indica el número de éstos): decena y media de coreuntes –si acaso tomáramos al peón indefinido como uno solo–, número que concuerda con el del coro sofocleo que ya analizamos. Como se vio, en la *AF* la acción comienza después del primer parlamento burlesco del corifeo, con el canto luctuoso de

²⁶⁵ G. Gambaro, *op. cit.*, p. 202. Énfasis propio.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 214.

²⁶⁷ Función que en el Cuadro Tercero adquiere una de las Mujeres, a manera de Corifea. *Cf.* L. Marechal, *op. cit.*, p. 50.

Antígona-Ofelia; en *Antígona Vélez*, el coro de mujeres se encarga de actualizar el motivo trágico e introducir desde el inicio el respectivo fratricidio:

MUJER 1ª: ¡Hermano contra hermano!
MUJER 2ª: ¡Muertos en la pelea!
MUJER 1ª: ¡Ignacio Vélez, el fiestero!
MUJER 2ª: ¡Y Martín Vélez, el que no hablaba!²⁶⁸

Llama la atención, entonces, cómo en Marechal y Gambaro hay una lectura atenta de Sófocles, una apropiación minuciosa del tema y sus resoluciones discursivas, pero cada una toma un camino distinto. El primer cuadro de *AV* invierte el orden de los discursos para reproducir dilatadamente la disputa de Facundo Galván con sus enemigos, los pampas, a partir de un peculiar coro plural, seguido del reclamo “con imperio” de Antígona a las jóvenes: “¿Qué hacen aquí, muchachas?” [...] “¡Debieran estar en el salón, cosidas a las polleras de sus madres!”²⁶⁹ Lo público y lo cívico, por lo menos en este punto inicial, parecen ser las directrices más profundas en *AV*.

La discusión sobre la justicia y la injusticia, sobre los muertos que “sobran” y los que no, principalmente entre el amor y el odio, es fundamental en Sófocles. “Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor”,²⁷⁰ dice Antígona a Creonte, pues la honra fúnebre es ley divina y obsequio debido al hermano, al margen de la ley de los hombres. El amor y el odio se transforman en *AV*, se vuelven extensibles a Hemón y Antígona. “Estaban juntos, y como atravesados por una misma lanza”, dirá el Sargento ante el coro y Facundo, imagen poética en la que se esconde y justifica esta transposición: la muerte conjunta de los

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 32.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁷⁰ Sófocles, *op. cit.*, p. 156.

amantes marechaleanos se asemeja más a la figura de Píramo y Tisbe.²⁷¹ Si Creonte entierra viva a Antígona para que ésta se dé muerte –y con ella Hemón–, en esta versión se transfigura el suicidio en homicidio a manos de una “chusma salvaje”, debilitando el conflicto clásico entre Creonte y la heroína. “La misma flecha sobre un mismo caballo los había desposado en la muerte, como a la Antígona sofoclea con Hemón. Pero en Sófocles la muerte será esterilidad. En Marechal será la fecundación del avance contra las fuerzas regresivas”, sostiene Juan-Jacobo Bajarlía.²⁷²

Precisamente en torno a los vaticinios parciales y sus expresiones sobre la muerte “sobrada” de los amantes, Javier de Navascués explica que: “Marechal quiere dar algunas pistas para desentrañar un mensaje que nada tiene del fatalismo griego y sí mucho del optimismo histórico cristiano”.²⁷³ Esto podría explicar “el bárbaro sacrificio de los amantes”, y la muerte de la heroína como un concilio, una ofrenda: “porque Antígona debe morir para que se cubra de flores el desierto”.²⁷⁴ Si en AV el sacrificio por amor es un reclamo de esperanza, la AF debería situarse, más bien, entre el amor y el odio, como en un arrebatado amoroso que se anuncia desde su epíteto. Abatida por la burla y la falsa misericordia de Creonte, Antígona se revela tal como la heroína sofoclea en uno de los diálogos más poderosos y emotivos de la obra de Gambaro: “Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací, para compartir el amor y no el odio. (*Pausa larga*) Pero el odio manda. (*Furiosa*) ¡El resto es silencio! (*Se da muerte.*

²⁷¹ Entre las palabras de las brujas y del sargento, resuena un eco latente de los versos finales de la “Fábula de Píramo y Tisbe”, de Luis de Góngora: “Aquí yacen / individualmente juntos, / a pesar del amor, dos; / a pesar del número, uno”.

²⁷² Juan-Jacobo Bajarlía, “Multiplicidad de Marechal”, en *Leopoldo Marechal. Homenaje*, Juan-Jacobo Bajarlía (comp.), Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1995, p. 37.

²⁷³ J. Navascués, art. cit., p. 18.

²⁷⁴ L. Marechal, *op. cit.*, p. 68.

Con furia)”.²⁷⁵ La semejanza con el texto base se trasluce de manera inmediata, tanto como el triunfo del odio y la ruptura de toda esperanza (el silencio). La furia exacerbada de esta versión lleva al límite el empuje ético de la heroína clásica, desapegada de sí misma, pues quien es fiel a la causa dignificante y justa, ¿cómo no ha de ganar muriendo?²⁷⁶

En suma, el conflicto principal se mantiene en *AV* (Antígona da sepultura a su hermano, desafiando así la prohibición de los ritos funerarios), y en las distintas variantes es donde reside la refuncionalización del mito. La locura de la heroína clásica se desdibuja aunque no el *nefas*, que en Marechal se transfigura en sacrificio de amor maternal: “que Antígona Vélez nunca tuvo muñecas, porque debió ser la madre de sus hermanitos”.²⁷⁷ Así, no sólo se desvanece la genealogía incestuosa con el desplazamiento de Yocasta fuera del relato, sino que además se suprime con ello la noción de la *hamartia* que recae sobre todos los labdácidas. Sin la supresión del “error trágico” no podría comprenderse la reelaboración que Marechal hace del mito en función del proyecto de nación que propone en su Antígona, y que de alguna manera se alimenta del optimismo justicialista del peronismo. Suprimir la *hamartia* se compensa con otra genealogía más acorde con la ética marechaliana, pues si en el texto sofocleo la separación de los amantes representa el sacrificio de Antígona (trocar la cama nupcial por la tumba), en *AV* el sacrificio de ambos amantes se reviste de la teatralización del paraíso bíblico en dos momentos de la obra. El primero, al reunirse los amantes en el idilio (escena que no forma parte del relato clásico): “*Lisando, a la derecha del ombú, y Antígona Vélez, a la izquierda, los dos inmóviles, darán la impresión de una*

²⁷⁵ G. Gambaro, *op. cit.*, p. 217.

²⁷⁶ “Sabía que iba a morir, ¿cómo no? Aun cuando tú [Creonte] no lo hubieras hecho pregonar. Y si muero antes de tiempo, yo lo llamo ganancia. Porque quien, como yo, viva entre desgracias sin cuento, ¿cómo no va a obtener provecho al morir?” Sófocles, *op. cit.*, p. 153.

²⁷⁷ L. Marechal, *op. cit.*, p. 58.

estampa bíblica: la pareja primera junto al árbol primero”,²⁷⁸ el segundo, a la muerte de los mismos: “*Los blandengues ubican los cadáveres a la derecha y a la izquierda del ombú, tal cual estaba la pareja en el idilio del Cuadro Cuarto*”.²⁷⁹ Para Marechal la sangre y las lágrimas que han de llenar de flores el desierto, tanto en el presente como en el futuro de la pampa, son las derramadas por y para los amantes:

LISANDRO: Y también lo supiste, Antígona, cuando lavaste mis dedos heridos en las riendas, y me los besaste llorando.

ANTÍGONA: ¡Tenían el saber de tu sangre!

LISANDRO: Yo te besé los ojos, y tenían el sabor de tus lágrimas.²⁸⁰

El travestismo que tanto Pianacci como Ana María Llurba reconocen en la Antígona gambariana se cumple más a cabalidad y de forma más estricta en la marechaleana. Pero más que por transgredir los valores de un sistema de poder androcéntrico, por sintetizar ambos códigos al ir “vestida con ropas de hombre”, “con su ropa de muerte”.²⁸¹ Sin embargo, este travestimiento es impuesto por Facundo Galván y no por elección de Antígona Vélez, quien sólo “muerta en un alazán ensangrentado, podría ser la primera flor del jardín que [Facundo] busca”.²⁸² El optimismo, ciertamente, no tiene cabida en la tragedia gambariana, puesto que no resta lugar para la esperanza, sólo para el silencio y el abandono metafísico. En *AF*, las únicas flores son las marchitas en la corona de Antígona: su sacrificio no será el humus de la pampa como el de la heroína marechaleana, ni como se aprecia con el sacrificio del bitinio Antinoo (de *antheo*, “el que florece”), cuando al encontrarse a la

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 74.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 58.

²⁸¹ La primera referencia, las “ropas de hombre”, se indica en la acotación al inicio del Cuadro Quinto, mientras que la segunda, “la ropa de muerte”, se expresa en el primer diálogo del mismo Cuadro, en voz del coro de mujeres. *Cf. Ibid.*, p. 63.

²⁸² *Ibid.*, p. 64.

caza de un león con su amante Adriano, derrama sangre de una leve herida y de ella crece la flor de Antinoo (*antinóeios*) en el suelo, según recuenta el poeta Pánocrates de Alejandría.

Las intervenciones que llevan a cabo Marechal y Gambaro de la tragedia de Sófocles son múltiples como variadas: puede pensarse en la inclusión de Antinoo en *AF*, en la experimentación temporal y espacial en esta obra, así como en la reescritura de otros textos en sus diálogos; o en los símbolos poéticos en *AV*, la honda huella de Sarmiento y su *Facundo* en la Argentina, la lucha pampera en el siglo XIX, el justicialismo peronista. La representación espectacular de cada obra exige distintos recursos y el uso de registros discursivos disímiles. También explotan al máximo partículas peculiares –pero diferentes– de la obra clásica, suprimen o incluyen estratégicamente detalles, diálogos, espacios, acciones. Encontrar distancias entre las obras responde, desde luego, al horizonte ético y estético desde el cual cada autor escribe; las cercanías o continuidades, como se ha visto, son producto de la apropiación de un tema que ha logrado adaptarse a diferentes tradiciones y contextos socio-políticos.

Reescribir el mito clásico, a partir de la variación posible de sus elementos, permite tanto a Marechal como a Gambaro actualizar la historia argentina. La fuerte impronta de la pampa en la recreación del mito griego sirve al escritor argentino “con el firme propósito de ‘universalizar las esencias nacionales’”.²⁸³ Por el contrario, en la obra de Gambaro, tal parece que el sentido es inverso: “Es y no es exactamente la Antígona de Sófocles, desde luego”, dice Gambaro, “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

²⁸³ J. de Navascués, art. cit., p. 18.

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”.²⁸⁴ La suya es una propuesta sobre cómo entrever, en la universalidad atemporal del relato, la historia del acontecer político y social de la Argentina.

3.4 Nombrar siempre lo importante

Steiner acierta en sostener que la universalidad de la tragedia sofoclea reside en su capacidad para reunir conflictos reiterados en el devenir humano, es decir, el dialogismo entre hombres y mujeres, juventud y senectud, sociedad e individuo, vivos y muertos, el sujeto y Dios; pero más allá, agregaría incluso que sobrevive por la capacidad del mito para caminar indistintamente por los umbrales de la otredad desde la empatía, la fraternidad o la sororidad. Reescribir el mito es aquí un ejercicio de repetición contra el olvido y un reforzamiento de la memoria.

El valor del nombre, como dice Pimentel, tiene en sí mismo un valor de indicio.²⁸⁵ Así, decir Antígona es apelar a una “constante icónica del mito”, a procedimientos literarios, dramáticos o modos de enunciación específicos para la recreación inequívoca del personaje y sus temas-valor: la insumisión ante la ley, la heroína que dice “no”, la rebelde, la encarnación de la rebelión, quien desafía la ley, la sacrificada, la virgen inmolada.²⁸⁶ A ello se suma la importancia que Gambaro concede a otros temas-valor, presentes en Sófocles y

²⁸⁴ R. Roffé, art. cit., p. 114.

²⁸⁵ L. A. Pimentel, *Constelaciones...*, op. cit., p. 259.

²⁸⁶ Isabel Capeloa Gil, *apud* Bernard Sicot, “Rose Duroux y Stéphanie Urdician (eds.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2010,” *Bulletin Hispanique*, 113, 2 (2011), s. p.

otros autores, y que transitan sobre los mismos ejes: el rey loco, la mujer/princesa loca, el vaticinio sobre la caída del tirano, la búsqueda de la justicia y la verdad. En Gambaro hay una clara revaloración del personaje clásico, una operación de reescritura que se asemeja al caso de la figura prometeica, esto es, que el tema se manipula para su actualización, espacio desde donde se operan distintas variaciones con el fin de concebir nuevos alcances éticos y estéticos para contemporizarlo, adecuarlo a un nuevo presente.

Tal pulsión por establecer diálogos no es, por supuesto, exclusiva de la *AF*. La persistencia del mito de Antígona en distintos imaginarios culturales demuestra su cualidad de *topos* de *longue durée*, y todos los caminos conducen invariablemente a la tragedia sofoclea. De ella se sirven diversos autores para producir nutridos tratados filosóficos, obras de teatro, óperas, piezas musicales o pictóricas. Steiner explica el resurgimiento y auge del mito a partir de tres causas. Primero, a partir de las adaptaciones y traducciones que se hacen del texto en 1530, además de la difusión de *Le Voyage du jeune Anarchasis* (1788), del abate Jean-Jacques Barthélemy: novela en que se detalla, en uno de sus pasajes, el arrebato de su joven protagonista ante la pieza clásica. Segundo, gracias al interés simultáneo que el mito suscitó en Hegel, Hölderlin y Schelling durante el siglo XVIII. Tercero, debido a la famosa representación del texto que Goethe organizó el 28 de octubre de 1841, bajo la dirección de Ludwig Tieck.²⁸⁷ Una cuarta razón se asoma en su ensayo aunque, dice, quizás sea probablemente menor: el tema del entierro de personas vivas, explica, “sojuzga y domina las imaginaciones de fines del siglo XVIII y principios del XIX”.²⁸⁸

²⁸⁷ G. Steiner, *op. cit.*, pp. 23-25.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 34.

Esta última causa, como se constató en *AF*, forja una marca indeleble que efectivamente se asocia con el resurgimiento y reelaboración de la Antígona durante períodos de agitación social y política. Recordemos, en este sentido, tan solo algunas de las versiones europeas escritas en el siglo XX, de amplia difusión en Latinoamérica, y que se enmarcan por períodos de guerra y posguerra. La primera de ellas, en 1922, de Jean Cocteau, seguida en 1939 por la de Salvador Espriu, en 1944 por la de Jean Anouilh, en 1948 por la de Bertolt Brecht, y en 1955 por la de José Bergamín.²⁸⁹ Griselda Gambaro también actualiza una Antígona ceñida, por obvias razones, a un fondo histórico y social que no se desglosa llana y directamente en el texto; sin embargo provoca, a través de las distintas pistas que siembra en la escritura, la sensación de continuidad y vigencia de acuerdo con temas contemporáneos y, al mismo tiempo, lejanos insertos en una larga tradición:

Esta Antígona no es la 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.²⁹⁰

La versatilidad del relato clásico para adaptarse a distintos contextos conflictivos se debe principalmente, como indica George Steiner, a cinco condiciones características del tema que son indisociables entre sí: el conflicto entre lo privado y lo público, la confrontación entre las leyes divinas frente a las leyes humanas, las fricciones entre el Estado y la familia,

²⁸⁹ Cf. Jean Cocteau, *Antigone. Les mariés de la Tour Eiffel*, Gallimard, Paris, 1928 [escrita en 1922]. Salvador Espriu, *Antígona*, Editorial Moll, Cataluña, 1955 [escrita en 1939]. Jean Anouilh, *Antigone*, Éditions de la Table Ronde, Paris, 1946 [representada en 1944]. Bertolt Brecht, *Antigone*, en *Antigonemodelle 1948*, Weiss, Berlin, 1949 [representada en 1948]. *La sangre de Antígona*, de José Bergamín, se escribe durante su exilio en París, concretamente en 1955, pero se publicaría hasta 1983, en *Primer Acto*. Posteriormente, la primera representación de la que se tiene registro sería en 1996, a cargo del director Guillermo Heras, en la Facultad de Teatro de la Universidad de Cuyo, en Argentina.

²⁹⁰ Gambaro incluyó este breve texto como introducción en el 'Programa' del estreno de la obra, en Buenos Aires, en 1986. *Apud* Marta Contreras, *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*, Ediciones Universidad de Concepción, Concepción, 1994, p. 143.

la razón privada frente al bienestar público, y el legalismo coercitivo frente al humanismo instintivo.²⁹¹ Y a pesar de que Steiner estudia la travesía del mito de Antígona en Occidente, se le ha reprochado una y otra vez el olvido en su estudio de tres reescrituras españolas: la *Antígona* (1939) de Salvador Espriu, así como *La sangre de Antígona* (1955) y *La tumba de Antígona* (1967) de José Bergamín y María Zambrano, respectivamente. El desconocimiento del motivo clásico en la tradición iberoamericana ha sido, además, otra de las amonestaciones críticas más extendidas sobre su estudio: “En cualquier libro de Steiner”, dice Griselda Gambaro, “un hombre tan erudito, las culturas de América del Sur no existen”.²⁹² Los olvidos de Steiner también son extensibles a las reescrituras de autoría femenina, incluso en la misma tradición occidental:

Tout en corrigeant deux défauts remarqués chez Steiner par les éditrices scientifiques des actes, son manque d'intérêt pour les (ré)écritures féminines, son «oubli» des littératures hispaniques: «[Steiner] dont les Antigones [...] ne sont jamais écrites par des femmes –à peine glisse-t-il quelques lignes sur *Feux* (1936) de Marguerite Yourcenar– et pas une n'est issue de l'aire ibérique ou ibéro-américaine pourtant vaste.»²⁹³

Ángel Vilanova tampoco retoma a Espriu, Zambrano o Bergamín,²⁹⁴ tras señalar debidas deudas y reprimendas para con Steiner, aunque pone sobre la misma mesa dos textos de interés para este estudio, que son los textos de Marechal y Gambaro. Sobre la tradición hispanoamericana, Rómulo Pianacci dedica un arrojado pero puntual estudio sobre el mito desde la dramaturgia, con obras publicadas o sólo representadas pero inéditas, entre 1952 y

²⁹¹ G. Steiner, *op. cit.*, p. 179.

²⁹² “Salvo su gran aprecio por Borges, no hay mayor curiosidad por esas culturas. Resignarse a que en pensadores tan lúcidos y rigurosos, tan *abarcativos* como él, exista el vacío de las llamadas culturas periféricas”, agrega. Cf. Griselda Gambaro, *Escritos...*, *op. cit.*, pp. 81-82. Énfasis en la edición.

²⁹³ B. Sicot, art. cit., s. p.

²⁹⁴ Aunque sí incluye *Pedreira das almas* (1958) del brasileño Jorge Andrade y *La pasión según Antígona Pérez* (1968) del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez.

2014. Según el crítico, en Argentina encontramos catorce Antígonas,²⁹⁵ en México se registran cinco, en Cuba se escriben cuatro, en Uruguay, Venezuela, Chile, Perú y Colombia se tiene conocimiento de dos en cada caso, y finalmente están Nicaragua, Puerto Rico, Brasil y República Dominicana con una Antígona en cada país.

Quedará pendiente ampliar este coro trágico con otras Antígonas, desde la poesía, la narrativa, el ensayo, el performance u otros registros artísticos. Por poner un ejemplo, la *Antígona González*, escrita en 2012 por la mexicana Sara Uribe: en su novela con licencia copyleft, Uribe se apropia del mito clásico para relatar literariamente el hallazgo de setenta y dos cuerpos de migrantes centroamericanos en San Fernando, Tamaulipas, en 2010, con el propósito de visibilizar a las víctimas de la llamada “guerra contra el narco”, y para evidenciar la perversa lógica de la necropolítica actual. Entre sus páginas, asimismo, Uribe alude a las Antígonas de Marechal y de Gambaro. El horizonte al que hace referencia *AF* es, desde luego, el de la dictadura. Pero también refleja las condiciones de un período marcado asimismo por una estricta censura cultural y artística (“listas negras”, clausura de teatros, persecución y desapariciones, requisas y quema de libros), o la prohibición expresa de autores y artistas considerados como “subversivos”. El conflicto por las Islas Malvinas en 1982 fue el último destello beligerante del *Proceso* antes de su término en 1983. Los

²⁹⁵ Las cito por orden de escritura: *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal, *El límite* (1958) de Alberto Zavalía, *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, *La cabeza en la jaula* (1987) de David Cureses, *Golpes a mi puerta* (1988) de Juan Carlos Gené, *In memoriam Antigona* (1999, inédita) de Rómulo Pianacci, *Antígonas: linaje de hembras* (2001) de Jorge Huertas, *Antígona... con amor* (2003) de Hebe Campanella, *Antígona, ¡no!* (2003, inédita) de Yamila Grandi, *Antígona Hot* (2009, inédita) de Antonio Celico y Manuel Longueira, *Antígonas* (2009, inédita) de Alberto Muñoz, *Antígona fantasma* (2013, inédita) de Daniel Fermani, *Antígona en sintonía* (2013, inédita) de Adrián Giampagni, y *Antígona 1.11.14 del Bajo Flores* (2013, inédita) de Marcelo Marán.

años inmediatos de la posdictadura supusieron el recrudecimiento de las protestas civiles para dar voz a las víctimas,²⁹⁶ en medio de una frágil vuelta a la democratización.

Kierkegaard explicó, a propósito de la figura de Antígona, que este tema clásico desvanece las fronteras entre la vida y la muerte, y se pregunta: “¿No se siente uno poseído de cierta amargura cuando considera que, a pesar de que el mundo esté cambiando, la representación de lo trágico ha permanecido inmutable en su agenda, como inmutable se conserva ese don, natural en el hombre, de verter lágrimas?”²⁹⁷ Las conclusiones de Steiner acerca de la supervivencia del tema por tantos siglos son similares, cuando alude a la gran variedad de conflictos humanos que reúne esta figura femenina. En Argentina, en las obras de Marechal y Gambaro, a esos conflictos también presentes, hay que agregar la intención medular de comprender distintos momentos en la historia nacional: el proyecto de nación del peronismo justicialista en el caso del primero, y las convulsiones de una nación fisurada por la violencia, en el caso de nuestra autora. A pesar del gran esfuerzo por crear un largo inventario sobre las Antígonas latinoamericanas, las conclusiones que Pianacci ofrece justamente sobre estas dos famosas piezas argentinas se antojan parciales, por no decir reduccionistas:

Marechal con un echeverriano romanticismo tardío o “neocriollismo” encaja dentro de los moldes de un costumbrismo de cartón-piedra, con gauchos ladinos y patrones benevolentes que bailan al pericón, descritos por el cine de Buenos Aires o el “melodrama norteco” de Juan Oscar Ponferrada con *El Carnaval del Diablo*. La Gambaro, treinta y siete años más tarde, maniobra de igual manera al estructurar una

²⁹⁶ Un reconocido primer intento por visibilizar el crimen de Estado se materializó en el libro *Nunca más*, también conocido como “Informe Sábato” -por ser el escritor Ernesto Sábato quien liderara la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas- en 1984, que investiga y documenta la violación sistemática de los derechos humanos con el fin de “indagar la suerte de los desaparecidos en el curso de estos años aciagos de la vida nacional”. E. Sábato, “Prólogo”, en *Nunca más. Informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1984, p. 7.

²⁹⁷ S. Kierkegaard, *op. cit.*, pp. 10-11.

obra de acuerdo con operaciones transtextuales del teatro *off* o *under*, a esta altura ya canónico, que articulan al legendario Instituto Di Tella [...], con Batato Barea, pasando por las obras de Emeterio Cerro, el dúo Urdapilleta / Tortonese y el Parakultural.²⁹⁸

Si bien es cierto que la ubicación temporal de la *AV* sitúa la acción durante el período sarmientino y rosista, no implica un “echeverriano romanticismo tardío” o una propuesta estética desfasada, sino todo lo contrario: la actitud de Marechal, su relectura de la historia y de un proyecto de nación a partir del mito clásico podría asociarse más con las enseñanzas de uno de sus maestros, Alfonso Reyes, quien relee a los clásicos y los mitos antiguos en la historia nacional mexicana (de ahí el “universalizar las esencias nacionales”, que señalaba atinadamente Navascués). Hay que agregar que ello acerca a Marechal a los distintos debates sobre el ser nacional de las décadas de 1940 y 1950, debates que se sostuvieron en toda Hispanoamérica.

Sobre el contexto que refiere Pianacci en torno a la *AF*, algunos apuntes más. La dramaturgia de Gambaro emerge y se nutre del Di Tella en los años sesenta, sí, pero la década de 1980 supuso constreñidas condiciones culturales tanto para la autora como para el Instituto, como se vio, momento en que ella colaboró más bien con Teatro Abierto (1981-1983), al regreso de su exilio. Durante el tiempo de Teatro Abierto, movimiento “de clara connotación política” que para Gambaro “fue teatro y algo más que teatro”,²⁹⁹ la escritora participó con la obra *Decir sí* (1981); en cambio, poco o nada se dice sobre su participación

²⁹⁸ R. Pianacci, *op. cit.*, pp. 101-102. Los artistas aludidos por el crítico –Barea, Cerro, Urdapilleta y Tortonese–, fueron reconocidos por su adhesión al Centro Parakultural y a otros sitios no convencionales en los que llevaban a cabo sus propuestas. Se trata, particularmente, de una generación de escritores, actores y performers argentinos nacidos entre los años cincuenta y los años sesenta, y, hasta donde se tiene registro, no colaboraron con Griselda Gambaro. La comparación entre estas generaciones (o entre el Di Tella y el Parakultural, vigentes en décadas distintas), así como el ánimo “tardío” que Pianacci señala en Gambaro y en Marechal, en este sentido, nos parecen sobrados.

²⁹⁹ G. Gambaro, en “Griselda Gambaro”, en *Teatro argentino durante el proceso (1976-1983)*..., *op. cit.*, p. 228.

con el Parakultural, centro multidisciplinario *underground* conocido también por su incursión artística a mediados de los años ochenta y hacia los noventa. Es decir, que las circunstancias que rodean la propuesta gambariana y la de sus contemporáneos en los setenta y ochenta configuran un tipo de teatro reactivo, y sólo en ese sentido “menos visible” debido a la censura y la persecución del Estado. Por último, lo que Pianacci entiende en Gambaro como una operación transtextual “tardía” (“treinta y siete años más tarde”, dice) es producto del desconocimiento de los procedimientos reescriturales que la autora emplea a lo largo de toda su obra, y que no son sólo una expresión de los años ochenta.

En las palabras finales de Pianacci, especialmente en el fragmento citado sobre Gambaro, se perciben más bien los argumentos de otra voz: la del dramaturgo y actor porteño Rafael Spregelburd.³⁰⁰ En un álgido debate que sostuvieron Gambaro y Spregelburd en 2007, la dramaturga lo criticó duramente después de que aquél afirmara que su “generación ha[bía] logrado recuperar una situación gozosa del teatro, liberado del imperativo de ‘decir lo importante’”, algo que hizo el teatro de los años 80.³⁰¹ La respuesta abierta de Gambaro explica cómo concibió –y aún concibe en su producción actual– su teatro durante los años en que escribe *AF*: “El teatro es muchas cosas, entre ellas ideológico

³⁰⁰ “Es muy difícil que las generaciones se entiendan. Más bien tratan de aleccionarse unas a otras. O más bien hay una generación que siempre trata de aleccionar a la otra. Yo lo sé en carne propia, y no es tema que me apasione: nos llaman ‘teatro joven’, nos quieren transferir los modelos que sirvieron para ellos. Es un síntoma evidente de vejez. La vejez no es ni buena ni mala, es natural, y yo estaré allí algún día. Pero no hoy. Hoy veo que estas correcciones que se me quieren hacer implican un retroceso enorme, como cuando en los 80 muchos autores de prestigio se burlaban de Batato Barea o de Alejandro Urdapilleta, o despreciaban el fenómeno Parakultural”. Cf. R. Spregelburd, “La importancia de llamarse teatro”, *Clarín*, Buenos Aires, 12 de mayo de 2007 (sec. Espectáculos: Debate). Léase asimismo la adenda que el crítico de teatro Jorge Dubatti escribe sobre el mismo tema, el mismo día, bajo el título “Un lamentable malentendido”: “Todos amamos a Griselda Gambaro. Todos respetamos su obra incondicionalmente. [...] Justamente, por todo esto, nos permitimos creer que la nota de *Ñ* que ella firma el sábado pasado, sencillamente no es de ella. Esta no es Griselda. ‘La Gambaro’ no pudo escribir eso [sobre Spregelburd]”.

³⁰¹ Cf. Alejandra Rodríguez Ballester, “Entrevista a Rafael Spregelburd”, *Revista Ñ, Clarín*, 14 de abril de 2007.

[...]. También la ideología nos revela cuando rechazamos ‘decir lo importante.’ Que se haga bien o mal es otro asunto. El teatro es una experiencia lúdica, pero el juego se banaliza si callamos lo importante como un valor que la sociedad no necesita”.³⁰²

Esta noción de “lo importante” en los ochentas es el resultado de una insignia que comienza a forjarse desde los años sesenta, en el marco de una violencia generalizada (la dictadura de Onganía, “El Cordobazo”, protestas sindicales y estudiantiles, represiones militares, guerrillas urbanas), momento en que la huella distintiva de la producción dramática argentina fue la politización del teatro: ya desde el realismo o la neo-vanguardia del teatro de recinto, ya desde los precursores del café-concert hasta los contingentes teatrales militantes que acercaban el arte escénico al conurbano bonaerense y otras provincias. Los subsecuentes años setenta, los llamados “años de plomo”, vieron madurar al heredero teatro politizado hacia propuestas estéticas más pujantes y reactivas, aún a pesar de las censuras, las “listas negras”, y a pesar incluso de los exilios o las desapariciones forzadas. Estas condiciones –los mecanismos represivos y la politización del teatro– fueron las grandes fuerzas de una dramaturgia que: “se vio obligada a metaforizar en atención tanto a la posible censura exterior como a una previsoramente autocensura interna”.³⁰³ Este enmascaramiento templó un tipo de “lenguaje elíptico”, continúa con justa razón Gerardo Fernández, pues efectivamente la realidad se envolvió ingeniosamente con símbolos y paralelismos, signos codificados y articulados de manera tal que su sentido no languideciera ante el ojo del público receptor. La obra de Gambaro no fue la excepción durante los años

³⁰² G. Gambaro, “Decir lo importante”, *Revista Ñ, Clarín*, 5 de mayo de 2007. Cito la versión reunida en G. Gambaro, *El teatro vulnerable, op. cit.*, p. 1729.

³⁰³ G. Fernández, “Historias para ser contadas”, en *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, Moisés Pérez Coterillo (coord. gral.), Gerardo Fernández (coord. de vol.), FCE, Madrid, 1992, pp. 49 y ss.

en que tuvo mayor efecto este enmascaramiento del arte. De ahí, también, que las lecturas críticas tiendan siempre hacia la interpretación politizada y la exposición de analogías entre texto y contexto. Lectura innegable, por cierto, tanto como necesaria pero básica; básica, porque evidentemente cimienta una plataforma sólida desde la cual el imperativo se vuelve, a su vez, otro: desvelar cuáles son las sintonías que subyacen, diacrónicamente, en esta constelación de textos puestos en diálogo.

Steiner sostiene que el mito de Antígona contiene en sí una capacidad ingente para tocar distintas y complejas fibras de la condición humana. A partir de Sófocles y su *Antígona*, Gambaro reconoce también el largo alcance, a través del tiempo, de ese mito que conlleva algunos de los conflictos más hondamente humanos:

Pero esa responsabilidad [con el presente] abarca también ocuparse de aquellos temas que han acuciado a la humanidad desde el origen de los tiempos, los que preocuparon a Sófocles, Shakespeare, Brecht, Beckett. Los temas de *Antígona*, *Rey Lear*, *Galileo Galilei*, *Esperando a Godot*; la justicia y el desafío al poder, la ambición y el abandono, el conflicto con la verdad, el deseo que se consume en la espera.³⁰⁴

La *Antígona furiosa* de Gambaro reúne en un solo caudal las voces de sus homólogas (la de Sófocles, la de Yourcenar), para configurar un personaje igualmente proteico, que asimila en sí otros relatos y personajes afines como Ofelia, Hamlet y Antinoo. Como lo demuestran sus reescrituras, el teatro de Gambaro busca “decir lo importante” dialogando con una larga tradición literaria, cultural y a la vez con su entorno inmediato, su realidad, en un reiterado asedio a lo más elemental y a la vez universal de la condición humana.

³⁰⁴ G. Gambaro, “Decir lo importante”, art. cit., pp. 1733-1734.

Capítulo 4

4. Descensos y (re)encuentros en *La casa sin sosiego*

4.1 Primer umbral: continuidades y consideraciones

El gesto escritural que hemos encontrado reiteradamente en los textos de Griselda Gambaro, y que nombramos reescritura, se acompaña de la insistente noción de volver siempre a algo con renovados aires. Cuando Gambaro, cuestionada por la crítica, explica cuál es la relación de su obra con aquella que reescribe –incluso con aquella que apenas se asoma, disimuladamente–, no puede evadir lo evidente: que nos enfrentamos a un texto cómplice, que convive entre lo directo y lo indirecto aunque siempre ávido de diálogo, que comprende la soberanía de su fuente pero no rinde pleitesías, puesto que en su naturaleza reside comportarse con autonomía, como un texto que siempre es “otra cosa”. Así es como comprendemos *La casa sin sosiego*, primera y única ópera de cámara escrita por Gambaro en 1991, obra en la que “Orfeo *vuelve y de nuevo* descende a los infiernos”.³⁰⁵ De tal manera describió Gambaro su propio texto en el programa de mano durante el estreno, ópera que

³⁰⁵ Cito este extracto del programa de mano que Patricia Salzman y Eleonora Tola transcriben en su artículo (ver referencia más adelante).

contó con el soporte musical del compositor, pianista y director musical argentino Gerardo Gandini.³⁰⁶

A petición del Instituto Torcuato Di Tella y de la Fundación San Telmo, la pieza se produjo de manera conjunta por el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires, musicalizada por la Sinfonietta de la Fundación Omega –de la cual Gandini fuera entonces director–, con escenografía y vestuario a cargo de Graciela Galán, y la puesta en escena y dirección de Laura Yusem, quien ha llevado al escenario numerosas piezas del teatro gambariano. La pieza fue acreedora al premio Argentores en 1991, y se estrenó en 1992 en la Sala Casacuberta, del Teatro Municipal San Martín, en Buenos Aires. La obra se compone de una introducción, cinco interludios y seis escenas, con la participación de diez personajes, que en su conjunto relatan el viaje de Juan en busca de Teresa, su esposa fallecida. Mientras los interludios son breves intervenciones líricas de Teresa, las escenas representan las distintas estancias del periplo: La muerte, El bar, El loquero, La antesala, El infierno y El regreso. Además, la brevísima introducción consiste en la recuperación de un fragmento del *Orfeo* de Claudio Monteverdi (“Lasciate ogni speranza voi ch’entrate”), quien a su vez lo retoma textualmente de la *Commedia* de Alighieri, inscripción que se encuentra en el dintel de una puerta en el canto tercero del “Infierno”: “Abandonad toda esperanza los que entráis”. Todos los elementos de la pieza apuntan evidentemente a que se trata de una reelaboración del mito de Orfeo y Eurídice,

³⁰⁶ En adelante me referiré al texto como *LCSS*. Cito sólo la versión textual reunida en Griselda Gambaro, *Teatro 6. Atando cabos. La casa sin sosiego. Es necesario entender un poco*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2ª. ed., 2003. Me referiré además, en adelante, a la obra *Antígona furiosa* con la abreviatura *AF*, y a *Atando cabos* como *AC*.

ejercicio de creación literaria que se suma a la larga lista de reescrituras dentro de la obra de la escritora porteña.

La presencia transversal de temas y motivos literarios reelaborados, así como la reescritura textual de distintas obras, forma parte de un gesto creativo recurrente en Gambaro que adquiere distintos matices a lo largo de su obra, como se ha podido ver en el desarrollo particular de cada texto. En este sentido, considero que una manera de plantear el acercamiento a la pieza *LCSS* en términos de reescritura, requiere también la consideración de dos condiciones: por un lado, que la pieza teatral se suma a una producción literaria diversa en la que se hace referencia a episodios sobre el terrorismo de Estado en Argentina. De manera más específica, es una obra que se asocia con otras de su propia autoría, pero también con algunas del teatro argentino de esos años que abordan codificadamente el tema de las desapariciones forzadas; comparte por lo tanto elementos afines con esos textos. Por otro lado, y a la manera de las obras analizadas en los capítulos anteriores, *LCSS* introduce y reelabora fragmentos literarios de autoría distinta, particularmente aquellos que remiten al *locus classicus* sobre Orfeo y Eurídice, al descenso a los infiernos, e incluso aquellos en que el factor común es la noción de la obra literaria como monumento funerario (el poema como epitafio en Rilke, o el poemario “en memoria de” en el caso de Rilke y Morante, como veremos adelante).

La casa sin sosiego, en el panorama de la obra gambariana y dentro de la producción dramaturgica argentina en un sentido más amplio, forma parte de lo que Jorge Dubatti denominó como “teatro de los muertos”. El crítico se refiere de tal manera a la emergente y copiosa tendencia del teatro argentino de la postdictadura, cuyo motor temático se centra en la cuestión de los desaparecidos por el Estado, su ausencia y su búsqueda, tendencia que

podemos ubicar temporalmente a partir del regreso de la democracia en 1983 hasta la actualidad. En este sentido, afirma Dubatti, retomando la argumentación y la perspectiva de Hugo Vezzetti,³⁰⁷ el teatro postdictatorial opera individual y conjuntamente como un constructo memorialista, de manera que “en la Argentina los muertos habitan la conciencia de los espectadores de la postdictadura, y el teatro y otras formas artísticas se encargan de invocarlos”.³⁰⁸

De ahí que adquiera sentido la noción de Umberto Eco sobre el teatro como mecanismo de re-presentación: un impulso por traer al presente, mostrar, acentuar “el carácter sígnico de toda acción teatral, donde algo, ficticio o no, se exhibe, mediante alguna forma de ejecución [...], pero por sobre todo para que esté *en lugar de otra cosa*”.³⁰⁹ Esta breve digresión es importante pues, como vimos en el capítulo primero, Gambaro “agota” un tema de manera distinta en función de las circunstancias genéricas a las que se adscriba, ya sea en el teatro o en la narrativa. Pensar *LCSS* desde la representatividad del signo teatral –la ópera de cámara como subgénero, y no desde el cuento o la novela– implica comprenderla también desde la capacidad misma del género para presentar o traer al presente –según Eco–, incluso “invocar” lo ausente –según Dubatti. El elemento primario de la representación teatral, dice más adelante Eco, se da en un cuerpo, “un cuerpo humano

³⁰⁷ Dubatti se refiere al libro de Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* (Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2002), en el que analiza la historia argentina reciente a la luz de la construcción de la memoria social frente a la implantación del terrorismo de Estado. Concordamos con la noción de Dubatti pues su lectura de Vezzetti es extensiva al panorama artístico que analizamos, especialmente porque explica el período de producción dramática en el que podemos ubicar los textos de Griselda Gambaro analizados en este capítulo. Cito a Jorge Dubatti en su artículo “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino”, *Dramateatro*, 1-2 (2015-2016), pp. 9-34.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 10.

³⁰⁹ Umberto Eco, “El signo teatral”, en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, pp. 42-49, *passim*. Énfasis propio.

que se mueve [y] se presenta como una cosa verdadera, eventualmente objeto de signos posibles”.³¹⁰ Así, tenemos como premisa que aquello que está “en lugar de alguna otra cosa” cobra una doble dimensión de ausencia en *LCSS*: un cuerpo humano que representa “*un bulto extendido en el suelo*” (Teresa/Eurídice) que, como signo posible, está en lugar de aquello que ya no está ahí.

Ahora bien, en cuanto a las obras de Gambaro que pueden incluirse en esta producción diversa de textos, observamos algunas de las características que Dubatti reconoce como recurrentes en el “teatro de los muertos”: la explícita referencia a los representados en el espacio teatral ahora como personajes; la recurrencia a mitos o relatos vinculados a la experiencia de la muerte, como Orfeo, Antígona o Hamlet; el procedimiento de la prosopopeya o la capacidad de hablar después de la muerte, como veremos en el personaje de Teresa; la ideación de dispositivos para representar la ausencia o el vacío, sin hacer explícita referencia a la muerte, representan simbólicamente ante el espectador la noción del desaparecido (en *LCSS*, la casa misma y el cuerpo de Teresa en el suelo); y la multiplicidad de situaciones que remiten a la pérdida, el duelo y la memoria.³¹¹

Desde los inicios de su escritura en los años sesenta, Gambaro deja entrever sus preocupaciones sociales, culturales y políticas en torno a su país, de manera codificada en distintos textos dramáticos o narrativos. Se trata sobre todo de preocupaciones enmarcadas en lo profundamente humano: el aislamiento, la identidad, las relaciones de familia, las transgresiones, los usos y abusos del poder, por citar sólo algunos ejemplos. Por supuesto,

³¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹¹ J. Dubatti, art. cit., p. 31.

dichas inquietudes emergen tras analizar los signos textuales desde una perspectiva crítica o interpretativa que asocia el texto con el contexto. Sin embargo, y sin que ello implique un devenir hacia una mayor claridad o transparencia del mensaje, o sea, hacia un texto “menos codificado”, vemos en la propuesta gambariana posterior, ya en los años 80, cómo esas preocupaciones adquieren otra consistencia, un cuerpo un tanto más visible en el texto. Podemos considerar el caso analizado en el capítulo anterior, *Antígona furiosa* (1986), como uno de esos textos en el que se reconoce una intencionalidad más evidente, una asociación con el “teatro de los muertos” del que habla Dubatti; aunque no por ello debe olvidarse que tal intencionalidad se desarrolla en el marco de la reescritura del mito de la heroína tebana. Asimismo, el texto dramático *Atando cabos*, también de 1991 como *LCSS*, obra a la cual me referiré más adelante, se construye a partir de indicios textuales cada vez más perceptibles, es decir menos alegorizados, sobre los desaparecidos, su muerte y su búsqueda.

En efecto, la noción del sujeto ausente “habita” el espacio escénico y su función como mecanismo memorialista consiste en “materializarse”: ya sea por la vía discursiva (Antígona hablando sobre Polinices en *Antígona furiosa*, Elisa hablando sobre su hija desaparecida en *Atando cabos*), o bien representándose en el escenario (Teresa/Eurídice en *LCSS*). En estas tres obras, que versan con mayor claridad sobre los desaparecidos, encuentran continuidad distintos puntos temáticos a pesar de que sean formalmente distintas: la noción del ausente como desaparecido/muerto, la determinación de los personajes empeñados en su búsqueda/entierro, además de la importancia textual que se dedica a la noción de memoria en oposición al olvido (tema que se afianza discursivamente en otros sujetos del *dramatis personae*).

Otras continuidades son visibles. En *AF* y *LCSS*, por ejemplo, se reconocen algunas de similitudes a pesar de la diversidad formal. En lo particular, según Susana Tarantuviez, el teatro gambariano que va de 1980 a 1983 –durante el período de Teatro Abierto, o sea en sus textos *Real envido*, *La malasangre*, *Del sol naciente*– se caracteriza por ser una propuesta militante que cuestiona y parodia al poder dictatorial.³¹² Aquí se situaría todavía *AF*, estrenada en 1986, obra en donde los personajes que detentan el poder –Creonte/Corifeo y Antinoo– se configuran a partir de matices burlescos y paródicos de discursos oficiales,³¹³ en abierta tensión dramática con *Antígona*, cuyo tono es más bien trágico. Y en lo general, su teatro de las décadas de 1980 y 1990 se conoce por transitar hacia un realismo crítico en el que cohabitan la caricatura patética del sainete con el grotesco criollo, y que en *AF* coincide con la representación grotesca de Creonte/Corifeo y de Antinoo. En *LCSS* se observa un cambio: desaparecen las figuras parodiadas del poder y sólo se hace presente en uno de sus brazos de ejecución, o sea el Guardia de la escena cuarta titulada “La antesala” (antesala, claro, en referencia al infierno). Allí encontramos a Juan, quien busca el cuerpo de su esposa Teresa en lo que parece ser una jefatura de policía o una morgue “donde están marcadas puertas sin fallebas”, y un Guardia a la manera de un cerbero irónico:

Guardia: Nadie puede ver en ese infierno, sin quedarse ciego o tuerto. (*Ríe*) También muerto. ¿Paga el precio?

Juan: Cualquier precio.

Guardia: Desde ya, ¡le digo que no está! Pero si la encuentra, ¡es suya! Aunque sea de sal. (*Ríe, se adelanta, señala*) Pase, señor. Ya encontrará el camino. Yo no lo

³¹² Susana Tarantuviez, *La escena del poder*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2007, p. 235.

³¹³ Véase en el capítulo anterior la copresencia de fragmentos del discurso de Juan Domingo Perón (contra el grupo peronista Montoneros, pronunciado el primero de mayo de 1974, en los balcones de la Casa Rosada) en los diálogos entre Antinoo y Creonte. Cf. G. Gambaro, *Antígona furiosa*, en *Teatro 3*, op. cit., p. 208.

guío. Soy impresionable, sufro pesadillas. Mi lugar está en la mesa, con todas las planillas.³¹⁴

Recordemos que para Gambaro el punto discursivo en “donde se mezclan lo ridículo y lo patético con el drama” es la marca que determina la noción de lo grotesco en su obra,³¹⁵ noción que permite mantener la tensión dramática. La peculiaridad de *LCSS* es que este rasgo grotesco sólo se limita a las intervenciones del Guardia, promoviendo con ello que el tono general se incline mayormente hacia lo dramático, ello en consonancia con la arquitectura de la obra (una ópera de cámara), así como con un tema profundamente trágico. En otros términos puede decirse que las representaciones de la violencia, la coerción, la tortura o la muerte, se afrontan en esta obra como una propuesta en donde el humor se desdibuja paulatinamente y ocupa un grado menor de importancia en el tratamiento del tema.

Las continuidades entre *LCSS* y *AF* también se confirman desde otros ángulos de análisis, como el que señalan Salzman y Tola en lo referente a la importancia de nombrar a los muertos en ambos textos. Las autoras analizan los cruces textuales entre los relatos órficos clásicos (Ovidio, en particular) y *LCSS* a partir de dos elementos: por un lado, siguen el curso del mito clásico y el descenso a los infiernos como referencia codificada a los acontecimientos durante la represión en Argentina; por otro lado, analizan la importancia simbólica de la mirada (presente también en el relato clásico), así como el hecho de reconocer y nombrar a los personajes (los diálogos en los que Juan debe identificar a Teresa, por ejemplo). Además, estudian la constitución de un espacio dramático en el que impera el juego entre la luz y la sombra, en estrecha relación con la noción de la memoria:

³¹⁴ G. Gambaro, *La casa...*, *op. cit.*, p. 47.

³¹⁵ Cf. Ana Seoane, art. cit., pp. 163-165.

Creemos que en el hipertexto argentino se plantea un doble juego de recuperación y pérdida. Por un lado, el reconocimiento de los muertos conlleva su imposibilidad de reincorporarlos al mundo de los vivos, y en este sentido podemos entender el episodio [Escena 3] como una pérdida. Por otro lado, la visión del rostro de Teresa vuelve a Juan portador de un conocimiento revelador que implica la recuperación de los desaparecidos para la memoria.³¹⁶

Las autoras, además, conciben que es posible vincular el deseo de nombrar a los muertos en *LCSS*, a partir del diálogo entre Juan y Teresa sobre su epitafio, con la preocupación de enterrar a los muertos que analizamos anteriormente en *AF*. Ver y nombrar, como actos de “recuperación” del otro, constituyen en estos casos la única vía de diálogo entre los vivos y los muertos, o entre los desaparecidos y quienes los buscan. Asimismo, la reiteración simbólica de dichos actos fortalece la reconstrucción de la memoria como espacio asible, es decir, que se materializa en lo que en *LCSS* se conoce constantemente como “casa de pena”. Para Susana Tarantuviez, los juegos entre las luces y las sombras, el claroscuro, y la importancia de la mirada o del “ver”, aluden directamente al método utilizado en los campos de detención o al momento de la sustracción ilegal, conocido como “tabicamiento”; esto es, el impedimento de la vista a los detenidos con el uso de vendas o ropaje, privación que podía prolongarse durante todo el período de detención hasta su muerte.³¹⁷

La interpretación de Tarantuviez acentúa un aspecto que hemos insistentemente destacado, o sea cómo un fragmento o elemento del relato reescrito funciona en distintos niveles textuales. Dicho en otras palabras, se observa que un elemento simbólico correlaciona textualmente a otros relatos entre sí, como en este caso sucede con la mirada: “las tinieblas”, “el inframundo” o “la transgresión de la mirada” son elementos

³¹⁶ Patricia Salzman y Eleonora Tola, “El camino órfico en la literatura argentina: *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro”, en *I Jornada Internacional de Literatura Argentina*, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, Buenos Aires, 1995, p. 330.

³¹⁷ S. Tarantuviez, *op. cit.*, p. 278.

fundamentales en el relato órfico, como lo son también en el contexto histórico que recrea de manera codificada la obra de Griselda Gambaro. Asimismo, estas constantes enunciadas pueden después encontrarse aludidas o explícitas en aquellos textos, temas o relatos que Gambaro va incorporando en sus reescrituras. Las relaciones de sentido que se establecen íntima e indisolublemente en las reescrituras gambarianas responden a la necesidad de encontrar proporcionalidad o correspondencia de las partes con el todo (el texto, la recurrencia a determinados temas), de un elemento con otro (entre intertextos, por su afinidad temática), y con referencias externas (contexto).

La densidad simbólica de los elementos que hemos encontrado, que coinciden en *LCSS* y *AF* en lo que atañe a los desaparecidos durante la dictadura, hallan en la ópera una manera singular de conducirse entre la lírica y el espectáculo, la dramaturgia y la música escénica:

Gandini y Gambaro dan nueva vida a la tragedia en la dimensión de la ópera de cámara, recreando el entramado mítico con sus caracteres torturados, su elocución e ideología, trasladándolos a la escena lírica y al espectáculo. Por ello sus personajes no son exclusivamente actores o sólo cantantes. Todos asumen acciones dramáticas, inclusive a través de bailarines que tan sólo aportan la plasticidad del movimiento para intensificar la expresión.³¹⁸

La apreciación de la crítica en los diarios después del estreno demuestra la buena acogida que tuvo la obra, particularmente en un contexto en que la dramaturgia argentina buscaba renovarse para “nombrar lo innombrable”.³¹⁹ Héctor Coda, además, destaca la actualización del mito desde la contemporaneidad argentina, en tanto que “el personaje divinizado del helenismo precristiano, símbolo de una actitud religiosa que resuelve todos los conflictos,

³¹⁸ Héctor Coda, “Una casa entre el mito y el olvido”, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de junio de 1992 (sec. Espectáculos), s. p.

³¹⁹ Véase *infra* la referencia a Fernando Reati, p. 214 y p. 217.

no puede [ahora] auxiliar a este ser humano, arrojado a la existencia, condenado a padecer una sed infinita de justicia”.³²⁰ Las nuevas coaliciones entre la dramaturgia y otros géneros artísticos, según asegura la propia Laura Yusem acerca de *LCSS*, son el síntoma de un siglo “atravesado por lo interdisciplinario”, momento en que la ópera, sobre todo a partir de la posguerra y a pesar de considerarse un género aristocratizante, “empezó a integrarse a otros lenguajes”.³²¹ Este impulso interdisciplinario también tuvo sus alcances operísticos con *Antígona furiosa* pues, si bien no fue concebida como una pieza teatral del género, posteriormente, como explica Yusem, se estrenó en la Ópera de Munich en una versión también para ópera de cámara.

4.2 Segundo umbral: la “memoria profunda como el agua”

*Costa de escollos y bajíos, de largo tiempo infame por las naves y marinos perdidos, y
blanca de osamentas.*
Virgilio, *Eneida*, Libro VI

Hay que destacar que a partir de los años ochenta los personajes femeninos comienzan también a cobrar mayor protagonismo en obras de Gambaro, en las que “palabra y mujer establecen un complejo entramado de significaciones, cuyo sentido último deberá rastrearse en las circunstancias recientes de la historia argentina”.³²² Esta condición textual, que recae en *Antígona* y *Teresa*, muestra cierta afinidad con otros motivos de ambos relatos míticos (*Antígona* y *Eurídice*), en particular los que giran en torno al túmulo y al tálamo, es decir, sobre las honras funerarias y las honras nupciales respectivamente. En *AF*, el tema, como

³²⁰ Cf. H. Coda, art. cit., s. p.

³²¹ Laura Yusem, *apud* Olga Cosentino, “Ópera de cámara, el sueño cumplido de dos creadoras”, *Clarín*, Buenos Aires, 26 de junio de 1992 (sec. Espectáculos).

³²² B. Trastoy, “Madres...”, art. cit., p. 50.

se recordará, se aborda en voz de Antígona: “No conocí noche de bodas, cantos nupciales. Virgen voy. Mi desposorio será con la muerte”, y “¡Oh, tumba, oh cámara nupcial!”.³²³ En *LCSS Juan/Orfeo* se rehúsa a esta identificación entre túmulo y tálamo: “Juan: ¿A quién velan? Pueden dedicarle todo el tiempo. (A *Ruth*) Ni se te ocurra vestirla con su traje de novia. ¡No es ella! ¡Esa no es ella!”.³²⁴

Este particular cambio en el tratamiento de los personajes femeninos en la obra de Gambaro resulta importante para comprender, asimismo, el enfoque crítico que han recibido desde las teorías de género o los estudios feministas. De la misma manera, esta mayor tesitura y complejidad no es ajena a los procesos de reescritura que estudiamos en esta tesis, en general, y en este capítulo, en particular. En otros términos, observamos que en algunos personajes femeninos de este período recae el protagonismo en el momento de reescribir un tema-personaje o un mito. Así, la princesa-hermana que toma la voz por el hermano ausente (Antígona) y las intervenciones líricas de la esposa fallecida (Eurídice) se unirán a los personajes maternos posteriores en la obra gambariana, en oposición a los personajes de sus primeras obras en que se dibuja una maternidad repulsiva o “monstruosa” (en *El desatino*, por sus reminiscencias de la madre de Gregorio Samsa), o que muestran una fuerte “complicidad con las estructuras patriarcales más injustas y autoritarias” (en *La malasangre* o en la novela *Ganarse la muerte*).³²⁵ Estos personajes se caracterizan ahora como figuras maternas (en referencia a las Madres o Abuelas de la Plaza de Mayo, como en *Antígona furiosa* y *Atando cabos*), como madres piadosas con los infortunados (*Del sol naciente*) o, como en el más reciente de sus textos, como una pitonisa a quien nadie cree sus vaticinios

³²³ G. Gambaro, *Antígona...*, *op. cit.*, pp. 210-211.

³²⁴ G. Gambaro, *La casa...*, *op. cit.*, p. 34.

³²⁵ B. Trastoy, “Madres...”, *art. cit.*, p. 50.

–como Casandra, en *La Ilíada*– y que busca restaurar las relaciones ancestrales entre madre e hija (*El don*, de 2014).

La obra de teatro *Atando cabos* fue escrita expresamente para el Festival Internacional de Teatro de Londres durante un ciclo de obras cortas, y se estrenó el 4 de julio de 1991 en el Royal Court con el título *Putting Two and Two Together*.³²⁶ El texto fue dedicado en memoria de los adolescentes desaparecidos en La Plata durante el episodio conocido en Argentina como “la noche los lápices”.³²⁷ En *AC* y *LCSS*, escritas en 1991, coincide un tema análogo no sólo dentro de la escritura gambariana, sino como un motivo recurrente de los años ochenta en Argentina: el del agua y algunas de sus variantes como el río, el mar, el ahogado, o el naufragio.³²⁸ Por un lado, la breve pieza versa sobre Elisa, madre de una joven desaparecida, y Martín, un ex militar. Después de sobrevivir al naufragio del crucero en el que viajan, ambos se ven obligados a compartir un bote salvavidas. Por otro, la continuidad del tema en *LCSS* recae en los personajes principales, Juan y Teresa, y en alusiones sutiles desde la primera acotación en donde se indica que “*se ve un bulto extendido en el suelo, la forma imprecisa de un cuerpo cubierto por un capote oscuro, rígido, que pesa como un género mojado*”. Además, se observa que “*por el extremo opuesto, donde la luz es más intensa, entra Juan. Carga un bolso alargado de marinero que sostiene al*

³²⁶ Su primera publicación, en inglés, fue en la revista *Travesía*, del Center For Latin American Cultural Studies de King’s College, en Londres, con la traducción de Catherine Boyle y el título *Loose Ends*, en octubre de 1992. Posteriormente, se publicó en la *Revista Art Teatral*, en Valencia, en 1992, y finalmente por Ediciones de la Flor en 1996.

³²⁷ Episodio en el que diez estudiantes de secundaria fueron aprehendidos –seis de ellos aún “desaparecidos”– el 16 de septiembre de 1976, luego de que las Fuerzas Armadas les consideraran como sujetos subversivos. El informe de la CONADEP reúne algunos testimonios sobre su secuestro y tortura.

³²⁸ Cf. Fernando Reati, “‘Cuidame de las aguas mansas...’: terrorismo de Estado y lo fantástico en *El lago* y *Los niños transparentes*”, *Revista Iberoamericana*, 78, 238-239 (2012), pp. 293-309.

hombro".³²⁹ La representación del horror se articula de la misma manera en ambos textos.

En *AC* se lee:

Elisa: ¡Oh sí! Como si tuvieran una carga que no les permitiera nadar. No nadaban. No volvían a la superficie. Los encontraron por casualidad, en el fondo. Un remolcador se hundió en el río y al dragar para rescatarlo... Había periodistas, ¿sabe? Ahí estaban, sobre el lecho de arena.³³⁰

Mientras, en *LCSS*, se describe lo siguiente:

Padre (*un silencio*): Nos dijeron... que no la tocáramos. Cayó al mar y las piedras desgarraron su cuerpo. Pero su madre quiso enterrarla con su vestido de novia. Era hermoso ese vestido [...] No fue el mar... Ni las piedras... [...]³³¹

Vemos cómo en ambos textos se representa de manera similar la muerte de los personajes y el encuentro de sus cuerpos en el mar: “ejecución y sepultura”, comenta Martín en *AC*, para referirse a la práctica sistemática de las desapariciones. Como explica Fernando Reati, diversas modalidades artísticas en la Argentina de los ochenta se galvanizan a partir de la representación del agua como símbolo del horror en el período postdictatorial, siendo el cuento “Agua” (1987), de Antonio Dal Masetto, una de las primeras referencias literarias que establece esta relación simbólica. Distintos testimonios alimentan y sustentan la conformación del imaginario artístico sobre el terror de Estado y su relación simbólica con el agua. El primero de ellos fue la “Carta abierta de un escritor a la junta militar” (1977), donde el escritor y periodista Rodolfo Walsh denunciaba la aparición de cuerpos en el Río de la Plata y en las costas uruguayas.³³² Posteriormente, en 1984, el Informe Sábado

³²⁹ G. Gambaro, *La casa...*, *op. cit.*, pp. 31-32.

³³⁰ G. Gambaro, *Atando...*, *op. cit.*, p. 11.

³³¹ G. Gambaro, *La casa...*, *op. cit.*, p. 54.

³³² “Veinticinco cuerpos mutilados afloraron entre marzo y octubre de 1976 en las costas uruguayas, pequeña parte quizás del cargamento de torturados hasta la muerte en la Escuela de Mecánica de la Armada, fondeados en el Río de la Plata por buques de esa fuerza, incluyendo el chico de 15 años, Floreal Avellaneda, atado de pies y manos, ‘con lastimaduras en la región anal y fracturas visibles’ según su autopsia”. Cf. R. Walsh, “Carta abierta de un escritor a la junta militar”, en *Educación para la memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2010 [24 de marzo de 1977], p. 10.

reproduce testimonios sobre la sistematicidad de los “traslados” de los detenidos en los CCD (centros clandestinos de detención), eufemismo empleado en dichos centros para referirse a su desaparición –entre otras maneras– en el agua. En años posteriores a los juicios a la Junta Militar, ex militares, entre ellos Rafael Videla, declararon sobre la metódica desaparición de los detenidos mediante maniobras conocidas como “vuelos de la muerte”.³³³

El análisis de las representaciones del horror en la literatura argentina permite entender la conformación de una memoria colectiva, por medio de distintos elementos naturales o incluso de maquinaria y otros medios de transporte,³³⁴ y que en la dramaturgia se puede ver con la alusión al bote salvavidas de *AC*. De ahí la importancia del naufragio en esta obra, así como la referencia velada a los vuelos y los aviones de traslado tanto en *AC* como en *LCSS*, en estrecha relación con la noción del texto como artefacto memorialista y como mecanismo contra el olvido. En ambos textos, ambas fuerzas opositoras se discuten explícitamente:

Elisa: Nadie me salvará del naufragio.

Martín: ¿Prefiere ahogarse? Ahóguese entonces.

Elisa: Caigo y no me ahogo. Tengo la memoria profunda como el agua, me trae, me lleva, me hunde... me salva.³³⁵

³³³ “No, no se podía fusilar. Pongamos un número, pongamos cinco mil. La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos: ayer dos en Buenos Aires, hoy seis en Córdoba, mañana cuatro en Rosario, y así hasta cinco mil. No había otra manera. [...] ¿Dar a conocer dónde están los restos? ¿Pero, qué es lo que podemos señalar? ¿El mar, el Río de la Plata, el Riachuelo?”. Cf. María Seoane y Vicente Muleiro, *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001, p. 215.

³³⁴ Cf. Fernando Reati, “El Ford Falcon: un ícono del terror en el imaginario argentino de la posdictadura”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 43, 2 (2009), pp. 385-408. Véase, asimismo, la escultura en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, a cargo de Javier Bernasconi, Omar Estela, Marcelo Montanari, Marcela Oliva, Luciano Parodi y Margarita Rocha: la instalación artística deconstruye y resignifica el automóvil, pintado ahora de blanco y desmantelado hasta sus elementos mínimos.

³³⁵ G. Gambaro, *Atando...*, *op. cit.*, pp. 24-25.

En *AC* la memoria se plantea como ejercicio de resistencia ante la adversidad, desde un espacio dramático abierto (el mar) donde el naufragio cobra un sentido catastrófico. De la misma manera, la figura de la madre se resignifica e:

intensifica su emblemático semantismo político y social, convirtiéndose en un signo dramáticamente positivo y activo, siempre ligado a los personajes victimizados. A su vez, el victimario ya no es una figura de ferocidad despótica visualizable en escena, tal como sucede con obras anteriores [...] sino que, por sobre los marginados, los maltratados, los hambreados, los lumpenizados, los desaparecidos, se adivina el accionar aniquilador de ciertas instituciones mediadoras. Los espacios tampoco son ya lugares de confinamiento (cárceles, campos de concentración, habitaciones cerradas) sino estaciones de tren, puertos, barcos, botes salvavidas: viajes, partidas, regresos son ahora marcas de inestabilidad, de desarraigo, de necesidad de anclaje en una realidad que hay que recomponer [...]³³⁶

La madre y su travesía por el mar introduce, además, un punto temático en estrecha relación con *LCSS*: el descenso al inframundo que, visto desde el imaginario cicládico, se concibió como un viaje por el mar. Esto explica que en las tumbas de sus muertos, según indica Pilar González Serrano, se incluyera tanto una barca como una imagen de una diosa–madre.³³⁷ Esta hipótesis de lectura podría ser una pista más para interpretar de manera más compleja y extensiva los símbolos, los códigos y la reelaboración de ciertos temas en este texto breve. En *LCSS* Orfeo/Juan es quien desciende al inframundo en busca de Teresa, escenario en que la figura materna desaparece para dar paso a las descripciones del horror.

³³⁶ B. Trastoy, “Madres...”, art. cit., pp. 50-51.

³³⁷ Cf. Pilar González Serrano, “Catábasis y resurrección”, *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Antigua. Serie II*, 12 (1999), pp. 129-179.

4.3 Una antesala de voces en *La casa sin sosiego*

Interludio I

Teresa:

¿Por qué nadie me busca?

¿Por qué nadie me encuentra?

¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?

¿Qué castigo es?

¿A quién protegí? ¿A quién cuidé?

¿A quién amé?

¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?

La presencia transversal de los desaparecidos, con distintos tratamientos y medios responde a lo que Gambaro comprende como una necesidad “por agotar un tema” en su propia obra.³³⁸ Desde el inicio de *LCSS*, especialmente desde la primera intervención de Teresa, como se ve en el epígrafe anterior, se reafirma el tono que atraviesa toda la obra: la importancia de traer al escenario la voz de los desaparecidos, así como la de enfatizar por medio de los diálogos de Teresa/Eurídice una serie de preguntas en busca de respuestas. Del mismo modo, el ciclo gambariano referente al “teatro de los muertos” se sitúa en un plano de diálogo estético y cultural con el contexto argentino, en donde se reiteran una serie de temas (los desaparecidos, la represión, el golpe de Estado) desde distintas propuestas artísticas (el realismo crítico o el grotesco, en el teatro). En este sentido, también se distinguen diferentes niveles de reescrituras, entendidas aquí como continuidad de un tema y/o temas análogos al interior mismo de la pieza teatral. Gambaro lo logra al incluir en *LCSS* fragmentos textuales (citas) de distinta autoría y asimismo por medio de la alusión o referencia implícita a otros relatos o episodios contextuales.

³³⁸ En Ana Seoane, art. cit., p. 163.

El mito de Orfeo y Eurídice, materia que se reelabora en *LCSS*, cobra mayor auge en la tradición occidental gracias a los textos latinos, principalmente a partir de la *Geórgica* IV (relato incluido dentro del episodio de Aristeo, después de la loa virgiliana sobre la apicultura). Ovidio, por su parte, se refiere al mito en el libro X de las *Metamorfosis* y en los primeros versos del libro XI, episodio en que narra la muerte del héroe. Según Charles Segal, el Orfeo virgiliano se construye entre el *furor* y la *dementia* trágicas, mientras que el relato de Ovidio enfatiza el tratamiento de la locura en términos menos trágicos pero más humanos, a partir de la relación con otros aspectos igualmente importantes del mito: el amor, la muerte y el arte.³³⁹

En el contexto literario argentino, la recuperación de este mito acoge con mayor soltura la versión del héroe virtuoso por su música: la del poeta iniciado en los misterios órficos.³⁴⁰ La conjunción del tema órfico con el motivo del descenso se reúne en la pieza gambariana desde un matiz distinto del relato mítico. Además, debido a la estrecha relación de la reescritura del mito con el tema de los desaparecidos, el objeto de la búsqueda (Teresa/Eurídice) cobra un sentido artístico (por sus intervenciones líricas, aunque breves, dentro de la obra) pero también político.

Los indicios de reescritura insertos en *LCSS* son, invariablemente, aquellos que se indican en la edición misma al final del texto: el poema “La sera domenicale”, del poemario *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* (1968), de Elsa Morante; el poema IX, del

³³⁹ Charles Segal, “Orpheus and the Fourth ‘Georgic’: Vergil on Nature and Civilization”, *The American Journal of Philology*, 87, 3 (1966), p. 311.

³⁴⁰ Véanse por ejemplo la novela *Háblenme de Funes* (1970), del escritor porteño Humberto Constantini, sobre un prodigioso violinista cuya amada es asesinada, y posteriormente es muerto y descuartizado por un grupo de prostitutas; así como el cuento “Las Ménades” (en *Final del juego*, 1956), de Julio Cortazar.

poemario *Die Sonette an Orpheus* (1923), de Rainer María Rilke, además de los versos que el propio poeta escribió para su epitafio; y fragmentos de *L'Orfeo. Favola in musica* (estrenada en 1607, publicada en 1609), de Claudio Monteverdi. Precisemos desde ahora que cada inserción cobra un sentido dentro del texto de Gambaro y cumple una función. Las referencias textuales se relacionan directamente con el tema mítico (el descenso al infierno, el desaparecido, en particular, u Orfeo y Eurídice, en general), y también porque complementan determinados episodios a través de temas semejantes (el epitafio, la violencia, la muerte, entre otros).

4.3.1 Los arrojados, los que descienden

Interludio 2
Teresa:
Memoria, memoria, casa de pena
Nadie quiere habitarla
y allí me dejan
Memoria, memoria, casa de pena
¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?

Además de los indicios textuales anteriormente mencionados, es posible rastrear otras posibles influencias que complementan el sentido de *LCSS* como reescritura, y advertir que algunas de ellas no han sido reportadas por la crítica. Considero que una primera influencia puede asociarse con el ciclo órfico del escritor, pintor y cineasta francés Jean Cocteau, particularmente por la reminiscencia de dos de sus obras: la obra de teatro *Orphée*, de 1927,

y el filme homónimo de 1950 –basado en el texto de 1927–, dirigido también por Cocteau como parte de su trilogía cinematográfica.³⁴¹

Como ya lo señalamos, hay vasos comunicantes entre la obra dramática de Gambaro y el teatro europeo del siglo XX; un teatro que dedica precisamente algunas obras a la reescritura de los clásicos. Recordemos que desde los años sesenta, en el Instituto Di Tella, se discutieron las principales tendencias del teatro de vanguardia (Grotowski, Artaud, Pinter y Brecht), a lo que se suma el amplio recibimiento de Jean Cocteau y de su *Antígona* (1922), editada en Argentina en los años cincuenta. Las relaciones entre los dos Orfeos, de Cocteau y de Gambaro, se intuyen a partir de una Eurídice olvidadiza, pero también por escenas similares que recuerdan tanto al filme como al drama franceses. En el primer caso, en la película, vemos a un Orfeo que, al igual que Juan en “La antesala” de LCSS, pide audiencia en el inframundo frente a jueces y guardias para recuperar a su esposa, que en este caso sí recobra. Por otro lado, la misma escena de “La antesala” se asemeja al episodio del *Orphée* teatral cuando Heurtebise es interrogado por el comisario del pueblo, quien busca el cuerpo del poeta después de haber sido asesinado éste por un grupo de mujeres (tal como las bacantes en el relato mítico):

Le Greffier: Silence.

Le Commissaire: Procédons avec ordre. Ne parlez que si je vous interroge. Où est le corps?

Heurtebise: Quel corps?

Le Commissaire: Quand il y a crime, il y a corps. Je vous demande où se trouve le corps?

Heurtebise: Mais, Monsieur le Commissaire, il n’y a pas de corps. Il a été déchiré, décapité, emporté par ces folles!³⁴²

³⁴¹ Me refiero al ciclo fílmico que comprende: *Le sang d'un poète* (1930), *Orphée* (1950) y *Le testament d'Orphée* (1959), protagonizada esta última por el escritor. En adelante citaré la siguiente edición de la pieza teatral de Jean Cocteau: *Orphée. Tragédie en un acte et un intervalle*, Stock, Paris, 1927.

³⁴² *Ibid.*, p. 110.

De abierto carácter onírico, Cocteau retrata el inframundo a través de las ruinas aparentemente bombardeadas de una ciudad, un escenario idóneo para el tono de un filme de posguerra. En cuanto al tono que adopta Cocteau para configurar a su *Orphée* en el drama es el de una crítica paródica al surrealismo, en la que es perceptible su desdén por el oficio del escritor “automatizado”: de ahí que se represente a Orfeo a la manera de un Calígula infatuado por su caballo que le dicta frases poéticas. Como se ha visto, en Gambaro el tono paródico recae por lo general en las figuras de poder y coincide en este caso con la del guardia, en la escena de la búsqueda del cuerpo de Teresa:

Guardia: ¿Qué busca?

Juan (*pone un documento sobre la mesa*): A ella.

Guardia (*no lo observa. Sigue mirando a Juan, largamente. Al cabo*): ¿Quién es ella? (*Juan tiende la mano, acerca más el documento. Después de un instante, el Guardia lo mira, desde lejos y sin interés. Luego, con las manos abiertas, tantea como un ciego los papeles, mirando a Juan*) No figura.

Juan: ¿Puede fijarse?

Guardia (*con una semisonrisa*): ¿Qué hice? (*Tantea*)

Juan: Dicen... detrás de esta oficina hay mucha gente. Sin anotar.

Guardia (*se incorpora bruscamente*): ¿Con qué me viene? ¿Gente? En todos lados hay gente. ¿Y la busca aquí? En la calle, señor, búsquela. (*Cambia de humor*) O en cama ajena.³⁴³

La figura del guardia se reescribe bajo estos mismos parámetros discursivos (entre lo patético y lo ridículo) en otros roles homólogos en la obra de Gambaro, ya sean el ujier o el funcionario de *Las paredes*, la policía en *Nada que ver* (teatro y novela), la milicia de *El campo*, los reyes en *Antígona furiosa* o *Real Envido*, o las figuras paternas en *Ganarse la muerte* (el padrastro, el Sr. Thompson o el “señor silencioso”). El principio de incertidumbre, además, entre los discursos oficiales y los testimonios que corroboraban los

³⁴³ G. Gambaro, *La casa...*, *op. cit.*, p. 46.

crímenes de Estado (la carta de Rodolfo Walsh, de nuevo, como ejemplo) se visibiliza en otro de los personajes, con el mismo tono discursivo del guardia: “Bobo: ¡Señor! ¡Señor! (*Juan se vuelve*) Yo sé dónde está... No el otoño. ¡Ella! ¡Yo sé! Le mintieron. Todos saben. (*Se pone la mano sobre el pecho*) ¡Pero yo sé más!”.³⁴⁴ En fin, se suma el Bobo a un repertorio de personajes que buscan representar la coerción y los métodos que usa el poder (la violencia, la tortura, la desaparición forzada).

Sobre la breve escena “La antesala”, algunas palabras más. Jorge Dubatti advierte otra influencia posible para el encuentro entre el Guardia y Juan, que sin duda resulta sugerente. Según el crítico, el episodio recuerda al texto “Ante la ley”, de Kafka, relato corto publicado en 1915 y que eventualmente pasó a ser una parábola dentro de la novela *El proceso* (1925) que se publicaría póstumamente.³⁴⁵ Como hemos visto en los análisis anteriores, las influencias del escritor praguense en Gambaro son notorias desde sus primeras obras, y ciertamente se encuentran en el relato de Kafka algunas reminiscencias como propone Dubatti: en el cuento se narra cómo un campesino acude ante la ley para “acceder” a ella por una puerta. El guardián del lugar, dubitativo, le impide el paso argumentando que no es posible en ese momento, por lo que el hombre espera allí durante años sin una respuesta positiva a su pedido. Finalmente, justo antes de morir, el hombre pregunta al guardián por qué en todos esos años nadie más había pretendido cruzar la puerta si todos “buscan la ley”, a lo que aquél contesta: “nadie podía pretenderlo porque esta entrada era solamente para ti. Ahora voy a cerrarla”. La experiencia narrada por Kafka, el

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 38.

³⁴⁵ J. Dubatti, “Orfeo contra el olvido”, *Revista Teatro del TMGSM* [Teatro Municipal General San Martín], 2, 3 (1992), p. 11. *Apud* Lydia di Lello, “Dicen los muertos. Lo espectral en Griselda Gambaro y Antonio Zúñiga”, *Dramateatro Revista Digital*, 18, 1-2 (2016), p. 100.

acercamiento entre Juan/campesino y el guardia/guardián, y la imposibilidad de entrar o traspasar esa puerta resultan en efecto similares, de allí que la lectura de Dubatti bien puede sumarse como una posible influencia textual, con lo cual el sentido de la reescritura en *LCSS* se enriquece.

Ahora bien, en el coro de mujeres –a la manera de las bacantes– de la escena tercera (“El loquero”), también se retoma y reelabora el tema de la locura, argumento que las fuentes oficiales aludían durante la dictadura para desacreditar a los familiares de los desaparecidos. Así, en esta obra de Gambaro la locura se representa como un espacio con todo “habitable”, un espacio que materializa la ausencia dentro de la “casa de pena”: “*Memoria, memoria, casa de pena / Nadie quiere habitarla / y allí me dejan*”.³⁴⁶ De modo similar se configura este espacio en el drama de Cocteau, en el que se representa la posibilidad de habitar físicamente la casa de la Muerte, personificada como una mujer elegante: “Heurtebise: Vous avez cru la voir. Eurydice habite chez la Mort”.³⁴⁷ Se configura igualmente la casa de Orfeo como una “casa de locos” en voz de Eurídice antes de su muerte (“Eurydice: [...] Dans cette maison de fous”), pero también se caracteriza como espacio en que se le desestima y trata como a una loca (“N’employez pas le système d’Orphée. Ne retournez pas les rôles. N’essayez pas de me faire croire que je suis folle”).³⁴⁸

Otros personajes de la tradición literaria también son reconocidos porque en sus hazañas deben realizar una *catábasis* y una *anábasis*, o sea que para lograr un objetivo personal o impuesto por los dioses es necesario el descenso al inframundo y un posterior ascenso. Algunos de estos pasajes, obviando el relato de Orfeo, se encuentran en los relatos

³⁴⁶ G. Gambaro, *La casa...*, *op. cit.*, p. 39.

³⁴⁷ J. Cocteau, *op. cit.*, p. 70.

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 48, 50.

de Teseo, Heracles, Odiseo y Eneas, Gilgamesh, además de Lázaro, Cristo, o del mismo Dante. La contraparte de algunas de estas figuras consiste precisamente en el objeto de su búsqueda, la causa que motiva el descenso, como lo son Enkidu, Alcestis, Eurídice o Palinuro. Sobre este último personaje, Palinuro, Cyril Connolly escribe:

Palinuro, todavía aferrado al timón de su almadía improvisada, flota a la deriva sobre el pálido desierto del agitado piélago siciliano. [...] Pero apenas ha puesto pie en la ribera lucana cerca de Velia, cuando salvajes habitantes lo matan. No habiendo recibido sepultura, tiene que esperar cien años en las orillas del Estigio, antes de poder cruzarlo. Allí Eneas, en su visita oficial a las Sombras, lo encuentra, e inmediatamente Palinuro apela a él, haciendo protesta de su inocencia en una forma sobrado conocida de quienes han tenido que habérselas con tales pacientes.³⁴⁹

Este pasaje del escritor británico se incluye en el epílogo de su libro *The Unquiet Grave. A Word Cycle by Palinurus* (1944), en el que reúne ensayos sobre literatura y otros temas, reflexiones en las que retoma al piloto de Eneas después del ciclo troyano como hilo conductor. Este texto fue traducido por primera vez al español por Ricardo Baeza para la editorial *Sur* en 1949, en Buenos Aires, con el nombre *La tumba sin sosiego*. Se trata de un libro que fue ampliamente conocido en Argentina y que reseñó el joven Julio Cortázar en la revista *Sur*.³⁵⁰ En el relato final titulado “¿Quién era Palinuro?”, Connolly comienza por establecer un acercamiento psicoanalítico al personaje clásico, un tipo de informe clínico en que se refiere a las fuentes textuales (libros III, V y VI de la *Eneida*, de Virgilio), su ascendencia y su caracterización. El diagnóstico, dice el autor, “tendencias palinuroides muy pronunciadas” y de gravedad.

³⁴⁹ Cyril Connolly, *La tumba sin sosiego. Ciclo verbal por Palinuro*, Premià Editora, México, 2da ed., 1987, p. 185.

³⁵⁰ Cf. Julio Cortázar, “Cyril Connolly: *La tumba sin sosiego*”, *Sur*, 184 (1950), pp. 61-63.

A lo largo de su “valoración”, el crítico analiza algunos de los pasajes en que se describen los ejercicios náuticos del piloto bajo las órdenes de Eneas, así como la comparación entre Palinuro con otros personajes virgilianos (Frontis, Elpenor y Miseno) o con personajes de la epopeya babilónica *Gilgamesh* (Eneas como Gilgamesh, Palinuro como Enkidu). Al ser Palinuro un piloto tan loable, Connolly se pregunta cuáles fueron las causas de la muerte del personaje, por lo que vislumbra tres posibilidades: según la primera, resulta del intento del piloto por abandonar deliberadamente a Eneas, ya que Palinuro entendió que las desgracias que los azotaban eran “consecuencia del abandono de Dido por Eneas. Comprendió también el significado de la hoguera cuyo resplandor habían visto y desde ese momento se dio cuenta de que Eneas era culpable de soberbia e impiedad; no era ‘el Mesías’”;³⁵¹ según la segunda, Palinuro fue quizás una víctima inocente de la venganza divina; según la tercera, por ser un personaje “resentido y melancólico que sintió que sus dotes náuticas iban a resultar ya inútiles”. En todo caso, dice Connolly, la hipótesis del suicidio del piloto resulta poco consistente.

En este sentido, Connolly rescata en su ensayo a un personaje definido por su inocencia –víctima de la venganza divina–, por su funesto final en el océano y, como se vio en el pasaje citado con anterioridad, por no poder cruzar el Estigia al no haber recibido sepultura. Estos tres elementos en la configuración de Palinuro coinciden profundamente con los temas que caracterizan a Teresa/Eurídice de *LCSS*: una mujer inocente que fue arrojada al mar, donde muere sin recibir sepultura, y por quien descienden al inframundo. “Con el mar –viejo símbolo del inconsciente–”, escribe el ensayista sobre Palinuro, “sus relaciones siempre fueron íntimas y armoniosas, y hasta que hubo tocado tierra no fue

³⁵¹ C. Connolly, *op. cit.*, p. 191.

miserablemente asesinado”.³⁵² Evidentemente, el relato clásico no brinda mayor peso a la presencia del mar para abordar la muerte de la ninfa (aunque sí la de Orfeo, como explicaré más adelante), quien pereció a causa de la picadura de una serpiente.

Los puntos de encuentro entre el Palinuro que representa Connolly y la configuración de Teresa *LCSS* permiten plantear una posible influencia textual del autor inglés en Gambaro. La traducción que Baeza hizo de Connolly resulta en sí misma peculiar, pues privilegia la voz “sin sosiego” y no una voz más cercana y directa –aunque menos elegante– como “inquieta”. Evidentemente, la elección de Baeza encuentra sentido tras comprender el epílogo que Connolly dedica al personaje de Palinuro, como vimos. Este título, en este sentido, pudiera representar una pista más, en clave, sobre los textos y las posibles influencias presentes en *LCSS*, especialmente si también consideramos las condiciones en las que Connolly concibió su texto, y cómo él, crítico y ensayista, comprendió los avatares del objeto artístico en un sentido histórico, cultural y social. Al respecto, Eugenio Conchez expresa que:

The Unquiet Grave es un libro sapiencial, y aún más íntimo. Escrito durante la Segunda Guerra Mundial, y publicado cerca de su fin, da testimonio nostálgico de un mundo que se acaba, y del que Connolly es figura ejemplar: podríamos llamarlo un humanismo europeo, culto y refinado, que profesa el amor de lo bello. Entre los moralistas franceses y los ensayistas ingleses, entre los artistas de uno y otro país (no en vano casi la mitad del texto está escrito en francés), el autor construye un libro fragmentario con citas, reflexiones, entradas de diarios, epigramas, que armonizan para crear la imagen de Connolly como un hombre de letras, y la del artista que quiso ser y con qué materiales pensó construirlo.³⁵³

³⁵² *Ibid.*, p. 192.

³⁵³ Eugenio Conchez, “Aproximaciones a la obra de Cyril Connolly”, *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2011, p. 146.

Escritor entre guerras, Connolly imprime en sus ensayos un sello crítico y agudo. Y en tal contexto, el escritor elige la figura del piloto de Eneas para conducir sus ensayos y plasmar en ella la conciencia de una época. Trasfondo similar, quizás apenas perceptible, en el que Cocteau sitúa el espacio en ruinas de su filme órfico de 1950. Según esta hipótesis de influencia textual, es posible que Gambaro asumiera no sólo incorporar claves de lectura afines a su propuesta literaria, a partir de las figuras del Orfeo de Cocteau o el Palinuro de Connolly, sino que ello también implicara entender su propuesta como continuidad tanto estética como ética con textos que dan cuenta de las contradicciones y problemáticas de su contexto social y cultural.

La tradición vanguardista de principios de siglo XX recuperó profusamente la vena de la tragedia y la épica griegas durante los años bélicos y de posguerras, rescatando la forma de la dramaturgia clásica aunque renovada, como vimos en Cocteau, o incorporándose a los matices del entendimiento crítico desde el punto de vista psicoanalítico, como en el epílogo de Connolly. La tradición griega, a la luz de horrores y heroísmos, encauza el desencanto de un momento histórico en que la censura del arte o la opresión política imperan. Esta forma de dialogar que tiene Gambaro, por lo menos en su teatro, también a la luz de horrores y heroísmos, recuerda de alguna manera el impacto que Cocteau buscó lograr frente al público durante las representaciones de su *Orfeo*:

La tragédie dont il nous a confié les rôles est d'une marche très délicate. Je vous demanderai donc d'attendre la fin pour vous exprimer si notre travail vous mécontente. Voici la cause de ma requête: nous jouons très haut et sans filet de secours. Le moindre bruit intempestif risque de nous faire tuer, mes camarades et moi.³⁵⁴

³⁵⁴ J. Cocteau, "Prologue", *op. cit.*, p. 17.

En este prólogo a su obra, observamos cómo el actor que debe representar al personaje de Orfeo sale al escenario para advertir al público que la expectación dramática es una experiencia de riesgo. En la reelaboración teatral que Gambaro hace del mito de Orfeo y Eurídice, las condiciones operísticas son las que propician el desborde de la tensión dramática. No se explicita, como en Cocteau, con la advertencia de sus actores, sino que la “experiencia de riesgo” se infiere más bien por el contexto aludido en el argumento mismo de la obra. Entre Cocteau y Connolly –y muy probablemente Kafka–, podríamos establecer una nueva red de posibles referencias textuales donde la figura de Palinuro, “el que hace agua de nuevo”, se integra a la ópera gambariana en el mismo sentido que Eurídice y Orfeo: existe en ambos relatos la noción del muerto sin sepultura, el descenso al inframundo en su búsqueda, la injusticia y la ley inalcanzable, la inocencia de aquellos que caen en tal desgracia, o la referencia al mar como causa de la muerte tras ser arrojados o caer en él. De hecho, el relato mitológico de Orfeo se resuelve del mismo funesto modo: una vez muerto por las bacantes, el cuerpo del héroe-amante es despedazado y arrojado entre el río y el mar, cerca de la isla de Lesbos, con lo cual emerge un nuevo patrón de interpretación sobre los arrojados y los que descienden.

4.3.2 Sobre el diálogo sin respuesta

Interludio 3

Teresa:

*No había luz en pasillo oscuro
Nada más que gritos y gemidos
¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?
Eli, Eli, sin respuesta.*

Como hemos adelantado, los interludios de la ópera reproducen en voz de Teresa y en forma breve, lírica, los temas de la obra. Estos interludios ayudan a materializar en la escena, aún con su brevedad, la voz del personaje ausente. Desde el “no lugar” de su enunciación –como lo caracteriza Lydia di Lello–,³⁵⁵ ya que no se indican acotaciones sobre el tiempo o el espacio de sus intervenciones, Teresa articula reiteradamente una serie de preguntas desde la agonía, con lo cual se alude precisamente a la indefinición del estado del personaje: dónde está, qué hizo que amerita tal castigo, quién la ha llevado a ese lugar, quién ha de buscarla. La repetición sostiene, a la manera de una letanía, la imagen de la “casa de pena” como un elemento constante.

Alicia Lorenzo reconoce en estas reiteraciones líricas de Teresa un rasgo propio de la tragedia clásica (y toma de ejemplo las tragedias de Esquilo), principalmente en lo referente a los estásimos: en ellos se concentran las unidades temáticas básicas de la obra, esencia que, según sostiene la autora para el caso de *LCSS*, se transfiere a los interludios como un espacio profundamente lírico en que se condensan los motivos del drama.³⁵⁶ Los estásimos son, en realidad, intervenciones exclusivas del coro y no de los personajes,

³⁵⁵ Lydia di Lello, “Dicen los muertos. Lo espectral en *Griselda Gambaro* y *Antonio Zúñiga*”, *Dramateatro Revista Digital*, 18, 1-2 (2016), p. 98.

³⁵⁶ Alicia Noemí Lorenzo, “Mito, música y teatro: *La casa sin sosiego* de *Griselda Gambaro*”, en Stela Maris Moro (ed.), *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*, Annablume Editora, Coimbra, 2017, p. 267.

quienes intervienen en las escenas o episodios, por lo que en ese punto nos distanciamos del planteamiento de Lorenzo. Sin embargo, vemos cómo la estructura de la ópera gambariana reúne en los interludios líricos la función señalada por Lorenzo (o sea, un espacio dramático en que se reproducen las distintas unidades temáticas) y lo que en las tragedias de Sófocles (conocidas por Gambaro, como vimos en el capítulo anterior) se conoce como diálogo lírico: pasaje que se intercala en un episodio o que sustituye a un estásimo, en el que un personaje dialoga cantando con el coro o corifeo con el fin de potenciar la tensión dramática.³⁵⁷ La ausencia del coro en los interludios (que se vean como estásimo o como diálogo lírico) enfatiza la falta de un receptor lírico y abona por lo tanto a la noción del “no lugar” como representación del inframundo, “desarrollando la isotopía de la injusticia y el castigo del inocente en un escenario lóbrego (‘lugar de tinieblas’),³⁵⁸ en voz de la desaparecida.

Alternados entre las escenas, los interludios constituyen momentos poéticos, como se dijo, colmados de motivos presentes en la obra. Dichos pasajes, además, entran en diálogo poético y textual con fragmentos de *Il mondo salvato dai ragazzini*, libro que reúne poesía, teatro y canciones, publicado en 1968 por la escritora italiana Elsa Morante. “La commedia chimica”, que constituye la segunda de las tres partes del libro, se compone por “La serata a Colono”, única ópera teatral de Morante, en la cual parodia el *Edipo en Colono*, de Sófocles; además, incluye otros tres poemas, uno de ellos “La sera domenicale”, texto del que Gambaro extrae algunos de los versos que componen parte de los interludios. En el poema de Morante se lee lo siguiente:

Memoria, memoria, casa di pena
dove per cameroni e ballatoi deserti
un fragore di altoparlanti non cessa di ripetere

³⁵⁷ Como vimos en el capítulo anterior. Cf. J. Bergua Caveró, art. cit, p. XIV.

³⁵⁸ Cf. Lorenzo, art. cit., p. 267.

(il meccanismo s'è incantato) sempre il punto amaro
degli Elí Elí senza risposta.³⁵⁹

El canto desolado de Teresa, como un eco que abreva del poema italiano, da lugar a la representación de los desaparecidos: “una forma teatral de presentificación del ausente y del que no tiene voz, procedimiento de compensación simbólica y fricción política en una cultura como la argentina, donde en la dictadura el horror institucionalizó las desapariciones y habrá por siempre miles de cuerpos sin duelo”.³⁶⁰ Y tan sólo en este breve fragmento de Morante encontramos tres directrices que se desglosan en la ópera de Gambaro. La primera es, por sí misma, la repetición o reiteración de distintas sentencias a lo largo de texto. El regreso a los mismos versos, o los mismos sollozos de Teresa, son en la obra un ciclo discursivo interminable, algo que se observa desde el título de la obra: aquello que no tiene sosiego, la pena constante, la inquietud sin término.

La segunda constante se muestra en relación con lo anterior: “Memoria, memoria, casa de pena”, versos que encontramos citados por primera vez en voz del coro de mujeres de la primera escena, “La muerte”,³⁶¹ y posteriormente en el interludio segundo; asimismo, los reelabora Gambaro en el interludio cuarto (“Penuria, casa de pena / Ayuda, casa de sangre”).³⁶² La repetición del verso de Morante, como se ha visto, refuerza la idea de la

³⁵⁹ Citaré en adelante los pasajes de dicho poema de la primera edición de Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Einaudi Editore, Torino, 1968. Según los resultados arrojados en el *Index Translationum* de la UNESCO, este texto de Morante no ha sido traducido, por lo que quizás Gambaro accedió a una versión directa del italiano. Propongo la siguiente traducción para este fragmento citado:

Memoria, memoria, casa de pena
por los dormitorios y las galerías desiertas
un fragor de altoparlantes que no para de repetir
(el mecanismo está hechizado) siempre el punto amargo
de Eli Eli sin respuesta.

³⁶⁰ J. Dubatti, art. cit., p. 11.

³⁶¹ G. Gambaro, *La casa...*, op. cit., p. 34.

³⁶² *Ibid.*, p. 49.

memoria y su recuperación como método contra el olvido. Llama la atención, por otra parte, el sentido que puede adquirir el verso de Morante, pues la voz italiana “pena” puede significar del mismo modo “condena”, “castigo” o “sentencia”,³⁶³ mientras la acepción elegida por Gambaro alude al uso común en castellano –que engloba también las anteriores– como “sentimiento doloroso”.³⁶⁴ Pero en otros fragmentos de los interludios de Teresa, sus preguntas aluden también al castigo, tal y como se lee en el interludio primero “¿Qué castigo es? / ¿A quién protegí? ¿A quién cuidé?”, o en el cuarto: “Sólo amparar / y fue el castigo”.³⁶⁵

La reiteración de la memoria, la enunciación de preguntas sin un receptor lírico, se asocian finalmente con la tercera apropiación: el verso “Elí Elí senza risposta” que aparece en el poema de Morante se incluye luego literalmente como “Eli, Eli, sin respuesta” en Gambaro. Además de la inclusión de este verso en diálogo con el poema de la escritora italiana, ambos fragmentos como una unidad establecen un diálogo con la reminiscencia de otro texto. En efecto, “Elí, Elí” hace referencia a una de las *Septem Verba* según los evangelios canónicos: es decir, la sentencia “¡Elí, Elí! ¿Lama sabactani?” o “¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?”. Esta inclusión adquiere mayor sentido por la conformación de los interludios en su totalidad como un intento de diálogo lírico que en Gambaro, a través del verso de Morante, no recibe respuesta, con lo cual se retrata la desolación de Teresa en el inframundo como “no lugar” de la enunciación.

Los fragmentos de “La sera domenicale” aportan un valioso sentido para interpretar la ópera de cámara de Gambaro, pero no podemos olvidar que se trata de unidades de sentido

³⁶³ Sebastián Carbonell, *Dizionario fraseologico completo. Italiano-spagnolo e spagnolo-italiano*, Editore Ulrico Hoepli, Milán, 1986, t. 2, s. v. PENA.

³⁶⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22a ed., Espasa Calpe, Madrid, 2001, t. 2, s. v. PENA.

³⁶⁵ G. Gambaro, *La casa...*, *op. cit.*, p. 35 y p. 49.

dentro de una unidad aún mayor, que es el poema, aun cuando no se cite en su totalidad y no se aluda a la totalidad del libro al que pertenece. Como se dijo, *Il mondo salvato dai ragazzini* consta de tres partes: la primera, el “Addio”, es un poema o monumento funerario poético compuesto a la muerte del pintor estadounidense Bill Morrow; la tercera, “Canzoni popolari”, incluye los poemas más formalmente experimentales de Morante, con numerosas poesías visuales.

La segunda parte, la que más nos interesa, es “La commedia chimica”. En ella, la escritora lleva a cabo una reescritura de *Edipo en Colono* de Sofocles, en diálogo con el filme *Edipo re* (1967) del italiano Pier Pasolini; de la misma manera, los poemas incluidos en esa sección se caracterizan por incluir pistas textuales a Shakespeare o Rimbaud y por recurrir a acrónimos, acrósticos y siglas en clave para referirse veladamente a sustancias alucinógenas: el LSD una de ellas, como se observa precisamente en el título del poema “La sera domenicale”, dándole sentido al subtítulo “comedia química”.³⁶⁶ Un poemario cuyo trasfondo es una experimentación de tal naturaleza resultó por demás provocador, particularmente en un período post atómico: momento en el que el uso de tales sustancias era común entre la comunidad civil, pero que también se relacionó con experimentos ilegales en humanos en contextos de interrogatorios, tortura y extorsión (el proyecto MK Ultra, de la CIA, desde los años cincuenta a principios de los setenta, por citar un ejemplo). Un contexto que posteriormente se repetiría en la Argentina con la administración de

³⁶⁶ Silvia Ceracchini dedica un estudio detallado a esta sección del poemario en busca de estas referencias en clave, así como a encontrar las referencias a Shakespeare y Rimbaud en “La serata a Colono”. Cf. “Le chiavi e le ispirazioni letterarie della Commedia chimica”, *Le fonti in Elsa Morante*, Edizioni Ca’Foscari, Venecia, 2015, pp. 86-92.

pentotal sódico en los centros clandestinos de detención. Así, desde los primeros versos del poema de Morante se observa la alusión a las condiciones de la guerra y de la posguerra:

Per il dolore delle corsie malate
e di tutte le mura carcerarie
e dei campi spinati, dei forzarti e dei loro guardiani,
e dei forni e delle Siberie e de mattatoi
e delle marce e delle solitudini e delle intossicazioni e dei suicidi
e i sussulti della concezione
e il sapore dolciastro del seme e delle morti,
per il corpo innumerevole del dolore
loro e mio,
oggi io ributto la ragione, maestà
che nega l'ultima grazia,
e passo la mia domenica con la demenza.³⁶⁷

Morante resume desde el inicio la ignominia del genocidio con especial énfasis en el holocausto nazi, quizás debido a su ascendencia judía. De esta manera, las paredes de las prisiones, los hornos, los mataderos, el trabajo forzado, los guardias, el sometimiento, las intoxicaciones y el dolor, como elementos que se enumeran en esta primera parte del poema, conforman lo que versos más adelante entiende como lo ominoso, como “La gamma dell’illimitato è un’altra legge carceraria / Piú perversa di ogni limite”.³⁶⁸ Con ello se refiere

³⁶⁷ E. Morante, *op. cit.*, p. 31. Ofrezco aquí mi traducción del fragmento:

Por el dolor de los carriles retorcidos
y de todos los muros de prisión
y de los campos espinados, de los presidiarios, y de sus guardianes,
y de los hornos y de Siberia y los mataderos
y de las marchas y las soledades e intoxicaciones y suicidios
y las sacudidas de la concepción
y el sabor dulce de la semilla y los muertos,
por el cuerpo innumerable de dolor
de ellos y mío,
hoy rechazo la razón, majestad
que niega la última gracia,
y paso mi domingo con la demencia.

³⁶⁸ Que podríamos traducir como: “El rango de lo ilimitado es [una] otra ley de prisión más perversa que cualquier límite”.

a lo indescriptible del horror y la represión, a nombrar lo innombrable o dar cuenta de aquello más allá de cualquier límite de lo humano (lo perverso), en relación directa con la noción del diálogo sin respuesta y las intervenciones de Teresa que hemos analizado en este apartado.

En un contexto en el que la literatura y otras formas artísticas dan cuenta de los procesos sociales e históricos, Gambaro no pierde de vista la tradición artística contemporánea italiana como en el caso de Morante, y desde luego, como vimos y con mayor razón, cuando se trata de temas referentes a la migración: algo observado en sus reappropriaciones de los hermanos Discépolo (que analizamos en el capítulo segundo), en sus novelas *El mar que nos trajo* (2001), así como en *Después del día de fiesta* (1994), una clara referencia al poema “La noche del día de fiesta” de Giacomo Leopardi.³⁶⁹ En este sentido, sorprende poco la recuperación del poema de Dante para la reelaboración de un mito sobre el descenso al infierno (y la relación de Monteverdi, a su vez, con éste) como parte de las reappropriaciones de la tradición italiana, que hoy es desde luego universal. Sin embargo, llama la atención la fijación de Gambaro en el poemario de Elsa Morante, al no coincidir con el relato base (Orfeo y Eurídice) en *LCSS*: a la luz del análisis anterior se revelan sugerentes elementos concomitantes que llenan de significado la obra de Gambaro, la enriquecen de ecos varios, más allá de los fragmentos citados textualmente.

³⁶⁹ Recordemos, de nuevo, lo que Gambaro expresó precisamente sobre esta novela y sobre su experiencia personal: “Yo soy de origen italiano, siento de manera muy acusada este origen y el mestizaje cultural que hay en mi país; en efecto, esto se nota en lo que escribo. En *Después del día de fiesta*, uno de los personajes es Leopardi, caído por casualidad en la Argentina, y también están las cartas de la hermana Paulina. Pero estas incorporaciones circulan por la novela en un ambiente y con un clima muy del suburbio argentino. Las cartas de la hermana Paulina están intercaladas de tal forma que ya no podría decir qué pertenece a Paulina y qué a mi texto narrativo”. Cf. R. Roffé, art. cit., p. 113.

4.3.3 Los límites del “reino doble” y el epitafio

Interludio 4

Teresa:

¿Qué quise cambiar?

¿Cambié el río de lugar?

¿Las estrellas del cielo?

¿Al aire las raíces de los pinos?

¿Qué quise cambiar?

¿Envenenar el aire, despojar?

Sólo amparar

y fue el castigo

Penuria, casa de pena

Ayuda, casa de sangre

Las recreaciones en distintos mitos del descenso al infierno y la resurrección representan la posibilidad de franquear el umbral de la muerte, algo que sólo se puede plantear y asir dentro de los parámetros de la literatura y del arte. Dicha posibilidad se traduce en *LCSS* a partir de dos condiciones que atraviesan tanto los relatos clásicos sobre los descensos como varias obras del teatro postdictatorial: las tensiones entre el olvido y la memoria como acto de resistencia artística y política, y su representación mítica en el inframundo como Leteo y Mnemósine, íntimamente relacionada esta última con el relato órfico.

Por otro lado, entre el olvido y el acto de reconocimiento o anagnórisis, también se tienden otros puentes concomitantes. La tradición occidental caracteriza el descenso al inframundo como un rito de pasaje, a partir del cual el sujeto se transforma después de su encuentro con la otredad. Esta transmutación, dice González Serrano, está en los relatos tanto de aquellos que descienden y ascienden, como de quienes se encuentran ya allí.³⁷⁰ La

³⁷⁰ La autora se refiere, por citar un ejemplo, a Lázaro, de quien “se decía que nunca volvió a ser el mismo, que nunca volvió a sonreír y que su rostro conservó, durante el resto de sus días mortales, el color

identificación o el reconocimiento, después del descenso, resulta crucial desde el planteamiento inicial de la búsqueda de Teresa en la obra de Gambaro: “Juan: ¡No es ella! / Ruth: Está muerta. Y la trajo el agua. / Juan: Yo vengo del agua. Del mar. No Teresa, que me esperaba en tierra. ¡No es ésa, hinchada de carne!”.³⁷¹ La anagnórisis se produce hacia el final del texto, momento en que la *hamartía* propia del relato griego (la desobediencia de Orfeo) se desdibuja, puesto que la obra textualiza la búsqueda y el encuentro de los desaparecidos así como la necesidad de devolver la identidad a cada uno de los *NN* o cuerpos sin identificar. Al respecto, dicen Patricia Salzman y Eleonora Tola:

Sin embargo, aunque los desaparecidos sean nombrados y enterrados no podían tener paz en tanto no se haga justicia sobre ellos. La sed y el hambre insaciables de la escena cinco son entonces hambre y sed de justicia: “Teresa: hace días y días que como, una eternidad y siempre tengo hambre y sed”.³⁷²

La reflexión de Salzman y Tola sobre los desaparecidos ayuda a plantear un camino de interpretación pertinente respecto a la inclusión en *LCSS* de algunos pasajes de Rainer María Rilke, entremezclados con los diálogos de Juan y Teresa. Los fragmentos identificados en el texto corresponden al epitafio escrito por el propio poeta y, además, a algunos versos del soneto noveno de *Sonetos a Orfeo*. A ello deben agregarse otros temas contiguos a *LCSS* no sólo por el relato órfico sino también por el duelo mismo ante la muerte y otros simbolismos ya analizados.³⁷³ *Los sonetos a Orfeo* de Rilke se presentan como monumento funerario a

azulado, cianótico, de los muertos”. Cita, además, el episodio en el que se encuentran Gilgamesh y Enkidu en el inframundo: “El espíritu de Enkidu salió de los infiernos como el viento; se abrazaron y se besaron: ‘dime, amigo mío, ¿cómo es el mundo inferior que has conocido?’ ‘¡No te lo diré, amigo mío! Si te describiera el mundo subterráneo que he visto, te sentarías y llorarías... Mi cuerpo, que tocabas con el corazón gozoso, lo devoraron los gusanos como un vestido viejo: mi cuerpo que tocabas con ánimo alegre, está lleno de polvo’”. Cf. P. González Serrano, art. cit., pp. 133-134.

³⁷¹ G. Gambaro, *op. cit.*, p. 33.

³⁷² P. Salzman y E. Tola, art. cit., p. 331.

³⁷³ Me refiero, en Rilke, a la referencia al agua como señal funesta en “pesados son los mares” (soneto IV), el acercamiento entre el lecho nupcial y el sepulcro (“sea de las alcobas o las tumbas”, en el soneto VI), la muerte y el onirismo, el dolor por la amada muerta “casi como una niña” (soneto II), la canción (y

Wera Ouckama–Knoop, lo que constituye a su vez una clave de lectura para su inclusión e interpretación dentro del texto gambariano. Los diálogos en los cuales se injertan los versos del poeta se encuentran en la escena seis, conocida como “El regreso”:

Juan: Sólo quien comió con los muertos
puede dar cuenta.
Sólo en el doble reino
Las voces se volverán
Dulces y eternas.³⁷⁴

Versos que se toman del soneto noveno de Rilke:

Tan sólo aquel que levantó la lira,
incluso entre las sombras,
puede expresar, entre presentimientos,
la alabanza infinita.

Tan sólo aquel que comió con los muertos
la adormidera, la de ellos,
no volverá a perder
el más leve sonido.

Aunque el reflejo del estanque
se difumine muchas veces:
sabe la imagen.

Sólo en el reino doble
se volverán las voces
eternas y suaves.³⁷⁵

El onirismo, el “reino doble” y el espejo del agua fueron también imágenes y representaciones de gran impacto en los Orfeos de Cocteau:³⁷⁶ en *LCSS* definen asimismo

la palabra) como acto que santifica y celebra en la muerte (soneto XIX), entre otros ejemplos. Citaré la edición de Rainer María Rilke, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, Cátedra, Madrid, 1987.

³⁷⁴ G. Gambaro, *La casa...*, *op. cit.*, p. 55

³⁷⁵ R. M. Rilke, *op. cit.*, p. 142.

³⁷⁶ Véanse el diálogo dramático de Heurtebise cuando confiesa a Orfeo: “Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient” (J. Cocteau, *op. cit.*, p. 74); las escenas VIII y VIII *bis*, simétricamente duplicadas en todos sus diálogos; o la logística espectacular de Cocteau, como cinematógrafo en los años cincuenta, para plasmar el momento en que Orfeo cruza el espejo (un estanque de estaño, más otros trucos de cámara) hacia el inframundo.

el sentido del descenso al infierno, descenso que igualmente caracteriza el acceso cada vez más profundo hacia los distintos niveles de las reescrituras. La importancia de nombrar lo ausente como acto de reconocimiento, aquella imagen que no ha de “difuminarse” con el tiempo, se materializa como una señal imperecedera, una marca indeleble. El epitafio, en este caso, es una forma de textualidad que concreta visiblemente esa marca contra el olvido, marca que genera certidumbre en el reconocimiento de lo ausente:

Teresa: Casa de pena.

Juan: No. (*La levanta*) Los rosales tienen rosas...

Teresa: Sueño de nadie bajo tantos párpados.

[...]

Teresa: Un epitafio. (*Aparta a Juan con gesto mecánico y fuerte. Se sienta*) Quiero comer. Hace días y días que no como.³⁷⁷

El epitafio, como marca de brevedad textual y como intento por abrazar el sentido de la trascendencia después de la muerte, se manifiesta también como un despliegue de espectacularidad teatral: se muestra, por su misma concisión, cargado de sentido al tiempo que busca impactar a su receptor con su escenificación. En el diálogo entre Juan y Teresa se revela el anhelo por dicha marca (como signo de identificación) a partir de la transposición del epitafio de Rilke: “Rosa, oh contradicción pura en el deleite de ser el sueño de nadie bajo tantos párpados”. La banalidad del olvido, la ausencia de angustia, o la angustia del distanciamiento por la muerte reúnen el sentido de ambos textos, como espacios que deben habitarse como resistencia. Y en este sentido, Blanchot escribe a propósito de Rilke:

La angustia de la muerte anónima, la angustia del “Se muere” y la esperanza del “Yo muero”, reducto del individualismo, lo invitan [a Rilke] a dar su nombre y su rostro al instante de morir: no quiere morir como una mosca, en el zumbido de la tontería

³⁷⁷ G. Gambaro, *La casa...*, *op. cit.*, p. 51.

y la nulidad; quiere tener su propia muerte y ser nombrado, saludado por esa muerte única. Es acosado, en esa perspectiva, por el yo que quiere morir sin dejar de ser yo [...] Ese yo quiere morir concentrado en el hecho mismo de morir, de tal modo que mi muerte sea el momento de mi mayor autenticidad, hacia la que “yo” me lanzo como hacia la posibilidad que me es absolutamente propia, que sólo es apropiada para mí y que me mantiene en la dura soledad de ese yo puro.³⁷⁸

Nombrar, coronar el recuerdo con una marca textual (un epitafio, un poema) se conforma como estrategia de resistencia para visibilizar lo ausente. El poema como monumento funerario, así como el epitafio vuelto poema, se insertan en *LCSS* para referirse a ese doble juego del texto como artefacto memorialista que establece vínculos imperecederos con el acontecer artístico, sí, pero también histórico. En *LCSS* el diálogo con el presente argentino y el diálogo literario (reescrituras varias) persisten por medio del énfasis en el recuerdo y la lucha contra el olvido, y asimismo como un intento por sobrellevar la angustia.

4.4 Un largo aliento y “un ajuste de cuentas”

Interludio 5

Teresa:

Era el agua donde nadaban los patos

Pero su amor lo hacía lago

Perdida en un lugar de tinieblas

¿Por qué nadie me busca?

¿Por qué nadie me encuentra?

Juan ha vuelto

De la muerte me sacó

No es la muerte lo que pesa

Es la forma de morir

De la muerte me sacó

³⁷⁸ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 119. Apud Jennifer Gosetti-Ferencei, “Muerte y autenticidad. Reflexiones sobre Heidegger, Rilke y Blanchot”, *Andamios. Revista de Investigación Social*, 14, 33 (2017), p. 139.

En *La casa sin sosiego*, según la información que se tiene de su primera representación, la directora teatral Laura Yusem propuso multiplicar la figura de Teresa con la presencia de una soprano y dos bailarinas en el escenario; del mismo modo, la figura de Juan adquirió mayores reminiscencias de Orfeo,³⁷⁹ permitiéndose con ello plantear en escena un personaje con mucha mayor densidad y simbolismo. La escenografía, a cargo de Graciela Galán, combinó tanto hierros oxidados y paisajes en ruinas como un piso cubierto de piedras blancas, en alusión a la playa. Claramente, los paisajes desolados de *LCSS* que oscilan entre el inframundo y lugares poco hospitalarios (el bar, el loquero, la antesala...), entre “un lugar de tinieblas” y “el agua donde nadaban los patos”, como se menciona en el último canto de Teresa, trascienden el texto y se materializan en escena: el “no lugar” en donde “no es la muerte lo que pesa” sino “la forma de morir”, un “no lugar” en el que Teresa y Juan, multiplicados en el escenario, encarnan una desaparición y una búsqueda que son a su vez muchas otras.

Otras célebres representaciones de *La casa sin sosiego* indagan diferentes parcelas del texto, como por ejemplo la que en 2012 se llevó a cabo por encargo de la Secretaría de Cultura de la Nación, para el Ciclo de Ópera Contemporánea en el Centro Cultural Haroldo Conti (ex ESMA), a cargo de Marcelo Delgado en la dirección musical, Pablo Maritano en la dirección escénica, y Andrea Mercado en la escenografía. La acción, en este caso, se representa en una sala de espera inmensa, donde “el tiempo sin tiempo de la espera

³⁷⁹ L. di Lello, art. cit., p. 101.

constituye asimismo una especie de no-lugar”.³⁸⁰ El crítico Pablo Gianera recalca cómo en dicha representación:

La alternancia y los pasajes entre lo dicho y lo cantado [...] se crispan en la primera aparición del personaje de Teresa, la Eurídice. Cuando ella dice por última vez “Quien me trajo a este lugar de tinieblas”, la palabra final no es realmente cantada, como si el canto se rompiera en habla. Esta diferencia es también espacial. Los personajes pasan episódicamente de la oficina a un lugar superior, supraterráneo, pero rotundo, la “casa de pena” que habita Teresa, y que la puesta señala con simples y eficaces cambios de luces.³⁸¹

El silencio, el lirismo suplicante y “sin respuesta” de Teresa, los episodios entre el canto y la palabra, juegan un papel importante en el texto gambariano y demuestran su vigencia décadas después ante cuestionamientos aún sin resolver: las búsquedas interminables de desaparecidos y las estrategias teatrales para abordar estos temas. Como ya lo apuntamos, Fernando Reati localiza las primeras representaciones del terror y las alusiones a los desaparecidos en el mar en 1987, en el cuento “Agua” de Dal Masetto. Y encuentra asimismo que las representaciones del infierno, para referirse al confinamiento en centros de detención como la ahora ex ESMA, se remontan a *Recuerdo de la muerte* (1984), “novela-real” o “realidad-novelada” de Miguel Bonasso.³⁸² Esta novela, que abona a la alusión del espacio dantesco, entretiene fragmentos de cartas, testimonios y notas periodísticas que de manera similar relatan una experiencia “fantasmagórica”. En la dramaturgia, el caso gambariano se suma a este cauce de expresiones literarias de carácter

³⁸⁰ Pablo Gianera, “Con la magia de Gandini y Gambaro”, *La Nación*, Buenos Aires, 23 de octubre de 2012 (sec. Espectáculos).

³⁸¹ *Loc. cit.*

³⁸² “La preferencia de Bonasso por el término ‘novela-real’, que sería a la vez novela y documento histórico, es significativa, porque desnuda su búsqueda de un punto *donde confluyan lo real y lo ficticio*. Esta intención es característica de numerosas obras sobre la violencia de carácter político o social bajo situaciones límites”. Cf. Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Legasa, Buenos Aires, 1992, p. 157. Énfasis propio.

politizado sobre la violencia, al hacer coincidir ambos temas –las representaciones del terror y lo fantasmagórico— en el nicho del relato órfico, que también se concentra en el conocido verso de la *Commedia* de Dante que se reitera a lo largo de *LCSS*: “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”. Por decisión de Gandini, quien no sólo convocó cantantes líricos, la puesta de *LCSS* intercala secuencias “habladas”, por lo que la experiencia espectacular se sitúa entre la ópera y el teatro con el apoyo acústico de la sinfonietta para una mayor intensidad trágica. En el libreto original de Gambaro, que textualmente incluía los versos de Morante y Rilke, no se incluían las referencias a los versos del *Orfeo* de Monteverdi. Estos fueron, indica Trastoy, sugerencia del propio Gandini, y se incluyen repetidamente e intercalados a lo largo del libreto de Gambaro.

La ópera de Monteverdi se compone de un prólogo y cinco escenas, en las cuales se representa el relato de la historia de Orfeo y Eurídice: comienza por las bodas de los amantes, seguida por la muerte de Eurídice, el descenso de Orfeo y los prodigios de su canto, la pérdida de Eurídice, y termina con el regreso de Orfeo a Tracia. Reconocemos en el texto italiano una estructura en cinco escenas semejante al texto de Gambaro aunque, claro, la disposición y reelaboración del relato es distinta. En la “Introducción” y en las escenas cuatro y cinco de *LCSS* es donde encontramos las inserciones del texto de Monteverdi (“*Lasciate ogni speranza / Voi ch’entrate*”); y, en la escena 1, así como en los diálogos en el bar (escena segunda) y por último en las escenas cinco y seis, que corresponden respectivamente a “El infierno” y “El regreso”, vuelve como un ritornello la alusión a la muerte de Teresa (“*La tua diletta sposa è morta*”), y con alguna variante como

en el siguiente pasaje: “La tua bella Euridice / Ohi me che odo / La tua diletta sposa / è morta / Ohi me”.³⁸³

El clima opresivo del texto se recalca a partir de la apropiación del verso dantesco ya citado. La ópera italiana, que a su vez se basa en la *Eurídice* (1600) de Ottavio Rinuccini, retoma aquellos últimos versos citados directamente del poema de Dante. Las influencias textuales de Virgilio en Dante, y la presencia de aquél en las posteriores reelaboraciones del descenso de Orfeo –y Eneas– al infierno son otro asunto evidente. El texto gambariano, antes bien, busca condensar estas relaciones entre textos, de manera que también en el largo aliento de ese mismo verso reiterado de Dante (“Lasciate ogni speranza, voi ch’entrare”) se pueda remitir a otro tipo de producciones textuales, como los informes oficiales sobre los desaparecidos por el Estado:

Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa, comandos armados rodeaban las manzanas y entraban por la fuerza, aterrorizaban a padres y niños, a menudo amordazándolos y obligándolos a presenciar los hechos, se apoderaban de la persona buscada, la golpeaban brutalmente, la encapuchaban y finalmente la arrastraban a los autos o camiones, mientras el resto del comando casi siempre destruía o robaba lo que era transportable. De ahí se partía hacia el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: “Abandonad toda esperanza, los que entráis”.³⁸⁴

Las representaciones del terror y la represión, propone Tarantuviez, cambian radicalmente en la dramaturgia de Gambaro a partir de 1984 tras la publicación del Informe Sábato, texto del que forma parte la cita anterior.³⁸⁵ En dicho informe, se narra la sistematicidad con que el Estado operaba en los centros clandestinos de detención y exterminio. A partir de este

³⁸³ G. Gambaro, *La casa...*, *op. cit.*, pp. 36-37.

³⁸⁴ E. Sábato, “Prólogo”, en *Nunca más. Informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1984, p. 9.

³⁸⁵ S. Tarantuviez, *op. cit.*, p. 271.

momento, la comicidad del absurdo y la caricatura patética del grotesco y el sainete se resignifican y matizan. Las nuevas tecnologías usadas en la represión política habían cavado hondo en el imaginario social, cultural y artístico; se configura así una poética sobre lo ausente como una forma de resistencia ante el olvido, otras maneras de nombrar lo innombrable y adjudicarle un calificativo a la incertidumbre:

¿Por qué la destrucción del cuerpo? ¿Encuadra acaso el mismo supuesto del crimen individual en el cual se busca borrar las huellas del acto? No nos parece suficiente esta explicación. Hay algo más que tiene que ver con la metodología de la desaparición: primero fueron las personas, el ‘no estar’ alimentando la esperanza en el familiar de que el secuestrado sería puesto en libertad y habría de retornar [...] los cadáveres sin nombre, sin identidad, impulsando la psicosis por la imposibilidad de saber acerca del destino individual, concreto, que le tocó en suerte al ser querido.³⁸⁶

En la producción literaria argentina de esos años, dice Fernando Reati, se encuentra una peculiar similitud con las novelas y memorias posteriores al Holocausto; tema que en la producción gambariana había sido anticipado, casi “proféticamente” dirá Kive Staiff,³⁸⁷ en *El campo*, a finales de los sesenta. Desde el Holocausto, explica Reati, el arte mimético se vio imposibilitado para representar la violencia que le era contemporánea, en tanto que ya no podía recurrir a arquetipos “tradicionales” de la experiencia humana para representarlos.³⁸⁸ La problemática gira en torno a la representación de una realidad ominosa con recursos artísticos que pudieran resultar ineficaces para lograrlo (de allí “nombrar lo innombrable”), y en encontrar por lo tanto una vía expresiva entre el suceso y el lenguaje disponible para ello, normalmente a partir de estrategias alusivas, alegóricas como lo son los propios mecanismos de la reescritura, reelaboración e incorporación de textos en la

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 264.

³⁸⁷ Véase Kive Staiff, “Una profecía...”, art. cit., pp. 223-228.

³⁸⁸ F. Reati, *Nombrar...*, *op. cit.*, p. 33.

poética gambariana. Sin embargo, una lectura política, según establece Fredric Jameson, permite comprender el horizonte último en la interpretación de un texto artístico y sostiene que un análisis pertinente trae a la luz una realidad reprimida, codificada, un tipo de inconsciente político como subtexto:

[La interpretación] es la reescritura del texto literario de modo tal que éste pueda a su vez considerarse reescritura o reestructuración de un subtexto histórico o ideológico previo, entendiéndose siempre que el “subtexto” no está presente allí mismo como tal, no es una realidad externa de sentido común, sino que debe reconstruírse a partir del dato. El acto literario o estético por lo tanto siempre involucra una relación activa con lo Real, sin embargo, para que ello sea así no puede simplemente dejar que la “realidad” perdure inerte en su propio ser, fuera del texto y distante de él...³⁸⁹

Las reescrituras se afianzan en el espacio textual como un eco que se repite de manera prolongada: la intención autoral procura mostrar que tales repeticiones y variaciones se reconocen en la fuente textual de la que emanan. En un regreso siempre obsesivo a Shakespeare para explicar la hechura del texto literario y el acontecer argentino, Gambaro remite al *Macbeth* para explicar las vejaciones perpetradas por la dictadura; sin embargo, como también admite, “en Argentina los crímenes reales no enloquecen a nadie ni los pierde. Quienes los han cometido [...] no se han sentido perseguidos por ellos”.³⁹⁰ De esta manera, el texto literario se asume como espacio de diálogo reescritural, desde el cual es posible descodificar asuntos contextuales de diversa índole. No significa, por ello, que pretendan explicar de manera definitiva el acontecer histórico, aunque sí fortalecen la dimensión política de la memoria a través del arte.

³⁸⁹ Fredric Jameson, *apud* F. Reati, *ibid.*, p. 17.

³⁹⁰ G. Gambaro, “Para no enloquecer y perderse”, *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura*, Norma, Buenos Aires, 2011, pp. 65-70.

En *LCSS* Orfeo y Eurídice, transfigurados en los personajes de Juan y Teresa, nos conducen por distintas veredas textuales que van desde los inicios del mito en Ovidio y Virgilio, a las reelaboraciones del mismo en la ópera de Monteverdi, los sonetos de Rainer María Rilke o el teatro de Cocteau, así como por textos que se configuran a partir de los relatos sobre el descenso, como en Dante, o sobre la violencia, como en Morante. Al elegir el tema órfico para la composición de su texto operístico, Gambaro actualiza y reivindica desde su contemporaneidad una figura que, si bien en el relato clásico se caracteriza por una furia imprudente al transgredir la orden de los dioses de no volver atrás la mirada, ahora se deslinda del error trágico para hacer hincapié en el profundo espíritu rebelde del personaje. La figura prometeica que analizamos en el segundo capítulo contenía en su naturaleza el mismo ánimo rebelde frente a las prohibiciones de los dioses, vista aquella como creador y/o benefactora de la humanidad según el relato que aborda su mito. De manera similar, la *hamartía* tebana que encarna Antígona se traduce en la rebeldía hacia los asuntos de Estado que considera perversos, aquellos que interfieren con la apropiada celebración de rituales civiles, íntimos, humanos. Aquí, la rebeldía de Orfeo se vuelca no sólo contra el orden natural, sino contra el crimen, la muerte y la desaparición forzada de Teresa/Eurídice.

Los recursos de la rebeldía de Orfeo, como se ven en el mito, son indisociablemente la elocuencia y la armonía, la palabra y la música. La música y la poesía sostienen un estrecho vínculo que en *LCSS* se aprecia en el lirismo de Teresa y los ecos poéticos de Monteverdi, Alighieri, Morante y Rilke, en armonía con la arquitectura musical de Gandini. Orfeo, en este caso, no es poeta. Sus habilidades durante el periplo no se sustentan en el prodigio musical, sino que sus hazañas se circunscriben a la vida humana. El reencuentro y

el reconocimiento efectivo de la amada no fueron posibles por la intervención divina sino por la resistencia del amante furioso e impertinente. Esta peculiar reelaboración entre la palabra y la música, desprovista del error trágico, se transforma ahora en símbolo de la empatía ante la desaparición, la pérdida, la muerte: es esta apertura ética del relato lo que permite a Griselda Gambaro una aproximación más incluyente a la figura mítica.

Hemos estudiado hondamente, en este capítulo, la diversidad de las facetas estéticas de Griselda Gambaro en LCSS, gracias a un asedio sostenido de las múltiples reescrituras presentes, implícita o explícitamente, a lo largo de esta obra. Este estudio nos ha llevado a emprender descensos literarios de diversa índole, así como a identificar los (re)encuentros a los que apuntan todas sus textualidades. La obra de Griselda Gambaro parece demostrar una acentuación progresiva hacia la recuperación de la memoria colectiva e individual y, a través del arte, la condena a toda forma de discriminación e intolerancia, condición que, si bien estuvo presente desde sus primeras obras, alcanza un mayor grado de transparencia a partir de los años noventa, según Beatriz Trastoy. Esta actitud, agrega la crítica, se traduce en su obra como “un gesto militante”, “una forma de resistencia”,³⁹¹ gesto que Griselda Gambaro entiende a su vez como “un ajuste de cuentas”, una fuente de diálogo abierto con el arte y la sociedad.³⁹²

³⁹¹ B. Trastoy, “Madres...”, art. cit., pp. 37-46.

³⁹² G. Gambaro, “Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia”, en Diana Taylor (comp.), *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Girol Books, Ottawa, 1989, p. 26.

Conclusiones

Los límites de la referencialidad en las reescrituras son amplios. Y en Gambaro, como demostramos a lo largo de esta tesis, los márgenes de este gesto escritural se ensanchan para contener diversas dimensiones artísticas, sociales y culturales. Como vimos en innumerables casos y textos, las reescrituras demuestran su gran capacidad proteica: en ellas encuentran cabida referencias al arte no sólo literario y a discursos no sólo ficcionales, al igual que voces de diversa índole como informes políticos, eventos históricos, personajes de corte tradicional y popular, entre otras. En cuanto a géneros y subgéneros literarios, las reescrituras gambarianas ponen en la misma escena de diálogo tanto a los clásicos, como a autores barrocos, románticos, vanguardistas o contemporáneos, incorporando escenarios artísticos y contextos sociopolíticos de la tradición occidental, oriental e hispanoamericana. Se trata también de una expresión de su escritura, compleja e intrincada, en la que interactúan en conjunto procedimientos como la intertextualidad, la reelaboración tematólogica, y la intratextualidad. Interacción que puede entablarse desde una amplia muestra de prácticas discursivas como la cita, la alusión, la parodia, el pastiche, la transposición, la traducción, el comentario o la *mise en abyme* y el juego especular.

Hemos visto que todo texto escrito desde los ingenios de las reescrituras se comporta como una cartografía textual en la que el conjunto de sus elementos semejantes contribuye

a la enunciación de un mensaje. Pero la reescritura en singular es un gesto mayor a la suma de todas sus partes, sus términos, sus traslados entre géneros, y mayor que sólo una larga lista de obras y autores aludidos. No es, por tanto, un mecanismo expropiador y acumulativo, sino la marca de una voluntad conciliadora. Entendimos que las prácticas de la reescritura, desde sus diferentes funciones y modos, no se limitan ni se excluyen entre sí, y que no enaltece exclusivamente un diálogo con el mundo libresco sino que también se concibe como partícipe del devenir del mundo y de lo humano. Para Gambaro, reescribir y reescribirse, explorar y agotar un mismo tema, un personaje, una anécdota, un género, es el acto que mejor pronuncia esa voluntad intermediaria.

Cuando consideramos que la conciliación constituye la voluntad más profunda de la reescritura, es porque en ella vemos el medio y el objetivo. Gambaro, como narradora, dramaturga, crítica y ensayista, busca desentrañar su presente –un presente que hoy podemos desglosar y ver en perspectiva gracias a varias décadas de producción literaria– desde los asedios de la palabra. Estos sagaces y arriesgados asedios constituyen una gran empresa, puesto que rebuscan (o indagan) desde los flancos del pasado y el presente, del arte, la cultura y la historia. Gambaro centra su interés, en sus reescrituras, en relatos transgresores sobre el horror, la locura y lo atroz de las desavenencias de la condición humana. En conjunto, relatos y discursos que conforman una caja de resonancias en que encuentran correspondencia diversas voces.

El texto artístico, tal como un cuerpo celeste, existe en un universo compuesto por infinidad de otras textualidades. A partir de su posición como entidad autónoma, cerrada, individual, el texto literario también coexiste en relación con otros objetos por sus similitudes, sus distancias, sus diferentes naturalezas. Lo que buscamos formular con mayor

certeza, cuando decimos que las reescrituras trazan líneas insólitas de diálogo entre entidades aparentemente distantes, es que dichas líneas existen sólo a partir –y gracias a– la mirada de quien fue capaz de imaginarlas y construir con ellas una constelación de diálogo y sentido. Esta pulsión, perceptible en toda su obra, no es una búsqueda por lo semejante únicamente desde los flancos de la escritura literaria o crítica, sino que también se pone al descubierto incluso en su escritura más íntima.

Dos ciudades

1

Estoy aquí, en Barcelona, ciudad extraña puesto que no es la mía, ¿y qué significa que sea la mía? ¿Acaso una ciudad puede ser mía o tuya? De ningún modo, una ciudad sólo se pertenece a sí misma, así como un río no pertenece al que lo mira sino a su propia corriente.

2

Estoy aquí, en Buenos Aires, ciudad no tan extraña puesto que es la mía, ¿y qué significa que sea la mía? ¿Acaso una ciudad puede ser mía o tuya? De ningún modo, una ciudad es como una persona, que sólo se pertenece a sí misma. Pero para esto, tanto sea ciudad o persona, la pertenencia no debe significar posesión brutalizada.³⁹³

En el contexto de su exilio forzoso en España durante la dictadura, Gambaro explora los caminos de la palabra como los del espacio, para establecer el sentido razonable de una realidad trasatlántica: entre Barcelona y Buenos Aires no sólo irrumpe un océano, sino también la perspectiva del ojo de quien observa, de quien pone las palabras al servicio de una realidad colmada de simetrías y disonancias.

Tal como la propia Gambaro expresó a propósito de su *Antígona furiosa* y su novela *Después del día de fiesta*, las imbricaciones textuales de la reescritura se corresponden en cierto sentido con la noción del mestizaje cultural. Texto y contexto, dos experiencias de diversa naturaleza para el escritor y el lector, dialogan íntimamente gracias al reconocimiento crítico de las condiciones sociales y culturales que posteriormente motivan

³⁹³ G. Gambaro, *Escritos...*, op. cit., pp. 23-25.

la apropiación y el cambio del texto reescrito. Dicha apropiación, nos parece, expresa con mayor claridad la voluntad de revaloración, transformación, adaptación e integración tanto textual como cultural, inherente a las reescrituras. En otras palabras, equivale a comprender “esa otra cultura que no nos pertenece, pero que hacemos nuestra por mestizaje”, con el fin de imaginar e inventar “otra cosa para hablar de nuestra propia realidad”.³⁹⁴ El mestizaje cultural al que se refiere Gambaro, por tanto, deviene en una forma de “mestizaje” textual: “En efecto, [su origen italiano, el mestizaje cultural en Argentina] se nota en lo que escribo”.³⁹⁵ Y tal como la metáfora historiográfica, sociológica, antropológica, incluso política y filosófica lo demanda, no podríamos comprender este “mestizaje” textual (la reescritura y sus distintas expresiones) sin antes verlo como un evento complejo, profundo, sistémico, multifactorial, en ocasiones problemático, de cuya sinergia resulta una visión renovada para afrontar y descifrar el acontecer del mundo.

Las reescrituras gambarianas, como elocuentemente formuló Beatriz Trastoy, son un legítimo gesto militante, una forma de resistencia. Son, como Gambaro misma entiende el ejercicio de la escritura, “un ajuste de cuentas” y un pronunciamiento abierto por “decir lo importante”.³⁹⁶ En la representación dramática del monstruo, en *Nada que ver*, se nombra la imposibilidad de lograr una empatía sincera ante la vida o la muerte, y se bordean los límites del desasosiego. Mientras que en la reescritura de este texto, la novela *Nada que ver*

³⁹⁴ Cf. G. Gambaro, en R. Roffé, “Entrevista...”, art. cit., pp. 113-114.

³⁹⁵ Cf.: “Yo soy de origen italiano, siento de manera muy acusada este origen y el mestizaje cultural que hay en mi país; en efecto, esto se nota en lo que escribo.” *Loc. cit.*

³⁹⁶ Como vimos, para Gambaro (*apud* D. Taylor, *op. cit.*) el teatro es “un ajuste de cuentas”, una forma de diálogo abierto con el arte y la sociedad. Asimismo, recordemos el debate que sostuvo con Rafael Spregelburd en 2007, a quien dirigió un mensaje contundente: “El teatro es muchas cosas, entre ellas ideológico, aunque Spregelburd use la palabra, supongo, refiriéndose a ese teatro donde las ideas son un peso moroso en la ficción. [...] También la ideología nos revela cuando rechazamos ‘decir lo importante.’ Que se haga bien o mal es otro asunto. El teatro es una experiencia lúdica, pero el juego se banaliza si callamos lo importante como un valor que la sociedad no necesita”. Cf. G. Gambaro, “Decir lo importante”, art. cit., p. 1729.

con otra historia, se busca restituir un último aliento esperanzador: “Lo único que me queda es su bondad”, expresa el monstruo Toni al final de su narración al referirse a los presos. En la *Antígona furiosa*, lo “importante” también busca asediar desde un coro múltiple de voces lo más elemental y a la vez universal de la condición humana: el amor fraterno, la compasión, la memoria. La Antígona de Gambaro, acoplada a la voz de largo aliento de la Antígona de Sófocles, demuestra deliberadamente esta búsqueda cuando reclama haber nacido para compartir el amor, y no el odio. Asimismo, el espíritu furioso y rebelde de Orfeo en *La casa sin sosiego*, o el espíritu tenaz de Elisa en *Atando cabos*, demuestran el incansable impulso humano por resistir y luchar contra el olvido, por instaurar una intensa empatía con el prójimo ante la desaparición, la pérdida o la muerte.

Este gesto escritural, como lo estudiamos ampliamente aquí, es una búsqueda por nombrar obsesivamente el desasosiego, pero también constituye un intento por desarticularlo o desmembrarlo y suplantarlos por una narrativa en que la bondad y la fraternidad sean el mayor acto revolucionario. Y este punto es crucial para comprender los asedios y las búsquedas que Gambaro promovió desde los inicios de su incursión creativa. En algún punto de su escritura íntima, Griselda Gambaro escribió:

Debería escribir algo fácil. Sin meterme con la gente. Sin ser cruel. Bondadosa. Ser bondadosa por principio. Mirar la existencia con ojos amables, con los ojos de Scarlatti. Borrar a los feos, a los desdichados, a los imbéciles. Decir del mundo: qué hermoso, qué justo, qué notable. No escupir. Ser como una copa de jacarandá en noviembre. Sin hojas, pero repleta de flores.³⁹⁷

Gambaro revela aquí dos de sus mayores pulsiones literarias: “decir lo importante”, aunque para hablar de las bondades deba recurrir a la engañosa estrategia de mostrar primero todas las crueldades posibles; y decir, a partir del diálogo con otros, incluso consigo misma.

³⁹⁷ G. Gambaro, *Escritos...*, op. cit., p. 74.

Gambaro se refiere aquí a la música de Scarlatti, y en otras obras dialoga con Sófocles, Lope de Vega, Kobayashi Issa, Chejov, con los grabados de Hokusai o la película *L'armata Brancaleone*, del italiano Mario Monicelli. La escritura de Griselda Gambaro no es, como bien parece anticipar, una escritura “fácil”, “bondadosa” o indiferente a “los feos”, “los desdichados”, “los imbéciles”. No es fácil ni despreocupada, pero es una escritura que definitivamente no desatiende los gestos, aunque subterráneos y esporádicos, de la “bondad”. Y quizás por ello algunos de sus textos más recientes vislumbran por fin una posible salida que confluya hacia los terrenos inexplorados de la compasión.

En nuestro primer capítulo analizamos brevemente una de sus últimas obras de teatro, *Querido Ibsen: soy Nora* (2013). En lo que podríamos llamar una reescritura metaficcional y posmoderna, interpretamos la liberación final de Nora como un llamado a solventar el desasosiego entre la vida y el arte, a enmendar las relaciones del objeto artístico con el mundo, a celebrar y nombrar la incomodidad que subyace en cada aliento de la literatura gambariana. En la reescritura que propone Gambaro, Nora, después de ser hostigada por su esposo, se dirige a Ibsen (su autor) y confiesa con voz opaca: “Sí, ahora empiezo a comprender. ¿Esto quería? ¿Que yo empezara a comprender? ¿Y quién le dijo que yo no albergaba una tormenta? Me empeñaba en ser lo que otros querían y comprendía demasiado que esa Nora no podría satisfacer a nadie”.³⁹⁸ Probablemente por esto Gambaro prescinde del portazo final: no hay una despedida violenta, sino un último acto de comunión entre personaje y autor. La protagonista representa justo el deliberado exilio y la necesaria emancipación de los personajes femeninos, un ejercicio de liberación sustentado en la poética gambariana desde los márgenes de las reescrituras. Nora, en definitiva, logró

³⁹⁸ G. Gambaro, *Querido Ibsen: soy Nora*, op. cit., p. 77.

desarticular y liberarse de las ataduras del desasosiego que la aquejaron desde sus primeros diálogos para por fin ser autora de su propia vida.

En otro texto contemporáneo de *Querido Ibsen: soy Nora*, en su obra de teatro *El don* (2015), Gambaro sorprende con una imperiosa e inesperada profecía. En el texto, Márgara es una mujer que posee el don de la adivinación, y en este personaje se asoma una seña reescritural que recuerda a Casandra, la clarividente troyana que fue condenada a que la ciudad descreyera sus vaticinios. De igual manera, nadie cree los augurios de Márgara, incluso cuando en sus visiones del futuro se vislumbra la esperanza del mundo. Sus revelaciones, de hecho, no presagian calamidades ni peligros para la humanidad, sino todo lo contrario: “Todos –ni un malvado se excluyó– saben ahora que la bondad trae ganancia. [...] Me viene el futuro y no es inerte. Nada es inmutable. Nadie. Para esto envejecí, para saber que puedo cambiar todo. [...] No vaticino catástrofes. Ya no. Las expulsé del mundo”.³⁹⁹ La encomienda de Márgara consiste, al mismo tiempo, en reestablecer y fortalecer la sororidad entre madre e hija, y entre ellas y las mujeres de la comunidad en que viven. Además, su finalidad no es enlistar inocentemente los males de la humanidad, sino cancelar la narrativa de su repetición. Ante el descreimiento del que es víctima, Márgara se cuestiona:

¿Qué han hecho con mis predicciones? [...] recogieron mis palabras y les duró un instante el convencimiento de la bondad. Oh, no les seduce la bondad, no quieren, no pueden con ella. Este es el asunto. Enamorados, acarician el mal, lo hacen suyo y lo terrible es que les otorga una felicidad rastrera, ni los poderosos ni los débiles la rechazan según sus posibilidades y recursos.⁴⁰⁰

³⁹⁹ G. Gambaro, *El don*, *ibid.*, pp. 98-106.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 139.

Para Claudio Magris, la literatura busca la vida, aunque puede perderla por completo de vista al centrarse en sí misma y en la búsqueda de su obsesiva textualidad. El crítico italiano agrega que, a diferencia de obras clásicas como la *Odisea*, la literatura moderna no es un viaje por el mar sino más bien a través del polvo y la desolación.⁴⁰¹ Desde nuestra perspectiva, las reescrituras de Griselda Gambaro pretenden reconciliar ambas premisas, pues al tiempo que exploran las preocupaciones y las ausencias más profundas de lo cotidiano, identifican esas mismas inquietudes y abandonos a través de los largos caminos recorridos por el arte y la literatura. Nora y Mágina, dos de sus personajes femeninos más recientes, reescriben sus historias desde la angustia del desasosiego y en defensa de los vaticinios sobre la bondad, respectivamente. Estas dos mujeres, motivadas por un espíritu desobediente, se plantan una vez más frente a la violencia y la opresión, el poder y la dominación, asuntos sobre los que reflexiona interminablemente la poética gambariana. Pero contrariamente a lo que pudiera esperarse, lo perverso y lo siniestro, vistos antes como eventos irresolubles, dejan paso ahora a un fugaz atisbo de certidumbre: al fin, parece decir la escritora, se avista “una copa de jacarandá en noviembre”. Quizás con ellas, Nora y Mágina, Griselda Gambaro es finalmente capaz de (re)escribir las verdades más radicales sobre el arte y la vida: que aún cabe la posibilidad de abatir las trabazones del desasosiego, y que la bondad, por mínima que parezca, también deja ganancia.

⁴⁰¹ Claudio Magris, “¿Hay que expulsar a los poetas de la República?”, en *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 33.

Bibliografía de Griselda Gambaro

- Gambaro, Griselda, *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura*, Norma, Buenos Aires, 2011.
- , *Dios no nos quiere contentos*, Lumen, Barcelona, 1979.
- , *El desatino. Cuentos*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1965.
- , *El mar que nos trajo*, Norma, Buenos Aires, 2006.
- , *El teatro vulnerable*, Alfaguara, Buenos Aires, 2015, [EBook].
- , *Escritos inocentes*, Norma, Buenos Aires, 1999.
- , *Ganarse la muerte*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2002.
- , *Lo impenetrable*, Torres Agüero Editores, Buenos Aires, 1984.
- , *Nada que ver con otra historia*, Norma, Buenos Aires, 2007.
- , *Querido Ibsen: soy Nora. El don*, Alfaguara, Buenos Aires, 2017.
- , *Teatro: Las paredes. El desatino. Los siameses*, Argonauta, Barcelona, 1979.
- , *Teatro 1*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2da ed., 1992 [1984].
- , *Teatro 2*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987.
- , *Teatro 3*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1989.
- , *Teatro 4*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1990.
- , *Teatro 5*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1991.
- , *Teatro 6*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2da ed., 2003 [1996].

Bibliografía citada

- “Informe de la SIDE”, en Gambaro, Griselda, *Ganarse la muerte*, Norma, Buenos Aires, 2002, pp. 205-219.
- Abel, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill & Wang, Nueva York, 1969.
- Alonso, Laura, “De la mitológica Tebas a la pampa decimonónica. La tragedia de Antígona releída como mito fundacional”, *Lieux et figures de la barbarie*, Université de Lille III, Lille, 2006-2008, pp. 1-11.
- Ambrosini, Julieta, “Griselda Gambaro: Una mirada distinta sobre la violencia”, *Centro Cultural de la Cooperación*, s. f., s. p. <https://goo.gl/vhANES>. Consultado el 20 de marzo de 2018.
- Arancibia, Juana y Zulema Mirkin, “Introducción”, en *Teatro argentino durante el Proceso [1976-1983]. Ensayos críticos y entrevistas*, Juana Arancibia y Zulema Mirkin (eds.), Editorial Vinciguerra - Instituto Literario y Cultural Hispánico, Buenos Aires, vol. II, 1992.
- Arendt, Hannah, “Eichmann in Jerusalem-I”, *The New Yorker*, New York, 16 de febrero de 1963.
- , *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Lumen, Barcelona, 2003.
- Arlt, Roberto, *Aguafuertes porteñas. Cronicón de sí mismo. Seguido de El idioma de los argentinos*, EDICOM, Buenos Aires, 1969.
- Artaud, Antonin, “Le théâtre et la peste”, en *Œuvres complètes. XVIII. Cahiers de Rodez*, Gallimard, Paris, 1983.

- Avellaneda, Andrés, “Construyendo el monstruo: modelos y subversiones en dos relatos (feministas) de aprendizaje”, *INTI*, 40-41 (1994-1995), pp. 219-231.
- Bajarlía, Juan-Jacobo, “Multiplicidad de Marechal”, en *Leopoldo Marechal. Homenaje*, Juan-Jacobo Bajarlía (comp.), Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1995.
- Bergua Cavero, Jorge, “Introducción”, en Sófocles, *Tragedias*, A. Alamillo (trad.), C. García Gual (ed.), Gredos, Madrid, 1982, pp. I-XXXII.
- Berlanga, Ángel, “Griselda Gambaro y su libro *Nada que ver con otra historia*”, *Página 12*, Buenos Aires, 4 de mayo de 2006 (sec. Cultura y Espectáculos).
- Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 119. *Apud* Jennifer Gosetti-Ferencei, “Muerte y autenticidad. Reflexiones sobre Heidegger, Rilke y Blanchot”, *Andamios. Revista de Investigación Social*, 14, 33 (2017), pp. 123-148.
- Borges, Jorge Luis, “Invectiva contra el arrabalero”, *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Buenos Aires, 1993.
- Bosch, Carne, “Antígona Vélez o la poesía convertida en tragedia”, *Caligrama: Revista de Filología*, 1, 2 (1984), pp. 91-107.
- Brecht, Bertolt, “Intimidation par les classiques” [1954], en *Théâtre complet. Adaptations: Antigone. Le Précepteur, Coriolan*, vol. x, L’Arche, Paris, 1962.
- Brown, Michael, *Dams, Doors and Divans: Staging a National Therapy in Chile, Argentina, and Spain*, tesis de doctorado, Lawrence, University of Kansas, 2005.
- Bustillo, Carmen, *La aventura metaficcional*, Equinoccio, Caracas, 1997.
- Camus, Albert, *El hombre rebelde*, Luis Echávarri (trad.), Losada, Buenos Aires, 1978.
- Ceracchini, Silvia, “Le chiavi e le ispirazioni letterarie della Commedia chimica”, *Le fonti in Elsa Morante*, Edizioni Ca’Foscari, Venecia, 2015, pp. 86-92.
- Cocteau, Jean, *Orphée. Tragédie en un acte et un intervalle*, Stock, Paris, 1927.
- Coda, Héctor, “Una casa entre el mito y el olvido”, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de junio de 1992.
- Compagnon, Antoine, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, Manuel Arranz (trad.), Acantilado, Barcelona, 2015.
- , *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.

- Conchez, Eugenio, “Aproximaciones a la obra de Cyril Connolly”, *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2011, pp. 143-149.
- Connolly, Cyril, *La tumba sin sosiego. Ciclo verbal por Palinuro*, Premia Editora, México, 2da ed., 1987.
- Contreras, Marta, *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*, Ediciones Universidad de Concepción, Concepción, 1994.
- Cortazar, Julio, “Cyril Connolly: *La tumba sin sosiego*”, *Sur*, 184 (1950), pp. 61-63.
- Cosentino, Olga, “Ópera de cámara, el sueño cumplido de dos creadoras”, *Clarín*, Buenos Aires, 26 de junio de 1992.
- Cypess, Sandra M., “Frankenstein’s Monster in Argentina: Gambaro’s Two Versions”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14, 2 (1990), pp. 349-361.
- de Navascués, Javier, “Réquiem por un teatro incompleto”, en Leopoldo Marechal, *Obras completas. El teatro y los ensayos*, Perfil Libros, Buenos Aires, t. 2, 1998, pp. 11-27.
- de Rougemont, Denis, *Amor y occidente*, Ramón Xirau (trad.), Conaculta, México, 2001.
- di Lello, Lydia, “Dicen los muertos. Lo espectral en Griselda Gambaro y Antonio Zúñiga”, *Dramateatro*, 18, 1-2 (2016), pp. 95-111.
- Díez Borque, José María, “Aproximación a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, en *Semiología del teatro*, J. M. Díez y Luciano García (eds.), Planeta, Barcelona, 1975, pp. 49-92.
- Domínguez, María Alicia, *Niños felices. Libro de lectura para primer grado superior*, Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1953.
- Dubatti, Jorge, “El teatro como crítica de la sociedad”, en Noé Jitrik (coord. gral.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, t. 10: Susana Cella (dir.), *La irrupción de la crítica*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1999, pp. 259-273.
- , “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino”, *Dramateatro*, 1-2 (2015-2016), pp. 9-34.
- , “Orfeo contra el olvido”, *Revista Teatro del TMGSM* [Teatro Municipal General San Martín], 2, 3 (1992), p. 11. *Apud* Lydia di Lello, “Dicen los muertos.

- Lo espectral en Griselda Gambaro y Antonio Zúñiga”, *Dramateatro Revista Digital*, 18, 1-2 (2016).
- , “Un lamentable malentendido”, *Clarín*, Buenos Aires, 12 de mayo de 2007 (sec. Espectáculos: Debate).
- Durañona, Marina, “Entrevista con Griselda Gambaro”, *Alba de América*, 10, 18-19 (1992), pp. 407-418.
- Duroux, Rose et Stéphanie Urdician (eds.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2010.
- Eco, Umberto, “El signo teatral”, en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, pp. 42-49.
- Eibl, Ralf, “‘Eichmann war nicht banal’. Gespräch mit dem Nestor der Holocaust-Forschung Raul Hilberg”, *Die Welt*, Berlín, 28 de agosto de 1999. <https://goo.gl/TN8VMK>, consultado el 12 de abril de 2018.
- Falconer, Rachel, *Hell in Contemporary Literature. Western Descent Narratives Since 1945*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005.
- Fernández, Gerardo, “Historias para ser contadas”, en *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, Moisés Pérez Coterillo (coord. gral.), Gerardo Fernández (coord. de vol.), FCE, Madrid, 1992, pp. 13-63.
- Galán, Lía, “El mito de Orfeo en el teatro argentino contemporáneo: *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro”, *Humanitas Supplementum*, <http://hdl.handle.net/10316.2/43003>, consultado el 29 de septiembre de 2017.
- Gambaro, Griselda, “Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia”, en Diana Taylor (comp.), *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Girol Books, Ottawa, 1989, pp. 25-28.
- , “Siete autores en busca de una comunicación nueva con el pueblo. El teatro argentino de ahora en adelante”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 29 de julio de 1973. *Apud* Teresa Méndez-Faith, “Sobre el uso y abuso de poder en la producción dramática de Griselda Gambaro”, *Revista Iberoamericana*, 51, 132 (1985), pp. 831-841.
- García Gual, Carlos, *Prometeo: mito y tragedia*, Ediciones Peralta, Madrid, 1979

- Gardey, Mariana, “Tío Vania según Griselda Gambaro. *Penas sin importancia*: del ‘podría haber sido’ al ‘puede ser’”, *Centro Cultural la Cooperación*, s. f., s. p. <https://goo.gl/ZoZvrv>. Consultado el 08 de abril de 2018.
- Garrido, Miguel Ángel, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido (comp.), Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 9-27.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Taurus, Madrid, 1989.
- Gianera, Pablo, “Con la magia de Gandini y Gambaro”, *La Nación*, Buenos Aires, 23 de octubre de 2012 (sec. Espectáculos).
- Girondo, Oliverio, *Membretes*, en *Obra completa*, Raúl Antelo (coord.), Archivos/UNESCO, Madrid, 1999.
- Giella, Miguel Ángel, “Griselda Gambaro”, *Hispanamérica*, 40 (1985), pp. 35-42.
- Gnutzmann, Rita, “Los espacios cerrados en el teatro de Griselda Gambaro”, en *La isla posible. Actas del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Universidad de Alicante, Alicante, 2001, s. p.
- González Serrano, Pilar, “Catábasis y resurrección”, *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Antigua. Serie II*, 12 (1999), pp. 129-179.
- González-Rivas Fernández, Ana, “*Frankenstein: or the Modern Prometheus*: una tragedia griega”, *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 19 (2006), pp. 309-326.
- Gosetti-Ferencei, Jennifer, “Muerte y autenticidad. Reflexiones sobre Heidegger, Rilke y Blanchot”, *Andamios. Revista de Investigación Social*, 14, 33 (2017), pp. 123-148.
- Graham-Jones, Jean, “De la euforia al desencanto y al vacío: la crisis nacional en el teatro argentino de los 80 y los 90”, en *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Adriana Bergero y Fernando Reati (eds.), Viterbo, Buenos Aires, 1997, pp. 253-277.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985.
- Hermenegildo, Alfredo, *et al.*, “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”, *Revista Sobre Teatro Áureo*, 5 (2011), pp. 9-16.
- Kaiser-Lenoir, Claudia, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, Casa de las Américas, La Habana, 1977.

- Kierkegaard, Søren, *Antígona*, Juan Gil-Albert (trad.), Renacimiento, Sevilla, 2003.
- Kouzman, Tadeusz, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 25-52.
- Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro (comp.), UNEAC, Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 1-24.
- Lafon, Michel, *Borges ou la réécriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.
- Laurence, Araceli, “*La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro: la resemantización del mito de Orfeo”, *Revista del Centro Cultural de la Cooperación*, 4 (2008), <https://goo.gl/2aXvWY>, consultado el 29 de agosto de 2017.
- Levine, Annette H., *Cry for Me, Argentina: The Performance of Trauma in the Short Narratives of Aída Bortnik, Griselda Gambaro, and Tununa Mercado*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2008.
- Llurba, Ana María, “*Antígona furiosa*, ¿una voz femenina?”, *Gamma*, 10, 30 (1998), pp. 20-31.
- Lorenzo, Alicia Noemí, “Mito, Música y Teatro: *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro”, en Stela Maris Moro (ed.), *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*, Annablume Editora, Coimbra, 2017, pp. 261-271.
- Magris, Claudio, “¿Hay que expulsar a los poetas de la República?”, en *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 23-38.
- Marechal, Leopoldo, *Antígona Vélez*, en *Obras completas. El teatro y los ensayos*, Perfil Libros, Buenos Aires, t. 2, 1998.
- Mendez-Faith, Teresa y Rose Minc, “Entrevista con Griselda Gambaro”, *Alba de América*, 12-13 (1989), pp. 419-427.
- Morante, Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1968.
- Morell, Hortensia R., “*Después del día de fiesta*: reescritura y posmodernidad en Griselda Gambaro”, *Revista Iberoamericana*, 63, 181 (1997), pp. 665-674.

- , “La narrativa de Griselda Gambaro: *Dios no nos quiere contentos*”, *Revista iberoamericana*, 57, 155 (1991), pp. 481-494.
- , “*Penas sin importancia y Tío Vania*: Diálogo paródico entre Chejov y Gambaro”, *Latin American Theatre Review*, 31, 1 (1997), pp. 5-14.
- Moset, Ulises, “El teatro rosarino como fuerza movilizadora de la memoria sobre la última dictadura”, *La Capital*, Rosario, 23 de Marzo de 2017 (Sec. Escenario).
- Ogás Puga, Grisby, “El enclave metateatral del grotesco en el teatro argentino moderno: conflicto gnoseológico, ontológico y metateatralidad comparada”, *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 11, 23 (2016), pp. 52-65.
- Oliveto, Mariano, “La cuestión del idioma en los años veinte y el problema del lunfardo: a propósito de una encuesta del diario *Crítica*”, *Revista Pilquen*, 13 (2010), pp. 1-9.
- Parra de Ruiz de los Llanos, Mabel, “De Sófocles a Gambaro: historia del poder”, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, 16 (2001), pp. 123-131.
- Pellettieri, Osvaldo, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Galerna, Buenos Aires, 1997.
- Pérez Gómez, Leonor, “Observaciones sobre las pasiones en la estructura profunda de las tragedias de Séneca: importancia e interpretaciones del furor”, *Florentia Iliberritana*, 22 (2011), pp. 149-168.
- Pianacci, Rómulo, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Losada, Buenos Aires, 2015.
- Piglia, Ricardo, “La lectura de la ficción” [Entrevista con Mónica Ocón, 1984], “Parodia y propiedad”, en *Crítica y ficción*, Debolsillo, Barcelona, 2014 [1986]. Versión eBook.
- Pimentel, Luz Aurora, *Constelaciones I: ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, Iberoamericana, Madrid, 2012.
- , “Tematología y transtextualidad”, *NRFH*, 1, 41 (1993), pp. 215-229.
- Poniatowska, Elena, “Mujer y literatura en América Latina” (1991), en *Los novelistas como críticos*, Norma Klahn y Wilfrido Corral (comps.), FCE, México, 1991, pp. 308-317.
- Raible, Wolfgang, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”, en *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido (comp.), Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 303-309.

- Reati, Fernando, “‘‘Cuídame de las aguas mansas...’’: terrorismo de Estado y lo fantástico en *El lago* y *Los niños transparentes*”, *Revista Iberoamericana*, 78, 238-239 (2012), pp. 293–309.
- , “El Ford Falcon: un ícono del terror en el imaginario argentino de la posdictadura”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 43, 2 (2009), pp. 385-408.
- , *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Legasa, Buenos Aires, 1992.
- Reato, Ceferino, “Cuando Perón rompió con Montoneros”, *Clarín*, Buenos Aires, 1 de mayo de 2014 (sec. Política).
- Reisz, Susana, “Antígona entre el amor y el furor (o Griselda Gambaro ante el viejo Sófocles)”, *Tropelías*, 5-6 (1994-1995), pp. 315-321.
- Rilke, Rainer María, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, Cátedra, Madrid, 1987.
- Rodríguez Ballester, Alejandra, “Entrevista a Rafael Spregelburd”, *Revista Ñ, Clarín*, 14 de abril de 2007.
- Roffé, Reina, “Entrevista a Griselda Gambaro”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 588 (1999), pp. 111-124.
- Romero, José Luis, *Breve historia de la Argentina. Nueva edición aumentada y actualizada 2013*, FCE, Buenos Aires, 6ta ed, 2013.
- Sábato, Ernesto, *Nunca más. Informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1984.
- Salzman, Patricia y Eleonora Tola, “El camino órfico en la literatura argentina: *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro”, en *I Jornada Internacional de Literatura Argentina*, Facultad de Filosofía y Letras–UBA, Buenos Aires, 1995, pp. 325-333.
- Segal, Charles, “Orpheus and the Fourth ‘Georgic’: Vergil on Nature and Civilization”, *The American Journal of Philology*, 87, 3 (1966), pp. 307-325.
- Seoane, Ana, “Entretien avec Griselda Gambaro”, *Caravelle*, 40 (1983), pp. 163-165.
- Seoane, María y Vicente Muleiro, *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer (dir. ed. bilingüe) y Cándido Pérez Gállego (intr.), Cátedra, Madrid, 2015.

- Shelley, Mary W., *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Isabel Burdiel (ed.) y Engracia Pujals (trad.), Cátedra, Madrid, 2007, 6ta ed.
- Sicot, Bernard, “Rose Duroux y Stéphanie Urdician (eds.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2010,” *Bulletin Hispanique*, 113, 2 (2011), s. p.
- Sófocles, *Antígona*, en *Tragedias*, A. Alamillo (trad.), J. Bergua Cavero (intr.), C. García Gual (ed.), Gredos, Madrid, 1982.
- Spregelburd, Rafael, “La importancia de llamarse teatro”, *Clarín*, Buenos Aires, 12 de mayo de 2007 (sec. Espectáculos: Debate).
- Staiff, Kive, “Una profecía perturbadora”, en *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pp. 223-228.
- Steiner, George, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- Tarantuviez, Susana, *La escena del poder*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2007.
- Taylor, Claire, *Configurations of Identity in the Works of Griselda Gambaro, Albalucía Ángel, and Laura Esquivel*, Maney Publishing, Londres, 2003.
- Teixidó Lucrecia y Sergio Bufano, *Perón y la Triple A. Las 20 advertencias a Montoneros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2015.
- Trastoy, Beatriz, “Madres, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo”, en *Teatro argentino del 2000*, Osvaldo Pellettieri (comp.), Galerna, Buenos Aires, 2000, pp. 49-63.
- , “Nuevas tendencias en la escena argentina, el neogrotesco”, en *Teatro del Pueblo*, Buenos Aires, diciembre de 1987, <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy002.htm>, consultado el 4 de noviembre de 2016.
- , “Una renovación fallida: Armando Discépolo y el grotesco criollo”, en Noé Jitrik (coord. gral.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, t. 7: Celina Manzoni (dir.), *Rupturas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2009, pp. 201-215.
- Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2002.

- Vilanova, Ángel, “Nuevas aproximaciones a las Antígonas iberoamericanas”, *NRFH*, 47, 1 (1999), pp. 137-150.
- Viñas, David, *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1973.
- Walsh, Rodolfo, “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, en *Educación para la memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2010 [24 de marzo de 1977], pp. 8-13.
- Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, Londres, 1984.
- Yourcenar, Marguerite, *Cuentos completos*, Penguin Random House, Barcelona, 2016.
- , *Memorias de Adriano*, Salvat, Barcelona, 1994.
- Zandstra, Dianne M., *Embodying Resistance: Griselda Gambaro and the Grotesque*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2010.