

GRISELDA GAMBARO Y LOLA ARIAS: LA TRANSDISCURSIVIDAD COMO RECURSO ESTÉTICO-POLÍTICO

Susana Tarantuviez

UNCuyo - CONICET
sutarantuviez@hotmail.com

Continuando una investigación anterior centrada fundamentalmente en la dramaturgia argentina escrita por mujeres, en este trabajo comparo y contrasto los textos dramáticos y los textos narrativos de dos autoras contemporáneas que han producido obras de ambos géneros: Griselda Gambaro (1928) y Lola Arias (1976), escritoras argentinas pertenecientes a diferentes generaciones y estéticas.

Por una parte, he constatado que el teatro de Gambaro está abierto a diversos diálogos transtextuales y numerosas obras de la dramaturgia (entre ellas, las quince que menciono o comento en este trabajo) se construyen a partir de la apropiación y reelaboración de otros textos. Por lo tanto, se vuelve necesario examinar de qué manera estas relaciones transtextuales contribuyen a configurar la poética teatral de Griselda Gambaro.

En el caso de Lola Arias, cuya textualidad enfatiza las características de condensación y economía propias del género dramático, son los tópicos trágicos, por un lado, y los procesos de rememoración histórica de la Argentina de la posdictadura, por el otro, los discursos que se entretienen en sus obras teatrales. Se destaca también su experimentación con los

géneros literarios que resulta en hibridación genérica, especialmente en el cruce de la poesía con la dramaturgia.

En cuanto a la narrativa de ambas autoras, me he enfocado en el diálogo que sus novelas y cuentos establecen con su poética teatral y con el discurso sociopolítico de los estudios de género. En efecto, algunos de los textos de Gambaro y Arias, tanto dramáticos como narrativos, se instauran como un espacio de indagación de las problemáticas que atañen específicamente a las mujeres (tales como los estereotipos de género presentes en nuestra sociedad, la violencia ejercida contra el cuerpo de las mujeres, la problemática de la prostitución, la búsqueda de una subjetividad autónoma, entre otras) y como una fuente de producción de conocimiento sobre los derechos vinculados a los cuerpos y las identidades femeninas desde una perspectiva de género. Por lo tanto, para llegar al sentido de sus obras resulta imprescindible estudiar la relación transdiscursiva entre el discurso literario y los discursos sociales hegemónicos que definen los roles y espacios destinados a las mujeres.

Considero importante estudiar la relación entre literatura, género y sociedad, ya que el género se construye a través de un proceso de representaciones sociales, a las que la literatura hace su propio aporte. En efecto, si bien la literatura crea un mundo posible, coherente en sí, guarda relaciones con el sistema social en el cual se genera; por lo tanto, se deben establecer las relaciones que median entre el texto y el contexto, entre literatura y sociedad.

Entonces, partiendo de la premisa de que la literatura dialoga con la realidad para interpretarla y que la representación literaria implica “modelizar” el mundo, darle una forma, imprimir un modelo interpretativo sobre él, examino qué mecanismos se activan en la creación literaria de Gambaro y Arias para representar y reinterpretar la construcción social de los géneros. Ahora bien, en un teatro con enfoque de género,

el personaje que se instaura como sujeto de hacer suele ser una mujer y el eje temático que vertebra el texto dramático está íntimamente vinculado con la problemática de género. Es por ello que he examinado también si los textos dramáticos de estas dramaturgas adoptan estos dos procedimientos: la apropiación de la acción dramática por parte de un personaje femenino y la elección del género mujeres como temática primordial.

Así, con estas páginas espero contribuir no solo al conocimiento de las dos autoras elegidas, sino también a ampliar nuestra mirada sobre su producción en relación con una conflictividad social que requiere de reflexión crítica, pues no cesa de atentar contra la posibilidad de las mujeres de vivir libremente.

Transdiscursividad literaria y dramaturgia

Al estudiar la obra dramática de Gambaro y Arias, he encontrado relaciones transtextuales que se destacan como un recurso relevante. Cabe señalar que toda transtextualidad implica, por parte del autor del texto nuevo, una reflexión metaliteraria, un trabajo de lectura crítica y de apropiación del mundo construido por el intertexto.

A lo largo de su extensa producción, Griselda Gambaro ha abierto su propia creación a un diálogo con otros contextos culturales (Tarantuviez, 2016): sus piezas dialogan con otros textos (no siempre dramáticos, sino también narrativos y líricos), y con otros discursos y códigos sociales.

Ya en otra ocasión¹ enumeré los diálogos intertextuales que mantienen las obras de Gambaro con las literaturas europeas,

¹ Vid. el análisis que realicé de las relaciones transtextuales y transdiscursivas de *La casa sin sosiego* en el apartado "III. Diálogos entre teatro y mito: el caso de Griselda Gambaro" (Tarantuviez, 2016).

por ejemplo: en su obra *Penas sin importancia* (1990) aparecen fragmentos de *Tío Vania*, de Chejov²; en *La casa sin sosiego* (1991), que reelabora el mito de Orfeo, se citan³ versos de Elsa Morante, de Rainer María Rilke y del *Orfeo* de Claudio Monteverdi; en *Es necesario entender un poco* (1994) se citan fragmentos de Li Po y del Che King⁴ y se incorpora el encuentro entre Marat y Sade que presenta Peter Weiss en su pieza *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat representado por el grupo teatral del hospicio de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade*, de 1963. También se ha señalado la presencia de intertextos kafkianos en *Las Paredes* (Camilletti, 2000), pero solo como "reminiscencia", y no como copresencia explícita, y se ha anotado un "interesante referente en el plano de la intertextualidad" entre *Decir sí* (1974) y *Tuers sans gages* de Ionesco (Arlt, 1995: 73).

Otra clase de relación transtextual, la hipertextualidad⁵, es la clave de algunas obras de Gambaro, tales como *Nada que ver*

² Trastoy (2000: 39) reconoce también en la pieza una implícita referencia intertextual a *Trescientos millones* de Roberto Arlt.

³ Para GENETTE, la intertextualidad, si es explícita y literal, es una "cita"; si es menos explícita y menos literal, es una "alusión". (Sigo la terminología propuesta por Genette en su artículo "La literatura a la segunda potencia", de 1997, y no la que aparece en obras suyas anteriores, como *Introducción al architexto*, de 1979, pues aquí él revisa y reformula los conceptos de "architextualidad" y de "paratextualidad". Asimismo, deja de lado la noción de "transposición" que utilizara en *Palimpsestos*).

⁴ También en *Del sol naciente* (1984) hay intertextos que otorgan una nueva densidad poética a la obra: se incluyen haikus tradicionales, recitados por la protagonista.

⁵ Gérard Genette distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, entre ellas, la intertextualidad, que se define "por una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro" (GENETTE, 1997: 53). Por su parte, según la diferenciación de Genette, la hipertextualidad es toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) de una manera que no es la del comentario. B resulta de una transformación de

(1970), que se apropia del *Frankenstein* de Mary Shelley; *Antígona furiosa* (1986), creada sobre la *Antígona* de Sófocles; *Desafiar al destino* (1990), reelaboración libre de un cuento de Heinrich Böll, "Un relato optimista"; *Mi querida* (2001), basada en un cuento de Antón Chéjov de 1899, "Duschechka"; *La señora Macbeth* (2003), relectura de la tragedia shakesperiana de *Macbeth*, y *Querido Ibsen: soy Nora* (2013), basada en *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen.

Cuando el tipo de transtextualidad es la hipertextualidad, el hipertexto a veces subvierte el hipotexto, deconstruyendo el sentido original y otorgándole una significación que trastoca la de su origen. Es el caso de las prácticas hipertextuales manifiestas, o géneros "oficialmente hipertextuales" (Genette, 1997: 61), como la parodia, el *travestissement*, el pastiche.

La parodia se define como "obra o fragmento textual que transforma irónicamente un texto anterior burlándose de él a través de toda suerte de efectos cómicos" (Pavis, 1998: 328)⁶. Asimismo, se señala que tiende a convertirse en un género autónomo y en principio estructural de la obra dramática. Así, en tanto inversión de signos de un hipotexto, tiende a un efecto cómico o burlesco, y, en tanto género que rompe con la convención, constituye un discurso crítico metaliterario: "La parodia de una obra no es únicamente una técnica cómica. Insta un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada y con la tradición literaria o teatral. Constituye un metadiscurso crítico sobre la obra original" (Pavis, 1998: 328).

En la producción de Gambaro, se ha señalado el recurso a la parodia en sus piezas de la década de 1980, como *Real envido*, *La malasangre*, *Del sol naciente* y *Antígona furiosa*. En ellas se

A.

⁶ PAVIS, p.328, voz "parodia". Génette, por su parte, señala que hay parodia especialmente cuando se trata de un comentario crítico del estilo del hipotexto.

produce la apropiación, transformación y recontextualización de un texto previo y su imitación burlesca (Castellví deMoor, 1992)⁷. Encontramos también la parodización de discursos y comportamientos socialmente legitimados en otras obras, como en *Es necesario entender un poco*, donde Gambaro realiza una re-escritura paródica del tópico iluminista del buen salvaje, y en *Dar la vuelta*, donde se satirizan los códigos del mundo de los gánsters. Asimismo, se parodia el comportamiento del hombre que paga para obtener favores sexuales en *Del sol naciente* y el discurso de la mujer abnegada en *Mi querida*. En estos casos, la parodia ridiculiza la ideología de lo parodiado, negando sus valores (Mundani, 2002).

Para construir sus parodias, Gambaro ha recurrido también a la subversión del discurso de los cuentos infantiles de príncipes y princesas, como en *Real envido*, donde el vestuario, el lenguaje y los gestos no son propios de nobles.

Del sol naciente presenta una “versión paródica de un texto de caballería donde los signos han sido subvertidos para mostrar otros niveles de la realidad” (Castellví deMoor, 1989: 111). *Antígona furiosa* transgrede la tragedia clásica al distorsionar fragmentos del texto de Sófocles (Castellví deMoor, 1989: 215-

⁷ CASTELLVÍ deMOOR (1992: 147) explicita claramente la función del recurso: “Se percibe una unidad y coherencia de estrategias textuales entre *Real envido* (1980), *La malasangre* (1981), *Del sol naciente* (1984) y *Antígona furiosa* (1986) que jerarquizan la parodia a categoría de género. Esta parodia no se manifiesta sólo como instrumento de imitación burlesca para configurar personajes o situaciones, sino que surge como estructura y construcción textual. En este sentido, entendemos la parodia como apropiación y transformación de un texto previo a la luz de una nueva contextualización. Esto implica tanto una relación interdiscursiva de la enunciación como una relación intertextual del enunciado entre el texto parodiado y el nuevo. Estamos en presencia de una abierta intertextualidad que favorece la relación entre una tradición literaria oral y escrita, y una escritura moderna”.

216)⁸ y parodia la figura del “compadrito” porteño. *La malasangre* parodia el discurso de un género tradicional, la comedia sentimental, cuyas situaciones típicas se hiperbolizan (como la diferencia social entre los amantes, que acá, además, se acrecienta por la antítesis entre la belleza de Dolores y la monstruosidad de la joroba de Rafael).

Esta crítica metaliteraria deviene crítica al contexto socio-político aludido y tiene por finalidad poner en tela de juicio ciertos valores y proponer una axiología alternativa. Por ejemplo, el uso de los elementos del mundo simbólico de los cuentos infantiles en *Real envido* es un recurso estético que apunta al autoritarismo del contexto socio-político: “Por medio del uso metafórico de otro lenguaje, el lenguaje anecdotal de los cuentos de hadas, Gambaro intenta restar autoridad al lenguaje patriarcal para restituir el lenguaje al servicio de sus víctimas” (Boling, 1989: 85).

Transgrediendo el discurso de la literatura infantil y de la tragedia clásica, Gambaro instaura una doble crítica: por un lado, satiriza ciertas convenciones literarias, por el otro, reprueba, a través de la manipulación de los textos parodiados, su propio referente histórico (Castellví de Moor, 1992b: 148)⁹.

⁸ Dice CASTELLVÍ deMOOR (1992: 215-216): "Como ocurre en tantas parodias, en la pieza de Gambaro [se refiere a *Antígona furiosa*] se hace explícito el mecanismo de subversión del original y el proceso de reordenamiento del material lingüístico y discursivo. El espectador/lector puede percibir, en efecto, numerosos fragmentos de imitaciones y reconstrucciones que provienen del modelo y se entremezclan con omisiones y adiciones. Con tal distorsión, se establece una relación dialéctica del nuevo texto tanto con las convenciones literarias como con los textos extra-literarios sociales, políticos, morales y hasta filosóficos, relación que permite al espectador/lector realizar múltiples lecturas de la obra".

⁹ CASTELLVÍ deMOOR (1992b, p.148): "El juego textual que Gambaro entabla con el género mismo de la literatura infantil y con obras consagradas por la literatura universal no es un mero ejercicio estilístico, sino una deliberada manipulación con fines críticos que apuntan tanto a las convenciones

Por otra parte, un caso de diálogo transdiscursivo en el cual el texto dramático se entreteje con el discurso socio-político se produce en *La señora Macbeth* (2003): la “deriva feminista” que realiza Griselda Gambaro a partir de la tragedia de Shakespeare hace que el texto gambariano no solo sea un hipertexto de la obra inglesa, sino una versión original de la historia de Macbeth desde una perspectiva de género. Remito a un trabajo anterior en el que analicé esta obra para la demostración de esta afirmación (Tarantuviez, 2015)¹⁰. Baste decir aquí que en *La señora Macbeth* Gambaro pone en cuestión la oposición masculino/femenino donde lo masculino es la fuerza, la determinación, la crueldad, la ambición, el poder; mientras que lo femenino es lo débil, la piedad, la compasión, el desinterés, la generosidad, y también el sometimiento. En contra del estereotipo de lo masculino-activo y lo femenino-pasivo se alza no solo el discurso de los personajes, sino la estructura misma de la obra: en la tragedia shakespeariana, Lady Macbeth desaparece del escenario después del acto III, con un breve regreso, ya desquiciada y sonámbula, en el acto V, mientras que en *La señora Macbeth* sucede todo lo contrario, pues es Macbeth quien no aparece en el texto y es el personaje femenino, en cambio, quien lo vertebraba. Esta obra nos ofrece una profunda reflexión sobre el lugar de la mujer en nuestra sociedad, señalando que la equivocación de la reina, como se explicita al final de la obra, es su incapacidad para ser un sujeto autónomo capaz de rebelarse contra el poder despótico.

literarias como a conocidos referentes históricos, políticos y sociales. Entre el texto parodiado y el nuevo se establece una relación dialéctica; de modo que el empleo de textos que subvierten la realidad permite a Gambaro crear una realidad literaria doblemente subvertida con una fuerte intencionalidad crítica”.

¹⁰ Vid. el segundo apartado “Una deriva feminista de Macbeth: La señora Macbeth de Griselda Gambaro”.

Por su parte, Lola Arias presenta en su teatro, que adhiere a un modelo performativo, un cruce entre las prácticas y los discursos teatrales con los tópicos trágicos, el terreno de la vida cotidiana y el discurso socio-político.

Asimismo, en su producción dramática se destaca el lirismo que recorre tanto los diálogos de sus personajes como las acotaciones que, en lugar de ser indicaciones descriptivas sobre el ambiente y las acciones, como es usual en las dramaturgias tradicionales, se constituyen en secuencias poéticas con imágenes literarias de gran intensidad, metáforas y símbolos. Por ejemplo, en *Striptease*, la didascalia reza: “*El Bebé respira. Su corazón es la banda sonora del mundo*” (12).

Con respecto a este lirismo, en su poética explícita (en una entrevista de 2001 realizada con motivo de su primer estreno, la obra *La escuálida familia*), Lola Arias afirma:

LEF surgió como el resto, la desmesurada coleta de un poema –el del prefacio-. Esos versos deliberadamente trágicos fueron la matriz de la obra. A partir de ellos fueron posándose personajes que, en principio, era tan sólo la fascinación de un nombre –Luba, Lisa-, un rol –padre, madre- o un atributo –reo-. Y luego, devinieron perfecta máquina familiar [...] ¿La última o la primera familia del principio o el fin del mundo? Tan sólo los sobrevivientes de una rara catástrofe¹¹: pobres, escuálidos y deseosos”. (54)

También explicita el tipo de cruce entre su teatro y su creación lírica (en este caso, su libro de poemas *Las impúdicas en el paraíso*):

Entre *LEF* y mi poesía hay continuidad y contagio. Entre una y otra se desplaza un diccionario de las palabras predilectas que es un valijín de obsesiones. Se puede leer en *Las impúdicas en el paraíso* una proto-versión de *LEF*. En *Las impúdicas...* ya se

¹¹ Ya aparece aquí la cuestión de lo “posnuclear” sobre la que Arias volverá en el volumen de cuentos *Los posnucleares*, publicado en 2011.

perfila la obsesión por el artefacto familiar, la orfandad, la nieve, el amor incestuoso, el humor como extremo de lo trágico. (57)

Los títulos de las escenas de *LEF* son sintagmas de extrema fuerza visual (tales como “Las tetas y el hambre”, “Un gran ataúd en medio de la nieve”, “La suicida y la parturienta”) o simbólica, como “La libertad tiene forma de escopeta”, frase que nos remite también al título de su pieza “El amor es un francotirador”. En efecto, hay una suerte de diálogo circular en su producción, si la revisamos en su totalidad, que quizás se explique por lo que Arias denomina “fetiches” o palabras preferidas.

En esta obra, el dominio de lo político está circunscripto a un universo cerrado de una familia (padre, madre, dos hijas), como representación de lo micropolítico, pero que funciona como metonimia de una sociedad. El eje temático de *LEF* es la organización familiar. Según Arias, “Si el teatro es pura condensación y economía, en los roles de parentesco se exhiben todos los vericuetos del poder” (Arias, 2001: 54). En cuanto a sus tópicos, “son los propios de la tragedia: la venganza del excluido, el duelo entre hermanos, la violación de la virgen, los cadáveres despedazados o devorados como resultados de una política atroz” (Arias, 2001: 54).

En cuanto a los recursos teatrales, o procedimientos estéticos, cabe destacar que en *LEF* hay una exhibición del mecanismo teatral, humor, desmesura y experimentación con lo que Arias denomina “apareamiento de géneros”. En efecto, en *LEF* hay “restos de otros géneros: un poema, fragmentos de un diario, una carta” (Arias, 2001: 55). En obras posteriores, como *Striptease*, su poesía seguirá presente mediante varios poemas intercalados en el texto dramático.

En su obra *Poses para dormir* (publicada en un volumen colectivo en 2008¹²) se destacan varios rasgos que ya aparecían en *LEF*: el escenario “posnuclear” (que Arias presenta también en sus cuentos reunidos en el volumen *Los posnucleares*, 2011), la presencia axial de lo íntimo, la estructuración de la obra en diálogos que parecen los círculos de un torbellino bien armado, el juego con el lenguaje que incorpora palabras inventadas, un español invadido por ellas y subvertido en su sintaxis, y la refutación del estereotipo femenino clásico en algunos personajes, como el de la adolescente militar, Tao, o el refuerzo de dicho estereotipo en el discurso del personaje masculino, Bruno: “En este país las mujeres decentes son esposas o soldados. Vos sos esposa.” (47), dice al caracterizar a su mujer, Nadia, y también afirma “Nunca supiste hacer nada. Pero está bien así, siempre fuiste demasiado hermosa para las tareas de este mundo” (30).

También el escenario de su obra *Striptease* (que forma parte de una trilogía de Lola Arias publicada en 2007, compuesta por tres piezas que abordan el tema del amor, o del “postamor”: *Striptease*, *Sueño con revólver* y *El amor es un francotirador*) es nuevamente, como en *Poses para dormir*, el fin del mundo: “Mujer: Este verano va a ser un verano posnuclear. Sin agua, sin electricidad, la comida pudriéndose en las heladeras, las personas sucias y ciegas” (23).

Este panorama “posnuclear” se ve exacerbado en la pieza siguiente de la trilogía, *Sueño con revólver*, donde el agua es tóxica, se ha cortado la electricidad, hay barrios alambrados vigilados por guardias con rifles y trenes abandonados donde viven los pobres, y se han establecido fronteras infranqueables entre las diversas partes de la ciudad (que interpreto como la

¹² *Dramaturgias* (2008), que reúne 7 piezas de las dramaturgas Lola Arias, Mariana Chaud, Julieta De Simone, Laura Fernández, Agustina Gatto, Agustina Muñoz, Romina Paula.

representación de la división entre clases sociales hecha pura materialidad): una distopía futurista que tiene mucho de cinematográfica. También se abordan tanto la prostitución como los estereotipos de género, estos en boca del personaje femenino, otra adolescente: “Mi padre dice que las mujeres que fuman no son mujeres”, “paso horas frente al espejo preguntándome si soy lo suficientemente linda como para ser feliz en este mundo” (38), “El mundo está hecho para mujeres hermosas. Los hombres no tienen ese problema porque ellos hicieron el mundo” (39).

La cuestión del estereotipo de la belleza femenina aparece en la última obra de la trilogía, *El amor es un francotirador*, directamente explicitada, tanto en el discurso del personaje de la Belleza como en su vestuario, una bolsa de papel madera le cubre el rostro, porque para ella, ser bella no ha sido un don, sino un castigo:

LA BELLEZA: [...] Con el tiempo fue cada vez más insoportable ser hermosa. [...] La belleza construía una barrera entre el mundo y yo, y yo me quedaba sola con mi belleza. Los chicos no me hablaban porque estaban enamorados de mí y las niñas tampoco me hablaban porque los niños me amaban (67).

El amor es un francotirador es un texto que dialoga con el *Don Juan* de Molière, tanto por el personaje del mismo nombre que aparece en la obra, la temática del seductor sin escrúpulos, o un hombre con “un corazón artificial, un corazón de robot” (55) según la obra de Arias, y el intento de lectura que hace el personaje de Arias de su fragmento preferido del *Don Juan*, como por la acotación explícita sobre la presencia del libro francés: “Espacio: [...] cuatro luces portátiles, un ejemplar del ‘Don Juan’ de Molière, cuatro pósters [...]” (53).

También se entreteje en el texto dramático el lenguaje de la música, no solo por la presencia en un espacio paralelo de una banda de rock que “toca a todo volumen” (53), sino también porque en la obra los personajes cantan varias canciones.

El personaje de *La chica del campo* remite con su historia de amor y su canción a la primera obra de la trilogía, *Striptease*. En efecto, *El amor es un francotirador* es la representación del sueño que narra el Hombre de *Striptease*. De esta manera, no solo hay una circulación de intertextos entre una obra y la otra, sino que la trilogía tiene un cierre circular, lo cual permite terminar de construir su sentido, ya que las tres obras abordan la misma historia de amor desde diversas temporalidades: la trilogía puede leerse, según su autora (Arias, 2007: 82)¹³, de dos maneras: como la historia de un personaje (masculino) que va del pasado (*Striptease*, donde cabe destacar que el programa narrativo del personaje del Hombre es un programa de huida constante que no logra concretar), al futuro (*Sueño con revólver*) y su sueño (*El amor es un francotirador*); o como un ensayo del inicio del amor (*Sueño con revólver*, escrita en 2004), de su final (*Striptease*, escrita en 2005) y de su duelo (*El amor es un francotirador*).

Los textos de esta *Trilogía* se configuran como piezas de un mismo discurso amoroso y poseen una hondura lírica excepcional entre la producción de sus contemporáneas, así como diálogos que plantean con agilidad y maestría temas tales como la alienación en la sociedad de consumo, la posibilidad/imposibilidad de los vínculos afectivos, la otredad, la incomunicación, el suicidio, la maternidad, lo onírico y una permanente reflexión sobre la metafísica del amor.

Texto dramático y discurso político

Antígona furiosa de Griselda Gambaro es un caso paradigmático para la cuestión de la transtextualidad y las nuevas connotaciones que adquiere el hipotexto al entrar en

¹³ El volumen de la *Trilogía* presenta un apéndice denominado "Bonus track" en el cual la autora se explaya sobre su creación y sobre algunas problemáticas de la puesta en escena.

comunicación con el nuevo contexto de producción: su Antígona no solo se convierte en una amenaza para el poder masculino institucionalizado, sino que el personaje establece un anclaje en nuestra realidad, por la relación directa que existe entre su desobediencia contra la ley de Creonte y la posición de las Madres de Plaza de Mayo. Existe en la *Antígona furiosa* una fuerte imbricación entre teatro e ideología, según Gambaro:

Ya hablamos antes de que yo trabajo mucho con la apropiación, tomé este mito como he tomado cualquier historia que ha llegado a mí por distintas vías. Pero yo sabía que iba a superar la idea de Sófocles, en el sentido de que yo iba a hablar con la voz de una mujer latinoamericana y con las voces de tantas mujeres que en mi país han hecho lo mismo que Antígona, que desobedeció la orden del rey Creonte y arrojó un puñado de tierra sobre el cadáver de su hermano, suficiente como para cumplir con la tradición de dar sepultura a sus muertos. Antígona es cada una de las Madres de la Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia (Gambaro en Navarro Benítez, 2001).

Ahora bien, se podría hablar de una “intertextualidad situacional” o referencial, como apunta De Toro (1999), cuando el texto teatral no entabla un diálogo con otro texto ni con otro discurso en concreto, sino con la Historia misma, con la realidad nacional extratextual, con los hechos efectivamente acaecidos en el país y que el lector con competencia histórica puede reconocer. Esta intertextualidad referencial puede ser metonímica, que es aquella donde la situación general de una sociedad es vista a través de alguno de sus elementos constitutivos, o puede ser metafórica:

Por ejemplo, en textos como *La malasangre*, *Las paredes*, *El campo*, *Nada que ver*, se trataría de una intertextualidad metonímica, donde la situación general de una sociedad es vista desde sus distintos componentes (opresión, arresto arbitrario, tortura, rebelión), es decir, es posible proyectar el texto en el sintagma socio-político del contexto, o bien una

intertextualidad metafórica, donde el equivalente se realiza por transposición, como en *Real envido*, *Del sol naciente*, *Los siameses*, *Sucede lo que pasa*, etc. (De Toro, 1999: 147).

De Toro opone, entonces, una intertextualidad “situacional o referencial”¹⁴ a la “puramente” discursiva, ampliando excesivamente, en mi opinión, el concepto de “intertexto” definido anteriormente. Esta posición hace que las nociones de transtextualidad y transdiscursividad adquieran cierta vaguedad y se vuelvan difusas. Para que esto no ocurra, sostengo que el diálogo que entabla un texto no se establece con los hechos mismos, como señala De Toro, sino con el discurso historiográfico y periodístico acerca de la realidad.

Este juego transdiscursivo entre texto dramático y discurso periodístico aparece en la obra *Información para extranjeros* (1973) de Griselda Gambaro, que se relaciona explícitamente con los discursos no ficcionales que relataban la realidad socio-política de los años 70 en la Argentina. Se produce, entonces, un diálogo transdiscursivo entre texto dramático y texto no literario, la noticia periodística: el personaje del Guía, que conduce al público por los diferentes escenarios en donde tiene lugar la acción dramática relata, a modo de periodista, los hechos reales de violencia y represión estatal a los cuales alude el juego actoral durante las veinte escenas de la obra.

¹⁴ De Toro, 1999, 147: "Por una parte hay una intertextualidad puramente discursiva, donde cierto tipo de articulación discursiva es equiparable a un cierto tipo de discurso inscrito en prácticas sociales operando en el contexto sociopolítico en un momento dado y, por otra, una intertextualidad situacional que produce un equivalente a situaciones localizables en la realidad exterior. En el primer caso se trata de diversos tipos de discursos (el del torturador, el de la víctima -*Las paredes*, *El campo*, *Información para extranjeros*-, del guerrero -*Nada que ver*-, etc.). En el segundo caso, la intertextualidad tiene que ver con el equivalente de situaciones a las cuales el lector/espectador puede hacer referencia, ya sea metafórica o metonímicamente".

Por ejemplo, la Escena 12, donde un hombre es detenido en plena calle, requiere manejar la siguiente información dada por este personaje:

Guía: [...] Explicación: para extranjeros. 7 de julio de 1971. Roberto Quieto, abogado, defensor de presos políticos, resiste un intento de raptó. Felizmente, intervienen los vecinos y llaman a un patrullero policial. Los secuestradores se dan a conocer como policías. El Dr. Quieto fue puesto a disposición del Poder Ejecutivo. Sucesivamente, se le acusó de estar complicado en el hurto de un automotor y de haber intervenido, después de su detención, en varios hechos subversivos. Trasladado al penal de Rawson, a 1450 kilómetros de Buenos Aires. ¿Qué le pasó después? No recuerdo. Perdido en la noche de los tiempos [...] (99-100)¹⁵.

Además, el personaje del “Guía”, a cargo de contextualizar los cuadros, al comenzar la obra y recibir al público, aclara la fecha “real” de los sucesos que se presentarán y parodia el discurso de un sector del poder político del país: “*Guía:* [...] La pieza responde a nuestro estilo de vida: argentino, occidental y cristiano. Estamos en 1971” (70).

En cuanto a Lola Arias, en su producción más reciente se produce un vuelco hacia lo que denomino “la macropolítica de los procesos de rememoración en la posdictadura”, que puede inscribirse en una serie más amplia, la de “un género literario —propio de la literatura argentina de comienzos de siglo XXI—, un corpus de novelas contemporáneas cuyos/as protagonistas y narradores/as son hijos/as de desaparecidos/as de la última dictadura militar” (Daona, 2017: 37)¹⁶.

¹⁵ Este mismo procedimiento de hacer funcionar como intertexto a la noticia de prensa que da cuenta del hecho representado se emplea en las escenas 5, 12, 14 y 17.

¹⁶ p.39: “Las novelas de los/as hijos/as reprochan al estado la desaparición de sus padres y madres; reconstruyen sus historias familiares y personales a

Algo similar a estas narrativas de la posdictadura ocurre con las obras de Lola Arias *Mi vida después* (2009)¹⁷ y *El año en que nací* (2012), tanto con respecto a las temáticas abordadas (el reclamo al Estado por los detenidos-desaparecidos, la reconstrucción de historias familiares atravesadas por el terrorismo de estado, la derrota de los militantes de los 70, la reparación de una pérdida personal “fundacional”), como a la cuestión de la “mediación”, entendida como una relación indirecta entre la experiencia política y su representación artística. Dice Arias en el apartado “Doble de riesgo”, que conforma su poética explícita:

Mi vida después es un retrato de mi generación. Una generación nacida bajo la nube de la dictadura militar, cuyos padres lucharon, se exiliaron, desaparecieron, fueron torturados o fueron indiferentes a la política. Una generación marcada por los relatos —a veces épicos, a veces poblados de secretos— de lo que hicieron nuestros padres en ese tiempo del que casi no tenemos recuerdos” (Arias, 2016: 10).

En efecto, los personajes han vivido indirectamente las historias que (re)presentan. Su ausencia de certezas hace que, por ejemplo, la reconstitución de los hechos vaya cambiando,

la luz de los saldos provocados por el terrorismo de estado, formulan hipótesis en torno a la derrota de las organizaciones armadas de los 70, buscan formas simbólicas, subjetivas y políticas de reparación de las pérdidas y postulan narraciones posibles para las generaciones futuras en un afán por establecer un diálogo intergeneracional que no clausure la temática. En sus tramas está operando el concepto de «mediación» propuesto por Williams (1977) que da cuenta de los procesos activos a través de los cuales se pueden describir las relaciones entre una sociedad y el arte que produce en un momento determinado de su historia, al mismo tiempo que permite comprender cómo esas producciones interpretan a la vez que crean la realidad social en la que emergen”.

¹⁷ El punto de partida de *Mi vida después* (2009), para algunos una especie de psicodrama, es la convocatoria que Vivi Tellas le hace a Arias desde el ciclo que dirigía en el Teatro Sarmiento (*Biodrama*, que trabajaba a partir de la vida de una o más personas vivas).

como en el caso de uno de los personajes de *Mi vida después* que imagina una muerte heroica para su padre, que alcanza a tomar la pastilla de cianuro, pero luego descubre que en realidad fue atrapado, torturado y asesinado.

Estos hijos e hijas de *Mi vida después* (y de su “remake” chilena *El año en que nació*) no buscan sólo saber que hacían sus padres durante la dictadura, sino también saber quiénes habían sido: más que reclamos de verdad y justicia como los del ciclo “Teatro por la identidad”¹⁸, se abren interrogantes sobre su existencia. Dado que hay distintas interpretaciones posibles de la vida de padres y madres que ya no están, se produce un diálogo entre pasado y presente en el cual el pasado termina siendo una ficción, un relato que se reinterpreta una y otra vez, pues se trata de recuerdos “vicarios”, es decir, la memoria de las experiencias de otras personas. En el programa de mano de *Mi vida después* se explicita esta propuesta de Arias que imbrica realidad y ficción y presenta el cruce entre la vida privada y la historia argentina reciente:

Seis actores nacidos en la década del '70 y principios del '80 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nació? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo? Cada actor hace una *remake* de escenas del pasado para entender algo del futuro. Como dobles de riesgo de sus padres, los hijos se ponen su ropa y tratan de representar su historia familiar. *Mi vida después* transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro

¹⁸ El movimiento argentino “Teatro por la identidad” (TxI), fundado en el año 2000 y activo hasta el día de hoy, reúne a dramaturgos, directores, actores y otros hacedores del hecho teatral con el fin de llevar a escena la cuestión de la apropiación, por parte del Estado, de los hijos e hijas de las detenidas-desaparecidas durante la dictadura cívico-militar del período 1976-1983 y contribuir a la restitución de sus identidades.

entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada.

Arias ya había desarrollado esta idea de imbricar ficción y autobiografía en la escritura de *El amor es un francotirador*, tal como explicita en el “Bonus track” de su *Trilogía*: “Durante el proceso de la escritura fui incorporando material documental porque quería que cada *performer* estuviera en escena con sus marcas de nacimiento, sus tatuajes, sus cicatrices. La vida del actor no debía ser negada por la ficción sino absorbida por ella” (82).

En cuanto a las elecciones estilísticas del teatro “macropolítico” de Arias, estas lo acercan a la estética del documental: “*Mi vida después, El año en que nací y Melancolía y manifestaciones* conforman una trilogía que parte del mismo concepto: hijos que reconstruyen la vida de sus padres a partir de fotos, films, textos, recuerdos” (Arias, 2016: 9). Arias traspasa los límites entre la elaboración ficcional y las vivencias reales de los *performers*, y este cruce se manifiesta en el uso de archivos reales y de objetos documentales y personales como objetos escénicos (signos de orden indicial que están en lugar de lo que se quiere presentificar mediante la escenificación), así como en la reconstrucción teatral de la juventud de un grupo de personas a cargo de los hijos de esas mismas personas.

Con respecto al uso de material documental, este provoca una intensa transdiscursividad con consecuencias estéticas y políticas:

En el montaje de Lola Arias, los documentos son intencional y explícitamente alterados, mezclando el archivo con el acto escénico presente a partir de la perspectiva de los *performers*. Esa junción ente documento e intervención escénica, a la vez que representa una potencia de lo real, también propone el uso de archivos y documentos de forma desacralizada (Costa y Rojo, 2016: 118).

Brownell (2009) enumera algunos de los recursos empleados por Arias en esta obra:

El uso del video aparece en distintos momentos en función de materiales y modos de interacción siempre diversos; el espacio es explotado desde todos los ángulos posibles; el vestuario –de peculiar protagonismo- también se juega de muchas maneras; hay cantidad de objetos, música en vivo, grabada; todo esto, como material de construcción de los mundos personales que se van descubriendo, en permanente interrelación (2).

Gracias a estos materiales, el discurso teatral de Arias sepregna de otros discursos, provenientes tanto de la Historia como de los relatos biográficos y familiares, del ámbito judicial (con el intertexto de un expediente), de la música y del género epistolar.

La narrativa de Lola Arias: transgresión genérica, cruces discursivos y protagonismo femenino

Si consideramos la mimesis de acciones como uno de los rasgos que nos permiten comprender los géneros literarios, novela y drama comparten la característica de narrar una historia, si bien difieren en el modo de hacerlo, tal como indica la clásica *Poética*:

Ahora bien, la narración de acciones -el hecho de contar una historia- no se presenta en el texto aristotélico como algo privativo del relato, sino compartido con el género dramático. Se trata de una perspectiva recuperada en estudios recientes, según la cual el texto narrativo y el texto dramático compartirían la misma estructura profunda (contar hechos), difiriendo únicamente en el tipo de manifestación concreta (variable de acuerdo con el modo específico de cada género) (12).

Lo distintivo de un relato, entonces, es la narración de una historia (por lo cual los acontecimientos constituyen su

soporte fundamental) según el modo narrativo, el cual posee una estructura compuesta por el narrador, la historia, los actantes, el tiempo, el espacio y el discurso.

Asimismo, lo específico del género narrativo es que implica, en el desarrollo de la historia, un cambio con respecto a la situación inicial presentada por el texto, una transformación de ese “estado 1” de la historia.

Sin embargo, en el caso de los cuentos de Lola Arias reunidos en el volumen *Los posnucleares* (2011), esta especificidad genérica desaparece: si la narratividad implica que “algo sucede”, varios de estos relatos transgreden completamente la norma, pues en ellos no ocurre nada en concreto, sino que se describen situaciones, escenarios, estados de ánimo; los cuentos carecen de la transformación entre situación inicial y situación final, propia de los relatos tradicionales, y presentan finales que no constituyen una resolución del conflicto. Por ejemplo, “La nadadora” es la presentación detallada de un estado de ánimo, la descripción de la angustia del personaje, cuya única acción es nadar en una pileta, reflexionando y rememorando algunos sucesos de su vida, sin que lleguen a construir una historia. Por su parte, el cuento “El sereno” consiste en descripciones detalladas de diferentes momentos de la noche de un guardia de edificio, acompañadas por algunas reflexiones a cargo del narrador.

Además, Arias juega con una extrema hibridación genérica (tal como sucede en la novela tardo-moderna o posmoderna hispanoamericana, en la cual conviven, junto con los elementos propiamente narrativos, elementos dramáticos, líricos y argumentativos) e incluye, como uno de los relatos del volumen, un texto que es un guión cinematográfico, “Los que no duermen”.

En cuanto a las relaciones transtextuales, se destaca el cuento “Ulises”, conformado por algunos núcleos narrativos de la historia del héroe griego: su búsqueda de Aquiles, la victoria

contra Troya mediante su estratagema del caballo de madera, el regreso al hogar invadido por los pretendientes de su esposa, su lucha contra ellos. Sin embargo, incluso estando presentes estos núcleos clave de la narración de Homero, y presentados en el mismo orden cronológico, el texto de Arias juega con ellos al mezclarlos con el escenario post-apocalíptico que recorre gran parte de su producción.

A este escenario se suma a una dimensión surrealista, onírica, donde el absurdo de las situaciones está atravesado por una lógica *sui generis*. Aparecen también las marcas de la sociedad de consumo con sus carteles de neón y sus centros comerciales, el sistema capitalista excluyente, la indigencia y explotación de los desprotegidos, la violencia de una sociedad abismada, las ruinas de un mundo “posnuclear”.

El Ulises de Arias, que viaja en motocicleta, viste campera de jean y porta un bolso Adidas, se encuentra con Atenea, no una diosa, sino una mesera que le dará una pista sobre el paradero de Aquiles (un número de teléfono), hace dedo para llegar hasta las afueras de Troya, es asaltado por un joven *punk*, se pasea vestido de mujer, roba la llave que abrirá la habitación de Helena y en su huida es rescatado por Aquiles, también travestido (tal como sucede en el relato griego: la madre de Aquiles, sabiendo que morirá en la guerra, lo hace vivir durante años disfrazado de mujer, confundido entre las princesas de una corte, para evitar que lo descubran y lleven a Troya). Ulises y Aquiles entran en la ciudad junto con un ejército de niños sanguinarios, escondidos en el vientre del animal de guerra construido para no ser descubiertos (una ballena aquí, no un caballo), y desconecta a Helena, un robot, porque “su corazón mecánico era una bomba nuclear que amenazaba a su país hacía muchos años” (218). Luego regresa a casa, donde encuentra a su esposa Penélope rodeada de “un grupo de jóvenes gauchos que la miraban enamorados” (219), quienes lo golpean hasta dejarlo moribundo.

Arias emplea algunos códigos del cómic en su transformación del relato homérico y convierte a su Ulises en una suerte de héroe de historieta para adultos. En el cuento predomina el relato mimético: si bien no hay diálogos, se trata de la descripción de escenas que bien podrían constituir las viñetas de una historieta o las tomas de un guion cinematográfico. Este cruce entre el texto literario y la estética de la narrativa gráfica hace que, por un lado, el cuento de Arias contenga en sí el discurso del arte secuencial y, por el otro, despoje al héroe homérico de su condición épica.

Por otro lado, si aceptamos que el narrador es un componente fundamental del texto, tanto desde un punto de vista literario como ideológico, se destacan los cuentos que presentan una voz narrativa encarnada en una mujer y la consiguiente mirada femenina, tales como “La nadadora”, “El hombre que duerme”, “China”, “Domingo”, “La llave”, “Días de fiebre”, “Animal de verano”, “H”, “Los posnucleares”. Creo que no es casual que de los diecisiete cuentos reunidos en el volumen, en nueve de ellos la voz narradora pertenezca a una mujer. También es importante notar que en otros cuentos la focalización es interna desde la perspectiva del personaje femenino, como “El tratamiento” (Inés), “Fantasmas” (Nadia), “Navidad” (Julia), y que la textualización de la sexualidad femenina aparece en varios cuentos de manera explícita, visual.

Corporalidad escénica y cuerpo de mujer

La ficción dramática tiene ciertas particularidades que es necesario destacar: la puesta en escena de un texto dramático exige la presencia física de un ser humano y esa presencia física hace que el teatro sea un lugar privilegiado donde indagar la cuestión de los cuerpos y de sus apropiaciones e intervenciones por diversos discursos y prácticas sociopolíticas.

Griselda Gambaro es consciente de la importancia de la carnadura que preanuncia la escritura dramática: “El texto va a tener cuerpos y voces, un lenguaje fónico y mímico. Una de las condiciones básicas para escribir dramaturgia es saber visualizar la corporeidad de ese fenómeno que produce la escritura dramática” (Gambaro en Roffé, 1999: 111-112)¹⁹.

Ahora bien, en el escenario, la imagen corporal de un personaje puede mostrarse directamente, mediante el cuerpo del actor o actriz, o puede construirse discursivamente, mediante la descripción que hacen los personajes en sus parlamentos.

En relación con la imagen corporal de los personajes femeninos, así como la manera en que la construcción del cuerpo femenino reproduce o transgrede los estereotipos de género que han configurado históricamente la “feminidad”, una obra de Gambaro muestra a los personajes femeninos como cuerpos-objetos, dos cuerpos de mujeres moldeados por la sexualidad masculina. La obra es *Dar la vuelta* (1972/3), en la cual Molly y Valentina son objetos sexuales de una banda de *gángsters* y sus cuerpos encarnan la proyección de la mirada del hombre sobre los atributos de la belleza femenina. Totalmente doblegadas a los deseos y órdenes del Patrón, están obligadas a vestir y verse según sus dictámenes, incluso sometiéndose a verdaderas mutilaciones. Por ejemplo, el Patrón exige que Molly no sólo se corte y se tiña el cabello, sino que además se ampute los senos:

¹⁹ Esta corporeidad que destaca Gambaro se hace patente también en la presencia efectiva del público y aunque la recepción de la obra teatral no es el tema del presente trabajo, cabe señalar que esta especificidad del género conlleva también una manera diversa de recepción, señalada por toda la teoría teatral, en comparación con la narrativa o la lírica. Dice Gambaro en la entrevista con Roffé: “El público del teatro está allí presente, expresa de manera inmediata lo que le pasa, incluso durante la representación. [...] El lector, en cambio, es más distante y la relación con él, más indirecta” (112).

Patrón: Ese pelo está muy largo. Cortátelo.

[...]

Patrón (señala y termina con un gesto expresivo): Esas...

Molly (*se abraza el pecho*): ¡No, Patrón, no! ¡Estas no!

Patrón (*ecuanime*): No es culpa mía, Molly. No estás de moda.

Molly: ¡Estas sí, Patrón! ¡Se usan siempre!

Patrón: ¿Querías progresar o no? ¡No hacés ningún sacrificio!

Molly: ¡Sí, Patrón! Pero déjelas. ¡Es lo primero que buscan!

Patrón: Muy grandes, Molly. No alcanzan las manos. Uno se pone impaciente. Lo sé por experiencia (61-62)²⁰.

Gambaro además ha realizado en varias ocasiones una parodización de los estereotipos sociales que rigen el cuerpo de las mujeres (Tarantuviez, 2014). Se trata de textos que trabajan con la exacerbación grotesca de la imagen corporal de la mujer en tanto objeto del deseo masculino. Estas obras funcionan como una crítica a los disciplinamientos que sufre el cuerpo femenino en la cultura patriarcal y a la conceptualización del cuerpo de las mujeres como objeto construido en torno al placer del sexo masculino.

Un contraejemplo de esto aparece en la obra *Striptease*, de Lola Arias, donde el personaje femenino fantasea con elegir ser una trabajadora sexual y habla de su deseo, instaurando su propio cuerpo como posibilidad de goce: el cuerpo femenino es sujeto de deseo. Sin embargo, es en su narrativa donde Lola Arias transmite más explícitamente las imágenes del erotismo feminista (por ejemplo, en el cuento “El tratamiento”). Una de las propuestas del pensamiento feminista es que las mujeres se apropien de su corporalidad sin regirse por los códigos del patriarcado (Cardenal Orta, 2012: 357): “Situarse como punto de partida ese cuerpo que ha sido censurado a lo

²⁰ Al leer la escena en la que a Molly le cortan los senos, se hace difícil no pensar en la cantidad de cirugías estéticas (específicamente implantes mamarios) a las que se someten las mujeres en la Argentina con el fin de concordar con lo que el imaginario masculino indica como sensual.

largo de los siglos pretende ser una forma no de tener una definición inamovible para lo que es una mujer, sino posibilitar ese ser varias, ese decir varias cosas a la vez que nos ha sido negado”.

Siguiendo a la pensadora feminista Kate Millet (1990), dado que las relaciones de poder que están en la base del resto de las estructuras de dominación se desarrollan en el ámbito privado y se ejercen, fundamentalmente, sobre los cuerpos y las sexualidades, se hace entonces necesario analizar las prácticas y discursos que rigen, disciplinan y sancionan los cuerpos en las relaciones personales como parte de políticas de producción y ejercicio de poder y dominación.

Por otro lado, en el teatro de Lola Arias la corporalidad no es representación, sino presentación, presencia. Cabe destacar, dentro de los recursos estéticos y elecciones estilísticas de la producción de Arias mencionada hasta acá, que en su obra *Striptease* se presenta un bebé en escena, lo cual implica la ruptura completa de la ficción (el bebé no es representación, es pura presencia). Dice Arias (2007):

El bebé es el accidente en el medio del orden, lo real en combate con la representación. El bebé dice todo el tiempo ‘esto no es teatro’, pero a la vez ella está dentro de la ficción, y cuando el texto se proyecta sobre ella las palabras se vuelven puro acontecimiento” (84).

El bebé en escena es una latente amenaza a la representación (algo similar a lo que sucede en *Sueño con revólver* debido a la oscuridad o penumbra que atenta contra la visibilidad del espectáculo), una suerte de boicot al devenir predecible de la representación. Al respecto, señala Lola Arias:

En la puesta en escena me interesó ir más lejos en relación a lo real; es decir, poner en riesgo la ficción. La obra del bebé es la más radical en ese sentido. Estoy atentando contra mi propio texto, porque el bebé puede llorar toda la función y no hay texto; es como tomar un riesgo real extremo, porque me

interesa algo más que la enunciación del texto, que es la experiencia en sí; es decir, como espectadora, cuando estoy viendo un bebé en escena, me pasan un montón de cosas que tiene que ver con lo que está fuera de control, lo que es real, lo que es puro acontecimiento que da otro tipo de emoción y de predisposición (Arias en Pinta, 2008, 5-6).

Esta corporalidad no representativa se destaca también en *El amor es un francotirador* (2008), donde el borde entre lo que sucede y lo que se representa se borra cuando los performers lloran, besan, dan cachetadas, cantan, ¿actúan? el “deporte de los sentimientos”.

Conclusiones

La transdiscursividad es una fuente de nuevas direcciones hacia las que encaminar nuestras conjeturas interpretativas, pues se construyen nuevos sentidos a partir de la imbricación textual y de la recontextualización de los intertextos o hipotextos.

En este trabajo, en el que he abordado los diálogos transtextuales y la presencia de relaciones transdiscursivas en la dramaturgia y la narrativa de Lola Arias y Griselda Gambaro, he comprobado que dicho abordaje permite llegar a una comprensión más profunda de su producción, y, a la vez, determinar de qué manera se vinculan con la sociedad y la historia argentinas.

He constatado que la producción dramática de Griselda Gambaro presenta una transtextualidad muy amplia, la cual le permite construir un universo de sentido en el que analiza con mirada crítica otras prácticas semióticas, literarias o no. Además, la citación, reelaboración, transformación y hasta “refundición” de los intertextos e hipotextos utilizados le permite a Gambaro construir una textualidad absolutamente original.

En cuanto a Lola Arias, la elección de analizar su producción junto con la de Gambaro no es casual: si tuviéramos que ubicarla en alguna corriente estética del campo teatral argentino actual, la encontraríamos en una línea afín al trabajo de la neovanguardia. Tal como afirma Arias, “Mis referentes contemporáneos argentinos son [...] Veronese, Pavlovsky y Gambaro” (Arias, 2001 p.58).

En el entramado de la obra de Arias se destaca la hibridez genérica y la imbricación transdiscursiva, que en ella responde a una clara voluntad de estilo: “Supongo que es natural que la música, el amor, la política se vayan cruzando como parte de un mismo rito de iniciación” (Arias, 2015).

Quedan abiertos numerosos interrogantes y obras de Arias por examinar desde esta perspectiva que hace hincapié en la “permeabilidad” discursiva de los textos literarios y del teatro, así como una futura reflexión sobre la posible deriva de su poética en particular y de nuestro teatro en general. Dice Arias:

A veces me pregunto cuál será la forma del teatro futuro, cómo será la obra que haré antes de morir. ¿Será con actores o con robots o con perros que se suicidan en escena? ¿Será en un teatro o en una computadora o adentro de un avión? ¿Será como un texto telepático o como una droga que se les da a los espectadores antes de dormir? (2007: 85)

Fuentes:

ARIAS, Lola (2001). *La escuálida familia*. Buenos Aires: Libros del Rojas, con entrevista a la autora de Jorge Dubatti. 53-62.

---. (2007). Trilogía (Striptease, Sueño con revólver, El amor es un francotirador). Buenos Aires: Entropía.

---. (2008). “Poses para dormir”. *Dramaturgias*. Buenos Aires: Entropía.

---. (2011). *Los posnucleares*. Buenos Aires: Emecé.

---. (2015) "Rock y política: dos ritos de iniciación". *La Nación*, 8 de noviembre de 2015.

---. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.

GAMBARO, Griselda (1984). *Teatro 1: Real envido. La malasangre. Del sol naciente*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

---. (1987). *Teatro 2: Dar la vuelta. Información para extranjeros. Puesta en claro. Sucede lo que pasa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

---. (1989). *Teatro 3: Viaje de invierno. Nosferatu. Cuatro ejercicios para actrices. Acuerdo para cambiar de casa. Sólo un aspecto. La gracia. El miedo. El nombre. El viaje a Bahía Blanca. El despojamiento. Decir sí. Antígona furiosa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

---. (2003). *La señora Macbeth*. Buenos Aires: Norma.

Bibliografía citada:

ARLT, Mirta (1995). "Griselda Gambaro-Ricardo Monti. Paradigma de los '70". En: PELLETTIERI, Osvaldo (comp.). *Teatro Latinoamericano del los '70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires: Corregidor. 67-79.

BOLING, Becky (1989). "Reyes y princesas: la subversión del signo". En: TAYLOR, Diana (ed.). *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ottawa: Girol Books, 75-88.

BROWNELL, Pamela (2009). "El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias" en *Revista Telón de Fondo*, Nº 10.

CAMILLETTI, Gerardo (2000). "Aportes al tema de la intertextualidad en la literatura de Griselda Gambaro", ponencia leída en el "IX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino" del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2 al 6 de agosto de 2000.

CARDENAL ORTA, Tatiana (2012). "Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray". En: *Thémata. Revista de Filosofía*, Nº 46 (2012 - Segundo semestre). 353-360.

CASTELLVÍ deMOOR (1989). "El drama pronominal entre 'Yo= 'Tú/=Vos=-'Usted=' en el discurso de *Del sol naciente* de Griselda

Gambaro". En: A.A.V.V. *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Galerna. 111-121.

---. (1992a). "Agresión textual y narratividad en 'Antígona furiosa' de Griselda Gambaro". ROSTER, Peter y ROJAS, Mario (eds.). *De la colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna. 215-222.

---. (1992b) "La parodia en el teatro de Gambaro: interdiscursividad y voluntad de estilo". En: PELLETTIERI, Osvaldo. *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna. 147-153.

COSTA, Julia Morena y ROJO, Sara (2016). "Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: *El año en que nació*, de Lola Arias, *La mujer puerca* y *Mau Mau, o la tercera parte de la noche*, de Santiago Loza". *Caracol*, n° 12 / Dossiè. 100-123.

DAONA, Victoria (2017). "Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género". *El taco en la brea*, Año 4, Nº 6 (Noviembre 2017), Papeles de investigación. 37-55.

DE TORO, Fernando (1999). "La referencialidad especular del discurso en el teatro de Griselda Gambaro". En: PELLETTIERI, Osvaldo (comp.). *Teatro Argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires, Corregidor, 1989, 183-198 (versión reducida); y en DE TORO, Fernando. *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Madrid, Iberoamericana, 1999, 139-151. He citado por esta última versión.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

GENETTE, Gérard (1997). "La literatura a la segunda potencia". AA.VV. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas. 53-62.

MILLETT, Kate (1990). *Sexual Politics*. New York: Simon & Schuster.

MUNDANI, Liliana (2002). Las máscaras de lo siniestro. Escena política y escena teatral en Argentina: el caso Gambaro. Córdoba (Argentina): Alción Editora. 48-51.

NAVARRO BENÍTES, Joaquín (2001). "La transparencia del tiempo, entrevista a Griselda Gambaro". En *Cyber Humanitatis* (Revista de la

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile), nº 20, primavera 2001, versión digital: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber20/entrev1.html>.

PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

PINTA, María Fernanda (2018). "Escenas de un discurso amoroso I. Entrevista a Lola Arias". *Telondefondo – Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, a. IV, n. 7, p. 1-12, jul. 2008. Disponible en: <<http://www.telondefondo.org>>. Acceso en: 06 jul. 2018.

ROFFÉ, Reina (1999). "Entrevista a Griselda Gambaro". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 588, junio 1999. 111-124.

TARANTUVIEZ, Susana (2014). "Género, representación y dramaturgia de mujeres en el teatro argentino contemporáneo". Granata de Egües, Gladys (coord.), *Diálogos con la realidad. Miradas y representaciones literarias*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. 111-156.

---. (2015). "Ecos y derivas de la literatura isabelina en el teatro argentino contemporáneo: hipotextos shakespearianos en Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro". *Miranda*, 2015, n° 6-7.

---. (2016). "Relaciones transdiscursivas en el teatro argentino contemporáneo". Granata de Egües, Gladys (coord.). *Literatura y transdiscursividad*. Mendoza: EDIFYL. 183-221.

TRASTOY, Beatriz (2000). "Madre, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo". Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna. 37-46.