

O

XXI

REVISTA DEL GETEA

ISSN 1666-1703 (impreso) | ISSN 1666-1711 (digital)

1997 - 2023

R

E

N

A

L

ARTÍCULOS

Susana Tarantuviez

Roger Mirza

Lía Noguera

Adriana Libonati-Karina Mauro

María Gabriela Aimaretti

Lucía Rud-Carolina Soria

Patricia Fischer

SECCIONES

Artículos

Testimonios del pasado teatral argentino

Las puestas fundamentales de nuestro teatro

Teatro en Argentina

Lecturas

Notas

DOSSIER

La patria fría | Andrés Bionetti-Mariano Saba



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

DECANO

Dr. Héctor Hugo Trinchero

VICEDECANA

Leonor Acuña

SECRETARIO GENERAL

Lic. Francisco Jorge Gugliotta

SECRETARIA DE ASUNTOS ACADÉMICOS

Dra. Graciela Morgade

Secretario de Investigación

Mgr. Claudio Guevara

Prosecretaria de Investigación

Silvana Campanini

Secretario de Posgrado

Dr. Pablo Ciccolella

Subsecretario de Publicaciones

Rubén Mario Calmels

Subsecretario de Publicaciones

Matías Cordo

Subsecretaria de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Secretario de Extensión Universitaria y

Bienestar Estudiantil

Lic. Alejandro Valitutti

Secretaria de Hacienda y Administración

Marcela Paula Lamelza

Diagramación

Lidia Martínez Landa
lidiaml6@yahoo.com.ar
4806-5662

Diseño de tapa

www.estudiopapier@gmail.com

Impresión

Talleres gráficos DEL
Edmundo Fernández 271/5
Avellaneda-Buenos Aires. 4222-2121

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires
Puan 480, Buenos Aires, Argentina

TEATRO XXI

REVISTA DEL GETEA

Grupo de estudios de teatro argentino e iberoamericano
Área de investigación teatral Instituto de historia del arte latinoamericano y argentino

DIRECTORES

Marina Sikora-Martín Rodríguez

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Patricia Fischer

PROSECRETARIA

Lia Noguera

COMITÉ DE REDACCIÓN

Cristina Piña

María Esther Badín

Mabel Brizuela

Florencia Calvo

Martín Rodríguez

Marina Sikora

Susana Tarantuviez

Roger Mirza

COORDINACIÓN ADMINISTRATIVA

Iliana Hoffer

Larisa Rivarola

CONSEJO ASESOR

Mirta Arlt (Universidad de Buenos Aires)

Bernardo Carey

(Fundación Carlos Somigliana)

Magda Castellví de Moor (Assumption College)

Roberto Cossa

(Fundación Carlos Somigliana)

Frank Dauster (Rutgers University)

Nel Diago (Universidad de Valencia)

David W. Foster (Arizona State University)

Griselda Gambaro

Miguel Ángel Giella (Carleton University)

Eva Golluscio de Montoya

(Université de Toulouse Le Mirail)

María de la Luz Hurtado

(Universidad católica de Chile)

Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires)

Karl Kohut

(Catholische Universität Eichstätt)

Roger Mirza

(Universidad de la república)

José Monleón (Revista Primer Acto)

Ricardo Monti

Kirsten Nigro (University of Cincinnati)

Oswaldo Obregón

(Université de la Franche Comté)

Ane-Grethe Østergaard

(Odense Universitet)

Fernando Peixoto (Fundacen)

Mario Rojas

(The Catholic University of America)

Guillermo de la Torre (ITI)

Juan Villegas (University of California)

CORRESPONSALES

Miguel Brizuela (Córdoba)

Graciela González de Díaz Araujo,

Susana Tarantuviez (Mendoza)

Clyde Tello (Rosario)

Graciela Balestrino,

Marcela Sosa (Salta)

Nelly tamer (Santiago del Estero)

Liliana Iriondo (Tandil)

Miguel Ángel Giella (España)

Bélgica Watts (Chile)

Nel Diago (España)

Magda Castellví de Moor,

Lola Proaño (Estados Unidos)

Eva Golluscio de Montoya,

Nora Parola Leconte (Francia)

Ana Goutman,

Ricardo García Arteaga (Méjico)

Nicolás Fabiani, María Teresa Brutocao,

Eduardo Chiaramonte (Mar del Plata)

Juan Antonio Tríbulo (Tucumán)

Si desea enviar artículos y otros ítems a considerar para su publicación, dirigirse a

Revista TEATRO XXI-Directores **Marina Sikora-Martín Rodríguez**

25 de mayo 217 4º piso (1002) Buenos Aires, Argentina

T.E.: 4334-7512/4343-1116 (Int.119)

e-mail: getea_getea@yahoo.com.ar

Esta publicación cuenta con el apoyo de

PROTEATRO

Fundación Roberto Arlt

HEROÍNAS Y ANTIHEROÍNAS EN EL TEATRO DE GRISELDA GAMBARO

Susana Tarantuviez
UNCuyo-GETEA-CONICET
sutarantuviez@hotmail.com

Un tema que ha ocupado a Griselda Gambaro a lo largo de toda su obra es la situación de la mujer en diversos contextos sociales. En su producción dramática esa situación aparece representada como parodia de los roles impuestos socialmente a las mujeres, como denuncia de la sujeción y el maltrato que sufren las mujeres y como constatación de la importancia del rol de la mujer en la vida política argentina.

Así como ciertos personajes femeninos de Gambaro asumen una lucha heroica contra los abusos del poder, como veremos más adelante, otro conjunto de sus personajes femeninos conforman un amplio universo de mujeres sometidas a la autoridad despótica de un hombre. Estos personajes sufren diversos tipos de maltratos físicos y psicológicos, comenzando, cronológicamente, por Emma, de **El campo** (1967), primer personaje femenino de la dramaturgia de Gambaro que aparece con signos de violencia física, y continuando con otros como Graciela de **Si tengo suerte** (1970), (el segundo de los **Cuatro ejercicios para actrices**), Molly y Valentina de **Dar la vuelta** (1972/3), la Mujer de **El despojamiento** (1974), Margarita de **Real envido** (1980), Dolores y su Madre de **La malasangre** (1981), Suki de **Del sol naciente** (1984). Sin embargo, algunos de estos personajes femeninos se rebelan contra el autoritarismo y devienen agentes de la rebelión contra la arbitrariedad del poder. Surgen así las «heroínas» del teatro de Gambaro, como las mencionadas Margarita, Dolores y Suki, a las que se suma, entre otras, Antígona de **Antígona furiosa** (1986).

En efecto, en gran parte de la producción de Griselda Gambaro, y especialmente durante la década de 1980, los personajes femeninos son quienes lideran la rebelión contra el poder abusivo. Los personajes más destacados de esta etapa del teatro de Gambaro, por su intensidad dramática, son Dolores (**La malasangre**), Suki (**Del sol naciente**) y Antígona (**Antígona furiosa**): estas protagonistas se instauran como sujetos que, a pesar del poder autoritario al que se encuentran sometidos, logran modifi-

car la situación con su hacer transformador. Esta actitud de los personajes femeninos de la textualidad gambariana de los '80 se contraponen a la pasividad de los personajes, tanto femeninos como masculinos, de las décadas de 1960 y 1970: «*El personaje de **El campo** no tenía armas para superar la derrota. Pero las protagonistas de obras posteriores, sí. Asumen el fracaso, pero se rebelan contra él*» (Gambaro en Roffé, 1999: 116). En efecto, a partir de su obra **El miedo** (1972), donde por primera vez el sujeto desea y actúa en pos de la realización de un programa de base que le permitiría abandonar su rol de víctima¹, se va profundizando en la dramaturgia de Gambaro la textualización de la rebelión.

Así, en las piezas de los '80 y '90, las víctimas son capaces de realizar los actos necesarios para alzarse contra el poder opresor, aunque no puedan escapar completamente a la cadena de abusos. Por ejemplo, Dolores en **La malasangre** y Antígona en **Antígona furiosa** logran tomar conciencia de su situación y luego esbozar los primeros signos de una insurrección que se expresa a partir del lenguaje: estos personajes recurren al grito o al silencio como estrategias de cancelación del diálogo con el opresor. Al no reconocer al victimario como interlocutor, lo expulsan del circuito de la comunicación y así el lenguaje se convierte en estrategia de poder: las víctimas se reservan el poder que les confiere la palabra, pues al anular la comunicación, anulan al otro como sujeto dialógico y así el discurso del victimario cae en el vacío, en una insignificancia, puesto que al no ser interpretado por nadie, no significa para nadie, ergo, no existe. Es el caso de Dolores, en **La malasangre**, cuyo parlamento final es, precisamente, «*¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita!*» (110), o el de Antígona, con sus gemidos animales.

Si analizamos el desempeño de Dolores, por ejemplo, vemos que se trata de un sujeto activo que soporta una tensión constante creada por Benigno, su padre. La protagonista pugna por alcanzar su identidad y su libertad

y cuenta con un único ayudante, Rafael, su preceptor y amante. En la exploración de un espacio propio como mujer se enfrenta a la vigilancia social, encarnada en la figura de su madre y de Fermín (el hombre de confianza de Benigno, el «brazo ejecutor» del dictador), ejercida especialmente sobre su cuerpo: se trata de la representación del control que existe en la sociedad sobre la sexualidad femenina (por ello han eliminado al preceptor anterior, al considerarlo una amenaza para la virginidad de la joven, y de ahí que la elección del nuevo maestro recaiga sobre un hombre jorobado, que suponen no despertaría el deseo de Dolores).

Dolores comienza un proceso de crecimiento interior a partir de su amor por Rafael. Gracias a esa evolución, Dolores pierde el miedo y se niega a aceptar las mentiras de su padre con respecto a su gobierno y su persona. Más adelante, el dolor que le causa el asesinato de su amado le produce una especie de liberación: acusa a su padre y a sus cómplices y, al mismo tiempo, se responsabiliza de saberlos malvados. Ya no es una niña que no entiende lo que pasa: ahora es una mujer que sabe, y es a partir de ese saber, de esa toma de conciencia, que puede rebelarse contra la injusticia.

Por otro lado, en *La malasangre* las relaciones hombre-mujer son trasladadas al plano político: el amor de Dolores por Rafael, su preceptor jorobado, se ubica al margen del orden establecido por la máxima autoridad, el padre-gobernante. Los amantes no sólo optan por reconocer un sentimiento que sus convenciones sociales les prohíben, sino que lo encuadran en el marco de una rebelión mayor: «no sólo te elijo a vos, elijo cabezas sobre los hombros...» (104), declara Rafael. Nos encontramos, así, en la intersección de los dos ámbitos, el privado y el político, pues la familia, como ha dicho Gambaro, «puede ser también una pequeña dictadura en la que los roles a veces están marcados a fuego» (Gambaro en Halperín, 1985: 24).

Por su parte, *Del sol naciente* puede leerse como una alegoría en la que el guerrero, Obán, encarna el liderazgo militar argentino. La confrontación de Suki con Obán puede interpretarse como la representación del papel de la mujer en la toma de conciencia sobre la represión institucional ocurrida durante la dictadura. En cambio, el otro personaje femenino de la obra, el Ama, representaría al sector de la sociedad que acepta el régimen dictatorial y hasta se beneficia con esa situación. Por ende, aquí hay dos mujeres con actitudes diametralmente opuestas en cuanto a la dictadura: Gambaro muestra así (incluso en este momento de idealización de la figura femenina) que, por un lado, hay mujeres que reaccionan contra los crímenes del gobierno y se vuelven agentes del cambio social, mientras que otras, congraciándose con el poder, defienden la preservación del *status quo*, tanto político como social.

En *Del sol naciente* asistimos a la idealización de

lo femenino en la figura de esta prostituta que posee la dignidad de una heroína. Si bien Suki, al ser una geisha, representa la sujeción por antonomasia, no se somete espiritualmente. El guerrero Obán, que representa el poder masculino basado en la fuerza física y en la violencia de la guerra, intenta someterla sin lograrlo: Suki, a pesar de las amenazas de Obán, ejerce su libre albedrío mientras va dándose cuenta de la aterradora realidad del mundo exterior y comienza a cuestionar el egoísmo y el comportamiento violento del guerrero. La relación entre Suki y Obán se dete-riora paralelamente a la toma de conciencia de Suki de la miseria que existe afuera.

Suki asume el rol de madre de los desaparecidos y olvidados: el feminismo de la obra reside precisamente en la representación de la mujer como agente del cambio social (Witte, 1996:133). La escena final, en la que Suki se despoja de sus vestiduras, simboliza un acto de rebelión contra el patriarcado y contra el rol tradicional de pasividad (tanto sexual como política) que la sociedad le ha asignado: al despojarse de sus ropas de geisha, deja de lado su pasividad y se enaltece, ante la mirada reprobadora del Ama, quien representa así la visión tradicional acerca del rol de la mujer. En efecto, el Ama responde fielmente a los patrones de conducta que deben respetar las mujeres de su condición: sumisa ante el hombre, obsecuente ante el poder, temerosa ante la violencia, servicial ante su patrona y su cliente. Este personaje funciona así como antítesis que resalta las características contestatarias de Suki.

Por su parte, la Antígona de *Antígona furiosa* es una de las heroínas de mayor fuerza dramática de la producción gambariana, por llevar a cabo el acto más radical y trágico en la vida de un ser humano: el suicidio. Sobre todo, porque no se suicida presa de la desesperación² ni en un arranque de locura, sino que lo hace reflexivamente, consciente de sus consecuencias y buscando justamente los efectos que su muerte tendrá para el poder de Creonte: en el texto de Gambaro la princesa sofoclea regresa de la muerte para reiterar y reafirmar sus acciones.

Antígona se presenta como una amenaza para el poder masculino institucionalizado y su muerte es el inicio de una rebelión interminable. Sin embargo, los rasgos de desobediencia política y social del personaje no impiden definir a Antígona como víctima de ese mismo poder contra el que se subleva, ya que está condenada a ser enterrada viva. En esta obra se puede observar un mayor contenido feminista que en otras de Gambaro, en el sentido de que aquí el destino de la mujer está vinculado directamente al bienestar de la comunidad (Witte, 1996: 137).

Corifeo y Antinoo, los personajes masculinos de la obra (que pueden considerarse como alegoría de un Estado basado en la hegemonía masculina), representan al pueblo argentino actual. Gambaro, en el programa de la

puesta en escena, aclara la relación entre su Antígona, la de Sófocles, y la historia argentina: «Esta *Antígona furiosa* no es una adaptación ni la versión de la *Antígona* de Sófocles. Ciertas obras no lo permiten sin que el intento caiga en la pretensión. *Antígona furiosa* toma el tema de *Antígona*, entresaca textos de la obra original y de otras obras; arma una nueva *Antígona* fuera del tiempo para que, paradójicamente nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro» (Gambaro en Roster, 1989: 49).

La Antígona gambariana, como la de Sófocles, se enfrenta a una ley que considera injusta y no claudica en sus ideales. El acto de dar sepultura a Polinices es la reafirmación del valor que poseen las leyes no escritas, que responden a imperativos morales, por sobre las convenciones humanas. A partir de este dilema moral, que el personaje resuelve privilegiando lo sagrado y poniendo límites a lo político, surge el *agón* y la tragedia. Antígona se erige así en el símbolo de la dignidad humana en toda su tragicidad: observamos aquí, nuevamente, una idealización de lo femenino, enaltecido hasta el punto máximo del heroísmo³.

Las obras mencionadas, además de cuestionar el autoritarismo, un tema clave en la textualidad gambariana, exploran dónde se posicionan las mujeres con respecto al poder. Ahora bien, estas heroínas de la década de 1980 corresponden a una etapa de la producción teatral de Gambaro en la cual predomina la idealización en la representación de lo femenino, de tal manera que se convierte a la mujer en una suerte de paladín de la rebelión contra el autoritarismo: en esta etapa, tal como hemos visto *supra*, los personajes femeninos encarnan la lucha contra los abusos de poder, así como una axiología positiva en la que se destacan los valores de la solidaridad, la compasión y la lucha por la libertad.

En cambio, en la producción posterior de Gambaro, específicamente en las obras escritas durante la primera década del siglo XXI, aparecen personajes femeninos totalmente contrapuestos a las heroínas de sus obras anteriores, como Marion de *Almas* (2000), Olga de *Mi querida* (2001), Lady Macbeth de *La señora Macbeth* (2002) y Zaida de *La persistencia* (2004). Estas mujeres del teatro más reciente de Griselda Gambaro conforman un grupo de «antiheroínas», pues portan una axiología negativa y encarnan algunos de los más cuestionados estereotipos de género. Se trata de seres egoístas o crueles, que se complacen en su vanidad.

Ya en una obra anterior a la época de producción que analizo en este trabajo, *Falta de modestia*, de 1997, encontramos un personaje femenino que después de haber vivido de acuerdo con una axiología que prioriza el éxito económico y social, reflexiona críticamente sobre esos valores. Se trata de una toma de posición contra el materialismo y un alegato a favor de valores diferentes, tales como

el amor y la humildad, virtud que Marta, la protagonista de esta obra, reconoce después de un proceso de autocritica y concientización que la lleva a querer salvarse de la soberbia.

Volviendo a la década del 2000, el personaje de Marion, de *Almas*, es una mujer cuya frivolidad le impide compadecerse del sufrimiento ajeno. Nuevamente aparece criticada la soberbia, como en el caso de Marta. Marion no es capaz de sentir ningún tipo de afecto hacia los demás seres, a los que considera inferiores, y es tan altiva, tan intolerante, que no admite ni siquiera un intercambio de opiniones y desprecia todo su entorno: a la Mucama, a la «mediocridad» de la vida cotidiana, a los «seres vulgares» que la rodean. Ella, en cambio, se considera un ser sensible, que aspira a lo sublime, pero en realidad es un monstruo de crueldad, una verdadera asesina.

Por su parte, la obra *Mi querida* (2001) habla de la obsesión de una mujer que no sabe vivir si no es a través del hombre que ama, una mujer sin vida propia, un mero «espejo» del otro: «Sin querer a alguien el mundo me parecía un desierto» (24), «Sin amor, yo no existía» (38). Olga, la protagonista, va relatando sus sucesivos romances, en los cuales se vuelve completamente dependiente del hombre que tiene a su lado. Olga no posee opiniones ni creencias propias, sino que repite y defiende las de su pareja, aunque contradigan las de su pareja anterior.

Sin embargo, aunque la obra critique esta dependencia de la mujer en relación con el varón, es importante notar que Gambaro ha realizado una significativa transgresión del texto de Chéjov⁴⁴ al otorgarle la voz narrativa al personaje femenino, Olga, en lugar de mantener la voz masculina del texto original. En *Mi querida* la palabra la tiene la mujer, como en el otro monólogo mencionado anteriormente, *Falta de modestia*, en el que Marta se confiesa con voz «desnuda»: ambas mujeres hablan de sí mismas y por sí mismas, en lugar de ser habladas.

En cuanto a *La señora Macbeth* (2002), Griselda Gambaro escribió esta obra sobre la base de la historia creada por Shakespeare y trabajó sobre la fábula en la que Macbeth es el regicida y el tirano, de tal manera que el texto gambariano funciona como hipertexto de la tragedia inglesa, pero, a partir de allí, creó una versión original de la historia shakespeariana.

Al contrario de lo que sucede en la tragedia de Shakespeare, en *La señora Macbeth* Gambaro no muestra una Lady Macbeth que instiga los crímenes de su esposo, si bien tampoco es capaz de oponérsele. En su lugar, pone en escena una mujer que es cómplice en su pasividad. Una mujer que, además, no ha logrado instaurarse como sujeto: «Lady M.: [...] ¿Quién soy? ¿Cuál es mi naturaleza? ¿Acaso soy un hombre y sólo llevo vestidos de mujer para que mi aquiescencia se finja lícita, natural, y con este disfraz de mis vestidos acompañe, sin sonrojos de hombre sin

orgullo de hombre, el poder de Macbeth? ¿O soy mujer y aun siendo mujer deseo el poder de Macbeth, que si fuera mío no sé si habría sido diferente del suyo? La yo misma lo sabe» (73).

En estos planteos del personaje de la señora Macbeth se explicita uno de los temas axiales de la obra: la búsqueda de la identidad de la mujer y de una voz femenina autónoma.

Ahora bien, en muchas de sus obras, Griselda Gambaro representa dramáticamente su cosmovisión de una vida en lucha contra toda forma de alienación, en la que es necesario poner en práctica un compromiso ético y político, que se ejerce desde la propia libertad, y que, en el caso de la mujer, requiere una toma de conciencia y un hacer efectivo hasta lograr una subjetividad autónoma. Pero en **La señora Macbeth** allí es, precisamente, donde radica la culpabilidad de la reina: en su pasividad, en su «no hacer», a pesar de que es dolorosamente consciente de su error.

Esta pasividad que la convierte en cómplice ha sido explicitada por Gambaro en una entrevista, donde se le preguntaba sobre el cuestionamiento de la obra a ciertas conductas tradicionalmente femeninas, como convertirse en un «apéndice» de los deseos del marido: «Claro, pero jugar ese papel no la exime de culpa, al contrario. Porque de pronto ella se ilumina, ve el crimen, lo reconoce, se horroriza, pero enseguida da marcha atrás. Entonces, eso es peor que ser la ignorante pura, que tiene el justificativo de su ceguera» (Gambaro en Soto, 2004).

El amor que la señora Macbeth siente por su esposo no la exime de culpa, porque es un sentimiento que la enajena y, por ende, le impide construirse como sujeto autónomo. Dice Gambaro con respecto a este amor: «Sí, en realidad un amor mal entendido, mal sentido, ¿no? El amor absoluto no está mal como concepto, pero haciendo agua por algún lado, sin perder el espíritu crítico. Sin perder el propio yo: se puede prestar el yo al ser amado, pero nunca enajenarlo totalmente» (Gambaro en Soto, 2004).

Una de las quejas de la señora Macbeth en la obra de Gambaro es que ni las brujas la han considerado: no hay vaticinio para ella. No es casual que ni siquiera tenga un nombre propio, solo el que le corresponde por su casamiento. Así, sin un discurso autónomo, sin la aceptación de ese «yo misma» que despertará en su interior para hacerle tomar conciencia de sus actos, la señora Macbeth no es más que lo que su nombre connota: un sujeto que existe no por sí, sino en relación con otro, su marido.

Su culpa, decíamos, está en su pasividad y en su incapacidad para actuar según sus propios deseos y no ser meramente el deseo del otro. Ingenuamente, al comienzo de la obra, la señora Macbeth quiere organizar una cena

con los niños pobres y los presos, para recibir a su marido que vuelve de la guerra. Las brujas la hacen desistir de ello, mostrándole lo poco adecuado de su gesto. Y de eso se trata: los verdaderos gestos, las verdaderas palabras de la señora Macbeth no tienen lugar en el mundo del tirano.

Entonces, si en este texto el personaje femenino se mueve más por amor que por ambición de poder, que era el motor evidente de la Lady Macbeth shakesperiana, pero ese amor no le posibilita reconocerse a sí misma ni tener palabras propias, entonces tal sentimiento no hace más que provocar su enajenación.

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. Como afirma la Bruja 1: «No quería ser cómplice y lo fue. Debía ser yo misma y no lo fue» (84).

En una obra posterior, **La persistencia** (2004, estrenada en 2007), Gambaro construye un personaje femenino sumamente complejo. Zaida, la protagonista, parece hallar su goce en el ejercicio de la violencia: encuentra una suerte de liberación al asumir el odio por el asesinato de su hijo como camino para evitar la condición de víctima y encarar la venganza de su muerte como proyecto de vida. Pero Zaida no es capaz de comprender que de esa manera, convirtiéndose en victimaria, no deja en realidad de ser víctima del sistema que la somete y enajena. Zaida es víctima del discurso del amo, del discurso hegemónico, encarnado en el personaje de Enzo, su marido. Justamente, en él encontramos el discurso claramente machista, por ejemplo cuando la hace callar afirmando que «Perros y mujeres se callan» (20), y es quien tiene la potestad para permitirle hacer el duelo por la pérdida del niño, «La dejé llorar» (20), pero solo durante el tiempo que él considera suficiente. Zaida se deja convencer por este hombre que la maltrata y descalifica y termina convirtiéndose en una fanática de la guerra.

Por otra parte, el personaje de Boris, hermano de Zaida, presenta un tipo de masculinidad opuesta a la del macho abusivo y así Boris es capaz de mostrar su ternura hacia Zaida y de negarse a matar mujeres y niños. Durante su propia infancia, Boris había ayudado a Zaida a escaparse de algunas restricciones familiares que pesaban sobre ella por su condición de mujer. A estos dos estilos opuestos de masculinidad, Enzo y Boris, se suma la que efectúa el tercer personaje masculino, El Silencioso, esa suerte de dios solitario y mudo. Algunas de las acciones del Solitario son limpiar y coser. Limpia como si temiera ser sorprendido (56) y cose «con la concentración de un niño que no quiere oír» (45). Desempeña estas tareas tradicionalmente asignadas a las mujeres mientras contempla, impotente, el derumbe de la familia y del pueblo de Zaida.

De esta manera, Gambaro fragmenta la representa-

ción de lo masculino y nos ofrece tres facetas distintas en donde reflejar o refractar nuestras concepciones sobre la masculinidad.

En cuanto a otros estereotipos de género, en la obra se deconstruye el que presenta a la mujer como un ser naturalmente maternal y amante de los niños. Zaida se aprovecha de esa confianza que se le ha inculcado a los niños para poder acercárseles y asesinarlos: «*El primer niño que cayó estaba asustado, no vio el arma, corrió hacia mí con alivio, alegre, ¡una mujer que lo alzaría en brazos! ¡Cuánta ternura!*» (48).

En síntesis, en la obra se trabaja sobre el tema del odio persistente y lo irreparable de sus consecuencias: parte de un hecho real, el atentado checheno de 2004 contra una escuela de Beslan, durante el cual murieron 331 rehenes, en su mayoría niños. A partir de acá, en **La persistencia** se ahonda en temas atemporales y universales, como la intolerancia, los fundamentalismos, la precariedad de la existencia humana, la fragilidad de los vínculos afectivos y la capacidad de violencia del ser humano, especialmente de las mujeres.

Conclusiones

Para las mujeres del teatro de Griselda Gambaro, obtener la libertad es una ardua labor, un difícil recorrido hacia la construcción de una subjetividad femenina autónoma. En tanto dramaturga, este recorrido implica una práctica teatral que se realiza desde la conciencia de género. Tal como mencionaba en un trabajo anterior, en el cual abordé la representación de lo femenino en Gambaro como «*ser en construcción desde su propia subjetividad*» (Tarantuviez, 2005), la propia autora ha explicado que comenzó a otorgarle más peso a las cuestiones de género a partir de la lectura que las feministas francesas hicieron de su novela **Ganarse la muerte** (1976), lectura que la ayudó a tomar mayor conciencia sobre la situación de la mujer y a incorporar esta temática en sus piezas teatrales: «*Las feministas francesas la entendieron como una novela que protestaba contra el sometimiento de la mujer. Yo viajé a Francia para la traducción y me puse en contacto con las feministas. Conversar con ellas me hizo pensar más en esa situación particular de la mujer. Antes, lo hacía instintivamente; mi oposición al sometimiento de la mujer era más visceral que otra cosa. Después adquirí mayor conciencia y sentí la necesidad de incorporar esta problemática en mis obras*» (Gambaro en Roffé, 1999: 115).

Ahora bien, en las obras que Gambaro escribió en la década de 1980, como las mencionadas **Del Sol naciente** y **Antígona furiosa**, los personajes femeninos devienen agentes de la rebelión contra la arbitrariedad del poder y así reflejan la participación de la mujer en el ámbito público real. Por ejemplo, hay una relación directa entre la desobe-

diencia civil de la Antígona de Gambaro y la posición de las Madres de Plaza de Mayo. Dice Griselda Gambaro: «*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 Benites, 2001).

Por su parte, en el ámbito de lo familiar, las heroínas de la textualidad gambariana de esta década son hijas que se niegan a aceptar los mandatos de un padre abusivo. Este padre despótico toma decisiones que afectan a todo el grupo familiar y acciona los mecanismos del poder omitiendo el consenso. A esta situación se oponen las hijas insumisas de la dramaturgia de Gambaro, como Dolores de **La malasangre**, quien declara a su madre que «*Nadie me pondrá la mano encima, te dije! ¡No me parezco a vos!*» (77) y como Margarita, de **Real envido**, que rechaza el casamiento que le ha arreglado su padre, el rey:

Margarita: [...] Soy tu hija.

Rey: ¡Por eso mismo! (Se sienta en el sillón). Quiero que te cases.

Margarita (lo enfrenta): ¿Yo? ¿Hablás de mí? ¿Dijiste 'quiero'?

Rey (tan obsesionado tironeando y enrollando el chal que no la ve): ¿Eso dije? ¡Sí, dije quiero porque soy rey! Cuando un rey dice quiero, ¡todos violín en bolsa! Boca cosida.

Margarita (canta):

*Yo sólo quiero una mandarina
que van a traerme de la China
Casamiento yo no quiero
porque es cosa de mi vida.» (13)*

Estos personajes femeninos representan una nueva generación de mujeres que han aprendido que la sumisión no es natural, sino cultural, y que la violencia no es aceptable, sino que debe ser denunciada.

Por otro lado, en sus obras más recientes, Gambaro problematiza el lugar de la mujer en su vínculo con el poder, y su rol en la violencia que engendra ese poder. También complejiza la relación madre/hijo, deconstruyendo el estereotipo de la madre piadosa, y cuestiona la representación de la mujer como víctima inocente.

Sabemos que lo masculino y lo femenino se construyen: sobre el sexo biológico se instalan las representaciones de lo social que configuran los comportamientos deseables para hombres y mujeres según una normativa genérica que dictamina lo que es legítimo y adecuado para

cada género. En su teatro, Griselda Gambaro, lejos de adherir a las visiones convencionales, aporta una mirada profunda que no se conforma ni con el discurso masculino hegemónico ni con la simplificación de un discurso de género que ve en la mujer solamente una víctima. Para complejizar este discurso es necesario aportar otras miradas y, en lo que respecta a los textos dramáticos, es importante que el teatro argentino se nutra con la voz y la mirada de nuestras dramaturgas, recordando que la presencia de mujeres en nuestro canon teatral es relativamente reciente: «*las mujeres han tardado en dedicarse a la dramaturgia porque el medio las condicionaba restringiéndoles la práctica de un género que necesitaba mostrarse en el escenario con cierta dosis de agresividad e impudor*» (Gambaro, 2011: 50).

En las piezas analizadas aquí, los personajes femeninos, ya sean «heroínas» o «antihéroínas», se instauran como sujetos de acción y así desafían el sistema simbólico de representación dominado por la ideología masculina en el cual el estereotipo de lo femenino está indisolublemente ligado a la pasividad.

Creo que es importante estudiar la relación entre teatro, género y sociedad, sobre todo si la dramaturga estudiada adhiere a la idea del «*escritor como observador de la realidad social y política de su tiempo*» (Gambaro, 2011: 142), ya que el género se construye a través de un proceso de representaciones sociales, a las que el teatro contribu-

ye. Justamente, las obras comentadas nos llevan a examinar nuestras creencias sobre los géneros y los roles sociales y sus personajes femeninos, construidos desde una mirada de mujer, aportan una visión distinta de la que nos transmiten los personajes femeninos creados por varones: «*[...] Creo que muchos autores tienen la imposibilidad de hablar desde un personaje femenino. Uno no se siente identificado con las mujeres que escriben los hombres. Me gusta mucho el teatro de Pavlovsky, pero de ninguna manera me siento identificada con sus mujeres. [...]. Lo mismo me pasa con Roberto Cossa, tengo una afinidad en otros aspectos pero no con sus personajes femeninos. Y esa imposibilidad de representar mujeres [...] viene ya desde que Gregorio de Laferrère escribió **Las de Barranco**. O desde **El amor de la estanciera**, donde las damas son bobas y el padre es la razón y la sabiduría. Las mujeres son siempre superficiales, coquetas, interesadas por el dinero, menores.*» (Gambaro citada por Moreno: 1999).

Así, el teatro puede ser un espacio propicio para estudiar los procesos sociales y las relaciones e imaginarios de género, así como para indagar la posibilidad de producir conocimiento desde una perspectiva de género, tanto desde la producción de obras por parte de las dramaturgas, como desde nuestra producción académica, con un discurso crítico-interpretativo que acompañe su creación.

NOTAS

¹En **El miedo**, con su respuesta «*No. No voy*», con la que se cierra el texto, Miguel se instaura como sujeto y marca la negación al abuso como primera condición para dejar de ser un títere de sus verdugos.

²Aquí debemos anotar la diferencia esencial entre este suicidio de Antígona y el de otro personaje de Gambaro, el personaje masculino de **Pedir demasiado**, que se da muerte por no poder soportar la pérdida de su objeto, la mujer amada: este suicidio melancólico puede interpretarse como el efecto de un duelo imposible ante esa pérdida.

³Heroísmo del cual no podemos sino esperar un desenlace trágico.

⁴Esta pieza se basa en un cuento de Antón Chéjov de 1899, «*Duschechka*» («*Almita*»).

BIBLIOGRAFÍA

- Gambaro, Griselda, 1984. **Teatro 1: Real envido. La malasangre. Del sol naciente**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- , 2002. **Teatro: 5 piezas (Falta de modestia, Mi querida, De profesión maternal, Pedir demasiado, Lo que va dictando el sueño)**. Buenos Aires: Norma.
- , 2003. **La señora Macbeth**. Buenos Aires: Norma.
- , 2004. **Teatro 7: No hay normales. En la columna. Pisar el palito. Para llevarle a Rosita. Cinco ejercicios para un actor. Almas**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- , 2007. **La persistencia**. Buenos Aires: Norma.
- , 2011. **Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Halperín, Jorge, 1985. «*Conversación con la escritora Griselda Gambaro. El artista y sus extraños presagios*», **Clarín**, 16 de junio de 1985: 24.
- Moreno, María, 1999. «*De profesión, terrenal. Charla con Griselda Gambaro*», **Página 12**, Suplemento «*Las 12*», 9 de septiembre 1999. Edición digital disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/las12/99-07-09/nota1.htm>

Navarro Benítez, Joaquín, 2001. «La transparencia del tiempo, entrevista a Griselda Gambaro», en *Cyber Humanitatis*, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, n° 20, primavera 2001, versión digital visitada el 10 de junio de 2003: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber20/entrev1.html>.

Roffé, Reina, 1999. «Entrevista a Griselda Gambaro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 588: 111-124.

Roster, Peter, 1989. «Griselda Gambaro: de la voz pasiva al verbo activo», Taylor, Diana (ed.). *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ottawa: Girol Books: 43-52.

Soto, Moira, 2004. «La esposa de Macbeth. Entrevista a Griselda Gambaro», *Página 12*, suplemento *Las 12*, viernes 16 de abril de 2004.

Tarantuviez, Susana, 2005. «La construcción del sujeto mujer en la dramaturgia de Griselda Gambaro», *Teatro XXI*, n° 20, Otoño de 2005: 19-24.

Witte, Ann, 1996. *Guiding the Plot. Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain and Argentina, 1960 1990*. New York: Peter Lang.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2012

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2012