

Tesina.

Representaciones de la dictadura en el teatro de Griselda Gambaro.

Silva, José Luis.

Cita:

Silva, José Luis (2016). *Representaciones de la dictadura en el teatro de Griselda Gambaro*. Tesina.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/jose.silva/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pema/dtG>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



Instituto Superior de Letras

Eduardo Mallea (A-1369)

Carrera:

Tecnicatura Superior en la Corrección de Textos

**REPRESENTACIONES DE LA DICTADURA EN EL
TEATRO DE GRISELDA GAMBARO**

Autor: Silva, José Luis

Tutora: Santa Cruz, Adriana

Fecha de entrega: 21/11/2016

Antes de comenzar, quiero agradecer a la profesora Adriana Santa Cruz, gran docente y, sobre todo, excelente persona.

A Romina Espansandín y Silvia Sandoval, por leerme durante el proceso de este trabajo y aconsejarme para mejorarlo.

Gracias, Adrián, por tu apoyo incondicional.

A mi familia, amigos y compañeros, por sus palabras de aliento.

Finalmente, agradezco a Elizabeth Moscoso Klappstein. Gracias por tu amistad y por tu ejemplo. Donde estés, que sea con un libro de Abelardo Castillo en tus manos y disfrutando de cada línea.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1 ¿QUÉ PASÓ EL 24 DE MARZO DE 1976?	7
1.1.EL TERRORISMO DE ESTADO.....	8
1.2.LA FIGURA DEL DESAPARECIDO.....	9
CAPÍTULO 2 LEER Y ESCRIBIR EN LA DICTADURA	13
2.1.CULTURA Y EDUCACIÓN DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA.....	13
2.2. LO FICTICIO COMO CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD: RASGOS QUE COMPARTÍAN LOS ESCRITORES DURANTE EL PROCESO MILITAR	16
2.2.1. TEATRO ABIERTO	18
CAPÍTULO 3 EL TEATRO DE GAMBARO COMO GRITO EN MEDIO DE LA CENSURA	21
3.1. <i>DECIR SÍ</i>	21
3.2. Y TODO ERA COLOR DE ROSAS: <i>LA MALASANGRE</i>	25
3.3. <i>REAL ENVIDO</i> Y LA DECADENCIA DEL GOBIERNO MILITAR...31	
3.4. <i>ANTÍGONA FURIOSA</i> PIDE JUSTICIA	36
CONCLUSIÓN	42
ANEXO 1	45
LISTA DE LIBROS CENSURADOS DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA	45
BIBLIOGRAFÍA	47

*Hoy nos faltan 30 000 personas con nombre y apellido.
30 000 es un montón de gente.
Ya no nos tropezaremos con ninguna de ellas en la calle...
Un agujero de 30 000 personas que podrían haber hecho tantas cosas...
Pero bueno, no podemos cambiar el pasado. Lo que sí podemos hacer es
recordar que nos faltan injustamente.
Yo jamás podré olvidarlos. Lo tengo a mi papá, que me recuerda siempre a los 29 999.
Paula Bombara
El mar y la serpiente*

INTRODUCCIÓN

El 24 de marzo de 2016, se cumplieron 40 años del inicio de la última y más sangrienta dictadura militar. Régimen que, según investigaciones de la CONADEP, secuestró y asesinó a más de 30 000 personas y se apropió de más de 400 niños nacidos en cautiverio. El control, la censura, las intervenciones en diversas instituciones educativas, el secuestro y la desaparición fueron algunas de las estrategias empleadas por las fuerzas para generar terror en la sociedad y silenciar cualquier voz que se opusiera al régimen.

Durante ese proceso, muchas personalidades del mundo de la cultura e intelectuales demostraron su negativa para con dicho gobierno. Varios se animaron a denunciar, desde diversas publicaciones, el horror sembrado por los militares, entre ellos, Beatriz Sarlo. Algunos sufrieron el cruel destino de la desaparición y muerte, como sucedió con Rodolfo Walsh y Héctor Germán Oesterheld. Y otros recurrieron al exilio: Leonardo Favio, Horacio Guarany, Víctor Heredia y Griselda Gambaro, son algunos ejemplos.

Esta tesina tiene como objetivo analizar de qué manera la dramaturga Griselda Gambaro representa el apogeo, el desarrollo y la crisis de este proceso militar a través de sus textos teatrales. Incluso, se tomará una de las obras de la posdictadura donde se hace foco en las organizaciones de derechos humanos (Madres de Plaza de Mayo) que pugnan por las víctimas desaparecidas.

El primer capítulo de este trabajo presenta una reseña histórica sobre lo que sucedió a partir de ese 24 de marzo de 1976, con aportes del estudioso José Luis Romero y del escritor uruguayo Eduardo Galeano. El segundo se introduce en las manifestaciones culturales que fueron censuradas y en las formas en las que diversos protagonistas del mundo de las artes encontraron para presentar su denuncia y expresar su voz opositora para con la Junta. El tercer y último capítulo desarrolla el estudio de cuatro obras de Griselda Gambaro en las que se puede observar las diferentes etapas de la dictadura.

Esta prolífera autora, exiliada desde 1977 hasta 1980 en España, presenta en su teatro una preocupación constante por la ética humana y las formas en las que el autoritarismo irrumpe de manera antidemocrática en las prácticas sociales cotidianas. Se podrá observar en el análisis los modos en que los personajes masculinos abusan del poder frente a débiles protagonistas femeninas y a hombres anónimos carentes de decisión; pero en el transcurso de su producción, esto se modificará y permitirá percibir, por ejemplo, cómo un rey obra de manera incoherente, asemejándose a la crisis del gobierno militar.

Para reconocer los procedimientos empleados por Gambaro, se han seleccionado cuatro de sus obras: *Decir sí* (escrita en 1974 y estrenada en 1981), *La malasangre* (escrita en 1981 y estrenada en 1982), *Real envido* (escrita en 1980 y estrenada en 1983) y *Antígona furiosa* (escrita y estrenada en 1986). En ellas, teniendo en cuenta algunas isotopías, se puede observar el abuso de poder, la relación de víctima y victimario, el miedo ejercido desde el sujeto empoderado y aquellos que se rebelan ante dichas problemáticas. También, se recurrirá a las características del teatro del absurdo, del grotesco y del realismo crítico, movimientos con los que se relacionan las producciones artísticas de la autora en cuestión.

CAPÍTULO 1

¿QUÉ PASÓ EL 24 DE MARZO DE 1976?

El 24 de marzo de 1976, comenzó en nuestro país el último golpe de Estado. Las Fuerzas Armadas interrumpieron el mandato constitucional de María Estela Martínez de Perón, quien ocupó ese cargo en 1974 luego del fallecimiento de su marido, Juan Domingo Perón. Jorge Rafael Videla, comandante de Ejército, Emilio Eduardo Massera, de la Marina, y Orlando Ramón Agosti, perteneciente a la Aeronáutica, conformaron dicho gobierno *de facto*.

Esta Junta Militar se instituyó como la mayor autoridad de Estado y se atribuyó la capacidad de fijar las directivas generales del gobierno. De esta manera, la Presidenta derrocada y todos los funcionarios fueron destituidos de sus cargos.

La madrugada de 24, a través de una proclama, afirmaron que asumían la conducción del Estado, en otras palabras, el control de la República:

Las Fuerzas Armadas desarrollarán, durante la etapa que hoy se inicia, una acción regida por pautas perfectamente determinadas. Por medio del orden, del trabajo, de la observancia plena de los principios éticos y morales, de la justicia, de la realización integral del hombre, del respeto a sus derechos y dignidad.¹

Y agregan más adelante:

La conducción del proceso se ejercitará con absoluta firmeza y vocación de servicio. A partir de este momento, la responsabilidad asumida impone el ejercicio severo de la autoridad para erradicar definitivamente los vicios que afectan al país. Por ello, a la par que se continuará sin tregua combatiendo a la delincuencia subversiva, abierta o encubierta, se desterrará toda demagogia.²

Luego de este anuncio, la Junta tomó medidas, como por ejemplo, establecer pena de muerte para quienes cometieran delitos de orden público; suspender la actividad gremial y la actividad de los partidos políticos; imponer la censura de prensa; instalar el Estado de sitio; cesar a toda autoridad federal, provincial, municipal y las Cortes de Justicia nacionales y provinciales; entre otras disposiciones.

De la misma forma, las tres Armas se dividieron en partes iguales el control de distintas jurisdicciones e instituciones estatales (gubernaciones de las provincias, ministerios, medios de comunicación) para lograr ejercer el poder. Y para llevar a cabo la tarea

¹ Agosti, O., Massera, E., Videla, J. (1976) “Proclama del 24 de marzo de 1976” en *Documentos básicos y bases políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional*. [en línea], [Consultado 17/07/16]. Disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL000162.pdf>

² *Ibidem*.

represiva contra el accionar subversivo, el país fue dividido en regiones, zonas y partes en coincidencia con los comandos del Cuerpo de Ejército.

Así como muchos sectores sociales apoyaron el golpe, otros lo combatieron y unos pocos lo resistieron. Esta situación se podrá observar en varios de los personajes de las obras de Gambaro que se analizarán en el capítulo 3. Por ejemplo, un cliente, en *Decir sí* (1974), que en vez de ser atendido por el dueño de un negocio es asesinado o Candelaria de *La malasangre* (1981), una mujer que justifica la violencia de su marido.

Este gobierno conformó la sexta interrupción constitucional desde 1930 que, como los demás, prometía dejar atrás el desconcierto y la desorganización nacional para retornar a la armonía. Sin embargo, la búsqueda de orden supuso emplear un feroz disciplinamiento en un contexto que se caracterizaba por el movimiento social y político que iba *in crescendo*.

Este proceso llevado adelante por la Junta pretendía eliminar cualquier voz opositora a su proyecto refundacional. Voz que tomarán Margarita, de *Real envido* (1980) al rebelarse contra el mandato del rey, o la protagonista de *Antígona furiosa* (1986), quien exigirá justicia por las víctimas de este genocidio. El objetivo era aniquilar, hacer desaparecer toda acción que intentara disputar el poder. Y para alcanzar las bases de una “nueva Argentina”, la dictadura ejerció la violencia sistemática y generalizada. José Luis Romero sintetiza esta idea de manera clara cuando afirma que:

Con el llamado Proceso de Reorganización Nacional, las Fuerzas Armadas se propusieron primariamente restablecer el orden, lo que significaba recuperar el monopolio del ejercicio de la fuerza, desarmar grupos clandestinos que ejecutaban acciones terroristas amparadas desde el Estado y vencer militarmente a dos organizaciones guerrilleras: la ERP y Montoneros. (1996: 188)

1.1 EL TERRORISMO DE ESTADO

Durante el siglo XX, nuestro país sufrió varios golpes de Estado, y la violencia que se ejerció para eliminar cualquier factor que se considerase una amenaza es un tema recurrente en la historia argentina. En el libro *Pensar la dictadura* de Adamoli, se indica en relación con esos golpes:

Hay muchos ejemplos de esto: la represión contra los obreros en la huelga de la Semana Trágica (1919) y en las huelgas de la Patagonia (1921); los fusilamientos de José León Suárez relatados por Rodolfo Walsh en su libro *Operación Masacre* (1956); la Noche de los Bastones Largos durante la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966); y la Masacre de Trelew (1972), entre otros tantos. (2013: 24)

No obstante, la expresión “terrorismo de Estado” se utiliza para hacer referencia a la última dictadura militar. El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional implicó un salto cualitativo con respecto a los golpes anteriores, debido a que la violencia ejercida diseminó el terror en la sociedad a través de desapariciones sistemáticas de personas.

A continuación, se presentan algunas formas llevadas a cabo por la Junta para cumplir con sus objetivos:

- ❖ Violencia puesta al servicio de la eliminación de adversarios políticos y del amedrentamiento de la población a través de mecanismos represivos: personas encarceladas, personas empujadas al exilio, censura, vigilancia, entre otros.
- ❖ Uso del disciplinamiento social y político de manera constante; generar terror de manera sistemática y no aislada. En relación con este punto, Galeano afirma: “Cualquier signo de vida, protesta o mera duda, constituye un peligroso desafío desde el punto de vista de la doctrina militar de la seguridad nacional.” (2006: 360)
- ❖ Terror efectuado por fuera de todo marco legal, es decir, la violencia operaba de manera clandestina.
- ❖ Criminalización del enemigo; se identificaba al subversivo con una forma de mal. Por esto, se los hacía desaparecer junto con su descendencia, para evitar que se propagaran los “crímenes”.
- ❖ Asesinatos masivos.
- ❖ Grieta en la sociedad, generada mediante el terror. Se desgarraron las formas de identidad y de cultura.

Violencia, censura, muerte, desaparición sistemática de personas. Estas son algunas de las formas que permiten sintetizar cómo la Junta generaba pánico en la sociedad y lograba callar las voces opositoras que hacían peligrar este Estado *de facto*.

1.2 LA FIGURA DEL DESAPARECIDO

Desde la última dictadura, el término desaparecido conlleva una connotación negativa, relacionada con los hechos más atroces que un gobierno pudo llevar a cabo. Sobre esto, Galeano expone: “En Argentina no se fusila: se secuestra. Las víctimas desaparecen. Los

invisibles ejércitos de la noche realizan su tarea. No hay cadáveres, no hay responsables.”
(2006: 361)

En una entrevista que se realizó a la Junta en 1979, Videla equiparó el concepto de incógnito con el de desaparecido. En relación con esta idea, Lorena Ferrer Rey propone:

Un desaparecido solo cobra entidad, paradójicamente, en su falta de entidad, puesto que escapa de una de las dicotomías con las que se pueden definir a un ser humano: la de vivo/muerto. Videla se escudaba en esta ruptura de la oposición dual para privar al desaparecido de cualquier tratamiento y consideración especial, para sacarlo fuera de la escena que caía bajo su responsabilidad y negarle unos derechos que solo les correspondían a aquellos que entraban dentro de su peculiar concepción de lo humano.³

Entonces, el término refiere a aquellas personas que fueron víctimas de un Estado generador de miedo. Gobierno cuyo dispositivo se basó en secuestrar, torturar y asesinar por razones políticas. Y respecto de los cuerpos, estos nunca fueron entregados a sus familiares, que reclamaban en los juzgados, comisarías y demás dependencias con la esperanza de obtener una respuesta. Por su parte, Romero explica:

Grupos militares no identificados se encargaban de secuestrar, generalmente por la noche, a activistas de distinto tipo, que luego de ser sometidos a torturas, permanecían largo tiempo detenidos en centros clandestinos —La Perla, El Olimpo, La Cacha, que alcanzaron una terrible fama—, hasta que una autoridad superior decidía si debían ser ejecutados o si eran “recuperables”. Proliferaron los “desaparecidos”, pues los familiares ignoraban su suerte y ninguna autoridad asumía la responsabilidad de la acción. (1996: 188)

Este gobierno fue más allá de lo pensado en cuestiones de violencia y vulneración de derechos. Si bien, el fin era borrar toda huella relacionada con el crimen, el régimen se centraba en “sustraer” la identidad de la víctima:

Como la identidad de una persona es lo que define su humanidad, se puede afirmar que la consecuencia radical que tuvo el terrorismo de Estado a través de los centros clandestinos de detención fue la sustracción de identidad de los detenidos, es decir, de aquello que los definía como humanos. (Adamoli, 2013: 28)

La manera en la que el Estado procedió cumplía con una serie de pasos:

- 1) Disociar a las personas de sus rasgos de identidad: se las encapuchaba y asignaba un número en vez de nombre.
- 2) Mantenerlas incomunicadas.

³ Ferrer Rey, Lorena “No se me contará entre los muertos ni entre los vivos: La tragedia de los desaparecidos en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro”. [en línea], [Consultado 07/10/16], p. 1. Disponible en: <http://studylib.es/doc/686973/lorena-ferrer--ant%C3%ADgonafuriosa>

- 3) Sustraerles a los hijos, si fuese necesario.
- 4) Adueñarse de sus muertes. De esta manera, los secuestradores decidían sobre la vida y la defunción de la víctima, quitándole la posibilidad de “inscribir su muerte dentro de una historia más global, que incluyera la historia misma de la persona asesinada, la de sus familias, y la de la comunidad a la que pertenecía.” (2013; 28)

El objetivo real de las Fuerzas eran los vivos, los que debían silenciar su voz, los que se habían exiliado, los que tenían que aceptar lo que sucedía en ese momento, pese a que no existieran voces alternativas que justificaran lo acontecido. Incluso, “si fuera necesario eliminar a diez personas que no tenían nada que ver, por cada guerrillero o simpatizante cercano abatido, la operación se justificaba. Y eso se hizo.” (Di Tella, 1998: 355)

Sin embargo, el secuestro no fue la única acción relacionada con el concepto de desaparecido. Durante el proceso, muchos bebés —nacidos en cautiverio— fueron apropiados. Estos fueron inscriptos por familias involucradas con el estado terrorista a través de medios ilegales. Una gran cantidad de jóvenes desconocieron su verdadera identidad hasta no hace muchos años. Y lo consiguieron gracias a distintas agrupaciones que se originaron en ese momento, por ejemplo, las de Madres de Plaza de Mayo y Abuelas de Plaza de Mayo, cuyos orígenes remiten a aquellas mujeres que caminaban en una de las plazas más importante de la Capital Federal durante el proceso como forma de reclamo ante la Junta. Este aspecto se ampliará en el cuarto apartado del capítulo 3, *Antígona furiosa* pide justicia.

De la misma forma, en 1983, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) fue creada por el Gobierno argentino con el objetivo de aclarar e investigar la desaparición forzada de personas que se produjo durante la dictadura militar en Argentina, de esa manera dieron origen al informe *Nunca Más*⁴, también conocido como *Informe Sábado*, publicado en septiembre de 1984.

En el prólogo de este libro, se expresa:

⁴ *Nunca más, informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, o simplemente *Nunca más*, es un libro que recoge (y adapta el formato) el informe emitido por la CONADEP respecto a las desapariciones ocurridas en la Argentina durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Es conocido también con el nombre de *Informe Sábado* (pronúnciese «Sábado»), puesto que fue el escritor Ernesto Sabato, quien presidió la comisión que lo entregó el 20 de septiembre de 1984 al entonces presidente, Raúl Alfonsín. El título *Nunca más* fue propuesto por Marshall Meyer debido a que fue el lema utilizado originalmente por los sobrevivientes del Gueto de Varsovia para repudiar las atrocidades del nazismo. Esta obra inspiraría la publicación de un informe similar en Brasil un año después con nombre similar: *Brasil: Nunca Mais*.

Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa, comandos armados rodeaban la manzana y entraban por la fuerza, aterrorizaban a padres y niños, a menudo amordazándolos y obligándolos a presenciar los hechos, se apoderaban de la persona buscada, la golpeaban brutalmente, la encapuchaban y finalmente la arrastraban a los autos o camiones, mientras el resto del comando casi siempre destruía o robaba lo que era transportable. De ahí se partía hacia el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: “Abandonad toda esperanza, los que entráis”. (1984: 9)

Aunque se han encontrado 121 nietos, las distintas organizaciones de derechos humanos reclaman por cuatrocientos más. Y, sobre todo, siguen exigiendo justicia por los 30 000 desaparecidos que sufrieron el yugo del Proceso de Reorganización Nacional.

CAPÍTULO 2

LEER Y ESCRIBIR EN LA DICTADURA

La cultura y la educación no quedaron exentas de la violencia y la censura durante el proceso militar. La vigilancia, las intervenciones universitarias y la prohibición de ciertas lecturas fueron algunas de las medidas con las que intentaron eliminar cualquier voz que se oponía al régimen.

“El silencio es salud” fue una de las consignas por la que muchos optaron para refugiarse en una especie de invisibilidad, considerada garantía de seguridad y supervivencia. Censura y olvido fueron dos moldes que dieron forma a la memoria de la sociedad argentina.

2.1. CULTURA Y EDUCACIÓN DURANTE LA DICTADURA

Para la Junta, la cultura y la educación fueron dos espacios “peligrosos” que debían ser supervisados. Los mecanismos de control, la censura, la represión fueron parte de una política profunda, llevada a cabo por el Ministerio del Interior. Allí funcionaba la Dirección General de Publicaciones (DGP) para controlar el cumplimiento de las normativas con ayuda de la Policía Federal, y se solicitaba la colaboración de las Fuerzas Armadas si fuera necesario. La SIDE, los Estados Mayores de dichas fuerzas y el Ministerio de Interior interactuaban y mantenían contacto con el de Educación a través de un Asesor de Gabinetes que se ocupaba de hacer inteligencia en la red escolar.

Respecto de la educación, por ejemplo, el control fue ideológico y también lo fue sobre el comportamiento y sobre las relaciones cotidianas entre agentes escolares. Se variaron las currículas de contenidos socialmente significativos; se implantó la idea de defensa nacional por sobre todas las cosas; se eliminó de cada documento el término democracia; se descartaron las ideas de compromiso y participación. El deterioro de la calidad educativa fue el resultado de la aplicación de todas estas medidas. Y además de todas estas cuestiones, se suspendió el Estatuto del Docente como mecanismo para aquietar y silenciar a los docentes considerados “rebeldes”.

Martín Legarralde explica brevemente las diversas problemáticas acontecidas en el sistema educativo y aporta lo siguiente:

A la desaparición y el secuestro de estudiantes y docentes, la acompañó la expulsión de maestros y profesores, el control de los contenidos, la prohibición de libros, el control de actividades de los alumnos, padres y docentes, y la regulación

de comportamientos visibles (ropa, cortes de pelo, etc.), que se extendieron a lo largo del periodo.⁵

Respecto del ámbito de la cultura, como sucedió en el educativo, la idea era la misma: silenciar cualquier voz opuesta a la del régimen. El objetivo era expurgar de todo producto cultural o práctica que se considerase subversiva. Y la forma en que se lo realizaba era interviniendo universidades, editoriales, medios de comunicación estatales, entre otros.

¿Pero quiénes llevaban a cabo estos crímenes contra la cultura? Raggio y Salvatori proponen lo siguiente:

Contrariamente a una creencia vigente hasta hoy, según la cual la censura o la quema de libros eran actos más bien irracionales realizados por militares sin conocimiento ni capaz de evaluar las producciones culturales, los informes fueron realizados por personal calificado, según un plan sistemático, político, de represión y producción cultural: se asignaron estas tareas a sociólogos, abogados, profesores de universidades católicas y especialistas en diversas áreas del conocimiento. (2009: 71)

Como consecuencia de esas medidas y tareas realizadas por los militares, muchos intelectuales argentinos fueron detenidos, secuestrados y continúan desaparecidos. Antonio Di Benedetto, por ejemplo, escribió cuentos desde el calabozo de la Comisaría n.º 9 de La Plata. Para lograr su cometido, el autor burlaba el control a través de cartas a su amiga. En ellas redactaba cuentos en forma de sueños y eran escritos con letra muy pequeña.

No obstante, y a pesar de las advertencias, algunas voces, como la de Rodolfo Walsh, no se silenciaron. El autor de *Operación Masacre* (1972) escribió en su Carta abierta a la Junta Militar⁶:

La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa en el Tigre, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años.

El primer aniversario de esta Junta Militar ha motivado un balance de la acción de gobierno en documentos y discursos oficiales, donde lo que ustedes llaman aciertos son errores, los que reconocen como errores son crímenes y lo que omiten son calamidades.

⁵ Citado en Raggio, S. y Salvatori, S. (2009) *La última dictadura militar en Argentina. Entre el pasado y el presente: propuestas para trabajar en el aula*. Rosario, Homo Sapiens (2012), p. 49.

⁶ Walsh escribió esta carta cuando se cumplió el primer aniversario del inicio de la dictadura militar. En ella denunció el accionar de las Fuerzas Armadas y el consentimiento de ciertos grupos del poder económico. Un día después de ser enviada y sin que esta llegara a los medios de comunicación, el escritor cayó en una emboscada en la que, según se cree, fue asesinado. Hoy su nombre engrosa la lista de desaparecidos por la última dictadura militar argentina. (Croci, 2015: 157)

El 24 de marzo de 1976 derrocaron ustedes a un gobierno del que formaban parte, a cuyo desprestigio contribuyeron como ejecutores de su política represiva, y cuyo término estaba señalado por elecciones convocadas para nueve meses más tarde. En esa perspectiva lo que ustedes liquidaron no fue el mandato transitorio de Isabel Martínez sino la posibilidad de un proceso democrático donde el pueblo remediara males que ustedes continuaron y agravaron.

Ilegítimo en su origen, el gobierno que ustedes ejercen pudo legitimarse en los hechos recuperando el programa en que coincidieron en las elecciones de 1973 el ochenta por ciento de los argentinos y que sigue en pie como expresión objetiva de la voluntad del pueblo, único significado posible de ese «ser nacional» que ustedes invocan tan a menudo.⁷

Al día siguiente de enviar la carta, Walsh fue asesinado por un grupo comando del Ejército que intentaba secuestrarlo.

El mismo destino sufrió Héctor Oesterheld, guionista de *El eternauta* (1957-1959). Él había expuesto su posición política a través de su arte, y ese fue el motivo por el cual fue secuestrado con sus cuatro hijas.

En *Pensar la dictadura* (2013), se presenta una serie de hechos criminales que no se deben dejar de lado:

- ❖ La quema de libros en el Regimiento de Infantería Aerotransportada 14 del Comando del Tercer Cuerpo de Ejército. Se trataba de bibliografía que había sido robada de librerías, bibliotecas y colecciones particulares en abril de 1976.
- ❖ Los 80 mil libros de la Biblioteca Constancio Vigil que en febrero de 1977 fueron incinerados por la policía de la provincia de Santa Fe.
- ❖ La desaparición de libros, cuyo caso emblemático es el de la editorial EUDEBA. Los militares, convocados por las autoridades civiles de la empresa, se llevaron alrededor de 90 mil volúmenes que jamás aparecieron.
- ❖ La prohibición y censura de algunos libros infantiles con el objeto de resguardar los valores “sagrados” como la familia, la religión o la patria. Algunas prohibiciones destacadas fueron: *La torre de cubos* de Laura Devetach, entre otras razones por “ilimitada fantasía”; *Dulce de leche*, libro de lectura de 4.º grado, de Noemí Tornadú y Carlos J. Durán, objetado por su postura laicista, por incluir palabras como “vientre” o “camarada” y que sufrió varias modificaciones; y el caso famoso del libro *Un elefante ocupa mucho espacio*, de la escritora Elsa Bornemann, que relataba una huelga de animales.⁸

⁷ Citado en Croci, P (2015), *Literatura 5 ES, una perspectiva realista y fantástica, huellas*. Buenos Aires: Estrada, p. 163

⁸ Para conocer otros títulos, ver anexo 1: Lista de libros censurados durante la última dictadura militar.

- ❖ Las editoriales fueron clasificadas en nacionales y extranjeras según la proporción de marxismo que hubiera en su fondo editorial.
- ❖ Las veinticuatro toneladas del CEAL (Centro Editor de América Latina) que en junio de 1980 fueron prendidas fuego en un baldío en Sarandí, en la provincia de Buenos Aires. Entre otros, había libros de León Trotsky, Ernesto “Che” Guevara, Carlos Marx, Fidel Castro, Juan Domingo Perón, Mao Tsé Tung, Enrique Medina, Blas Matamorro, Griselda Gambaro.

Eduardo Galeano expresa su descontento para con estos hechos e ironiza de la siguiente forma:

En Argentina ya no es necesario prohibir ningún libro por decreto. El nuevo Código Penal sanciona, como siempre, al escritor y al editor de un libro que se considere subversivo. Pero además castiga al impresor, para que nadie se atreva a imprimir un texto simplemente dudoso, y también al distribuidor y al librero, para que nadie se atreva a venderlo, y por si fuera poco castigar al lector, para que nadie se atreva a leerlo y mucho menos a guardarlo. El consumidor de un libro recibe así el trato que las leyes reservan al consumidor de drogas. El proyecto de una sociedad de sordomudos, cada ciudadano debe convertirse en su propio Torquemada. (2006:361)

Finalmente, Mempo Giardinelli presenta una reflexión muy interesante sobre las veinticuatro toneladas incineradas en Sarandí:

Así se quemaron esos libros, aquel 26 de junio de 1980, y con ellos se quemaron años de saber, de cultura, de investigaciones, de sueños y ficciones y poesías. Y se quemó una parte esencial de la Argentina más hermosa, incinerada por la Argentina más horrenda y criminal.⁹

2.2. LO FICTICIO COMO CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD: RASGOS QUE COMPARTÍAN LOS ESCRITORES DURANTE EL PROCESO MILITAR

A causa de las medidas tomadas por el gobierno, los agentes culturales debieron emplear nuevas formas de expresión para burlar la censura y hacer oír sus voces. La literatura y la crítica recurrieron a la metáfora y al doble sentido para evitar prohibiciones. Es decir:

Aparecen nuevos códigos de textualización, tanto debido a la necesidad de los escritores de aprehender una realidad que se ha vuelto incomprensible, como por la omnipresencia de la práctica censora, y se textualiza “la guerra sucia”, a pesar de la censura imperante, a través de la utilización de estrategias de metaforización. (Tarantuviez, 2007: 84)

⁹ Giardinelli, M. (2013) “Veinticuatro toneladas de fuego y memoria”, [en línea] *Página/12*, Contratapa. 26/06/2013. [Consultado 10/08/2016] Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-223045-2013-06-26.html>

Muchos intelectuales apelaron a la clandestinidad para manifestar sus puntos de vista. De esa manera, realizaron varias publicaciones, entre ellas se encuentra la revista de Roberto Santoro,¹⁰ *Barrilete*. Esta contenía poemas y comentarios literarios anónimos que se oponían al régimen. *Punto de vista*, publicación dirigida por Beatriz Sarlo, circulaba en el ámbito universitario. En ella la denuncia se mantenía a través de comentarios y ensayos, y sostuvieron el estado de la crisis en la cultura. Otra de las publicaciones era *Humor*, que exhibía la censura y el exilio de muchos autores e intelectuales de nuestro país mediante sus chistes, caricaturas e informes periodísticos.

Respecto del teatro, en las salas más conocidas, la censura no estaba oficializada, pero la elección de los repertorios era tarea de los funcionarios designados por el gobierno. Incluso, no había autores argentinos que se representasen. Cossa explica sobre Teatro Abierto (aspecto que se desarrolla en el apartado contiguo) que “los resistentes eran confinados a la actividad privada, obligados a recluirse en pequeños teatros”.¹¹

El aspecto musical también recurrió a varias estrategias para denunciar. Una de las expresiones más importantes fue la del grupo Serú Girán (liderado por Charly García), *Canción de Alicia en el país*. En su letra, las metáforas y la referencia a ese mundo dan cuenta de la censura, el secuestro, la desaparición y la muerte: “No cuentes lo que viste en los jardines/el sueño se acabó/ ya no hay morsas ni tortugas... [...]El trabalenguas traba lenguas y el asesino te asesina”.¹²

Como se expresó con anterioridad, muchos autores intentaron reflejar su descontento con la autoridad del régimen a través de la metáfora o la alegoría. Por este motivo, una buena parte de los textos literarios presentan algunos rasgos en común.

Uno de ellos se centra en el dolor del cuerpo como víctima de abusos y torturas. Esto se puede observar en novelas como *La vida entera* (1981) de Juan Martini, *Conversación al sur* (1981) de Marta Traba, *Decir sí* (escrita en 1974 y estrenada en 1981) de Griselda Gambaro, entre otros títulos.

¹⁰ A pocos meses del golpe, escribió a la Confederación de Escritores Latinoamericanos, con sede en México, para denunciar y difundir la desaparición de personas. Allí mencionaba el secuestro de Haroldo Conti y Alberto Costa, entre otros periodistas y escritores. El 1 de junio de 1977, fue secuestrado en la Escuela Nacional de Educación Técnica N.º 25, del barrio porteño de Once.

¹¹ Cossa, R (1993) “El teatro resistente”, [en línea], *Cuadernos Hispanoamericanas*. N.º 517-519, Julio-septiembre 1993, [Consultado 28/08/16] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--166/>

¹² La canción se encuentra en el disco *Bicicletas* de Serú Girán. Es el tercer álbum de estudio del grupo de esta banda. Es reconocido como uno de sus mejores discos del *rock* argentino. Fue grabado entre septiembre y octubre de 1980, editado en noviembre y fue clave para el reconocimiento masivo de la agrupación.

Otro de los rasgos es el de las voces de quienes se encuentran al margen del poder y desafían la vigilancia y el control, como *La malasangre* (escrita en 1981 y estrenada un año después) y *Real envido* (escrita en 1980 y estrenada en 1983) de Griselda Gambaro.

Finalmente, se puede observar aquellas obras que se caracterizan por conformar una mirada retrospectiva a la violencia política y al terrorismo de Estado. Entre ellas se puede destacar *Antígona furiosa* (1986) de la misma autora nombrada en el párrafo anterior. Andrés Avellaneda, autor del prólogo de *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar (1987)*, afirma:

Poco después de 1983 ocurrió una explosión de textos testimoniales y ficciones de mayor acercamiento al modo realista, lo que dio cierta validez a la creencia de que la censura había sido un factor decisivo en la elección de los modos de relato durante la dictadura. El paradigma de relato alegórico fue complementado y luego sustituido, por formas más directas de narrar el pasado dictatorial, en novelas, entre otras, como *Villa* (1995) de Luis Gusmán, *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker, *La experiencia sensible* (2001) de Rodolfo Fogwill, o *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan.¹³

Desde el dolor, desde la censura y desde la historia, los autores decidieron hablar, contar y denunciar todos los mecanismos de violencia que el régimen estaba impartiendo y los crímenes que habían cometido.

2.2.1. TEATRO ABIERTO

Teatro Abierto fue un fenómeno socio-teatral que se desarrolló en Argentina entre 1981 y 1985. Su origen está intrínsecamente ligado al contexto socio-histórico de nuestro país y con las formas de censura y las listas negras que circulaban por distintos medios. Para Susana Tarantuviez, “puede considerarse como un fenómeno político y no solo artístico, ya que la crítica al régimen militar es el eje temático de la mayor parte de textos en él representados”. (2007: 85)

Fue de esa manera que artistas del entorno teatral (cuyos nombres aparecían en dichas listas) decidieron reunirse y replantearse qué sucedía con este ámbito en ese momento.

Si bien el proyecto se llevó a cabo por un gran número de personas, su génesis se atribuye al dramaturgo Osvaldo Dragún. Él consideraba que, si el proyecto de Teatro

¹³ “La literatura, un bastión de resistencia contra el aparato represivo”, *Telám, Cultura*, [en línea] 26/01/15 [Consultado 02/08/2016] Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201501/93072-literatura-ficcion-y-politica-proceso-militar.html>

Abierto se hacía en conjunto, sería más escuchado que si se realizaba de forma individual, con cada artista por su lado.

Entonces, el grupo conformado por escritores y algunos directores comenzó a reunirse en la confitería de Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina) para pensar una estrategia que les permitiera expresarse. Llegaron a la conclusión de que debían seleccionar veintiuna obras de dramaturgos diversos y la misma cantidad de directores para que llevaran adelante la puesta en escena que pudiera configurarse como voz que desaprobaba el sistema político del momento. Para Osvaldo Pellettieri, significa una “crítica al contexto autoritario, en marcado antagonismo con el poder político absolutista”.¹⁴

Aunque en un principio solo había cinco directores, una vez conocida la propuesta, se postularon treinta y seis. Y respecto de otros agentes (músicos, escenógrafos y técnicos) se fueron sumando conforme se conocía el proyecto en profundidad. En relación con el espacio, Antonio Mónaco, uno de los integrantes de Teatro Abierto, cedió la sala de El Picadero.

En mayo de 1981, se hizo el anuncio y el éxito no tardó en aparecer. Hilda Cabrera afirma: “Se iniciaba así una etapa de reafirmación de la existencia de teatro argentino, del derecho a opinar sin ataduras y del propósito de mantenerse unidos a pesar de la diversidad de opiniones y caracteres”.¹⁵

Este proyecto, una vez convertido en realidad, tuvo un momento crítico durante la madrugada del 6 de agosto: un incendio intencional. A pesar del siniestro, se habían salvado los vestuarios y las cintas magnetofónicas con la música y los efectos especiales de cada obra. En cuanto al espacio, fueron cedidas diecisiete salas, y entre ellas se seleccionó la del teatro Tabarís. Mientras tanto, varias personalidades del mundo artístico intervinieron para colaborar con la reconstrucción del teatro afectado por el incendio.

Teatro Abierto tuvo gran apoyo del público, pero este se relacionaba mucho con la opinión de varios medios que adherían al ciclo a través de sus diversas publicaciones. El diario *Clarín* y la revista *Humor* fueron algunos de ellos. En este último, Jorge Garayoa expresa:

Cuando este número de *Humor* esté en la calle ya tendrá que estar en pleno funcionamiento el ciclo en la sala del Tabarís, que fue finalmente elegida. Tendrá,

¹⁴ Citado en Halac, R. (2013) *Teatro abierto 1981: 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, p. 7.

¹⁵ Cabrera, H. (2005) “Teatro abierto, un movimiento que desafió a la mordaza de la dictadura, [en línea] *Página/12*, 01/08/2005. [Consultado 17/08/2016]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-08/01-08-05/pag35.htm>

digo. Tendría, para ser más preciso. Se supone que estará. La realidad de nuestro país nos obliga a utilizar tiempos de verbos a los que no habría que apelar. Aunque, concretamente, el tiempo que más nos gustaría usar es el tiempo de sensatez y libertad.¹⁶

Para la sorpresa de muchos y el descontento de otros, la repercusión y el éxito de este acontecimiento artístico trascendieron más de lo que habían imaginado en su génesis. Para Giella, se “ha generado el movimiento teatral argentino más importante de todos los tiempos”.¹⁷ Y Osvaldo Pelletieri expresa sobre las obras de este ciclo:

Casi todos los textos entran en polémica, abierta u oculta, con el hacer y el discurso totalitario. En una de las más tremendas crisis del país, el discurso teatral de Teatro Abierto se convertía en el instrumento más eficaz para enfrentar desde la cultura al Proceso.¹⁸

Respecto de la idea propuesta por *Humor* y la crítica que hace sobre el contexto, se llega a la conclusión de que este fenómeno fue más que una experiencia de arte. Conformó una forma de expresión, una voz que gritó en medio del espacio en donde una mano invisible tapaba bocas, de censura ilimitada. Roberto Cossa, uno de los participantes de este hecho artístico, cierra su texto “El teatro resistente” de la siguiente manera:

Teatro Abierto nació como un delirio de las catacumbas y terminó compartiendo las luces de la notoria calle Corrientes, lo que demuestra que las cosas no salen siempre como los poderosos lo escriben de antemano. A los militares argentinos, por ejemplo, tan expertos en armas, con Teatro Abierto el tiro les salió por la culata.¹⁹

Finalmente, Cabrera afirma: “Esta es la historia de la epopeya teatral que hace veinte años se atrevía a enfrentar las listas negras de la censura, para convertir al escenario en un espacio de resistencia ética y política contra la barbarie militar”.²⁰

¹⁶ Citado en Giella, M. (1981) “Teatro Abierto: Fenómeno socio-teatral argentino”, [en línea], *Revista Latin American Theatre Review*. Marzo, 1981, [Consultado 27/08/16] Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/476/451>

¹⁷ *Ibid.* Giella, M.

¹⁸ Pelletieri, O (1993) “Los 80: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia”, [en línea] *Cuadernos Hispanoamericanos*. Julio-septiembre 1993, [Consultado 29/08/16]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--166/>

¹⁹ Roberto Cossa, *art. cit.*

²⁰ Hilda Cabrera, *art. cit.*

CAPÍTULO 3

EL TEATRO DE GAMBARO COMO GRITO EN MEDIO DE LA CENSURA

En el capítulo anterior, se desarrollaron las diversas formas con las que los agentes culturales expusieron sus puntos de vista respecto del contexto que circundaba. Por su parte, Teatro Abierto brindó la posibilidad a muchos autores para mostrar su desacuerdo con el gobierno de turno. Como se desarrolló en la presente tesina, el eje es observar y determinar de qué manera Griselda Gambaro presenta su descontento hacia la Junta Militar y la manera en que “grita” en medio de un momento tan oscuro para la sociedad argentina.

Para iniciar el desarrollo de este apartado, es preciso conocer a una de las autoras prolíferas de nuestro país. Gambaro nació en 1928.²¹ Publicó su obra prima, *Madrugal en la ciudad*, en 1963. Dos años después, ganó el premio Emecé con *El desatino*. Por las características de sus primeras obras, se la incluyó dentro de uno de los movimientos de la Generación del 60: la neovanguardia, cuyos integrantes se debatían intelectualmente con los autores del realismo reflexivo. El punto central de esta vanguardia era que deformaba o “absurdizaba” al referente.²²

3.1. DECIR SÍ

Decir sí es parte de las veintiuna obras que participó en Teatro Abierto con piezas en un acto. Si bien, fue escrita en 1974, el poder de su contenido surgió y creció en la representación que se llevó a cabo durante agosto de 1981.

En ella un estilista ojea una revista mientras espera que llegue el último cliente del día. Una vez que este ingresa, espera a que el dueño del negocio lo atienda. Sin embargo, el peluquero actúa indiferente hacia el hombre. Opta por no saludar al recién llegado y le da la espalda para observarlo por el espejo. El cliente es el que charla, canta,

²¹ Nacida en el seno de una familia de inmigrantes italianos, cuya pobreza dificultó su niñez. Comenzó a escribir desde muy joven. En principio, se dedicó a la narrativa y lo fue alternando con teatro. Desempeñó distintos trabajos hasta que la obtención de premios y la percepción de sus derechos de autor le permitieron vivir de su tarea literaria. Durante la dictadura militar, un decreto de Videla prohibió su novela *Ganarse la muerte* (1976), por encontrarla contraria a la institución familiar y al orden social. Debido a ello y a la situación imperante, se exilió en Barcelona en 1977 y en 1980 volvió al país. Desde esa fecha, reside en el barrio Don Bosco, en el sur del Gran Buenos Aires.

²² Pellettieri explica que ambos grupos pudieron polemizar debido a que tenían un fondo ideológico común y un enemigo común que posibilitó la controversia: el teatro viejo y la crítica biografista de los grandes diarios. Ambos bandos crían en la actitud militante por el teatro que pugnaba por una democratización de la cultura. (1997:99)

busca ser gentil y complacer, el que nunca ordena ni pide. Incluso, le corta el cabello al peluquero, quien, en el desenlace, termina asesinando a su propio cliente.

Respecto de la forma y la estética de este drama, se tuvieron diversos aspectos. Primero, el espacio de la acción es reducido: todo sucede dentro de una peluquería. Este negocio funciona como metonimia de lo que sucede en el exterior. En otras palabras, el decorado, los accesorios conforman un espacio escénico amenazador. La metáfora perfecta de una sociedad silenciada, censurada, confinada al encierro, paralizada por el temor de los castigos de una mano invisible que secuestra y desaparece personas. Tarantuviez afirma respecto del espacio:

No solo el lenguaje verbal es metafórico en el teatro de Gambaro, sino que también lo son algunos objetos, y hasta el espacio mismo funciona como metáfora en algunas de sus piezas. Objetos cuya presencia es inexplicable e impiden el movimiento del sujeto y espacios cerrados de los que los personajes, incomprensiblemente, no pueden salir, conforman la metáfora del encarcelamiento. (2007: 196)

En segundo lugar, el abuso de poder se manifiesta a través de la actitud del peluquero. Y es pertinente destacar que, si bien es una obra de poca extensión, su contenido está marcado por las acotaciones, las cuales manifiestan la contradicción entre el accionar y el lenguaje. Es en este aspecto donde se retoma lo absurdo: en el uso de las didascalias. Gambaro juega con las dos categorías del texto teatral para provocar una discrepancia entre lo que se dice y lo que se hace, esto es lo que permite disparar el absurdo. Por ejemplo, desde el principio, el espectador puede observar esta relación invertida cuando es el cliente quien debe limpiar el lugar de trabajo:

El peluquero no lo atiende. Observa fijamente el suelo. Hombre sigue su mirada. El peluquero lo mira, como esperando determinada actitud. Hombre recoge rápidamente la alusión. Toma la escoba y barre. Amontona los pelos cortados. Mira al peluquero, contento. El peluquero vuelve la cabeza hacia la pala, apenas si señala con un gesto de la mano. El Hombre reacciona velozmente. Toma la pala, recoge el cabello del suelo, se ayuda con la mano. Sopla para barrer los últimos, pero desparrama los de la pala. Turbado, mira a su alrededor, ve los tachos, abre el más grande. Contento. (Gambaro; 1974: 94)

Martín Esslin, autor de *El Teatro del Absurdo* (1966), comenta sobre el accionar de los personajes que sus actitudes permiten combinar lo humorístico con el horror.

Los motivos incomprensibles, la misteriosa y a menudo inexplicable naturaleza de los actos de los personajes del Teatro del Absurdo, nos previene contra la identificación, por lo que es un teatro cómico, a pesar de su tema sombrío, violento y amargo. Por esta causa el Teatro del Absurdo trasciende las categorías de lo cómico y lo trágico, y combina la risa y el horror. (1966:7)

Bastaba con que el cliente dijera “no” para evitar lo nefasto, para que no se cometiera el crimen. La víctima no se rebela. Los sujetos actantes invierten sus roles. En vez de ser el cliente atendido por el dueño del negocio, es el peluquero quien lo hace trabajar. Alicia Stacco hace un aporte interesante al respecto:

La palabra del cliente —cada vez más desconcertado— se torna errática e incoherente. Habla, dice, pero sus palabras no sirven, No pide explicaciones ni alega defensa. Miente y se miente a sí mismo, intenta engañar y se autoengaña, interpreta aterrado, los silencios, los gestos, las miradas y las vagas palabras del peluquero, como órdenes a las que obedece sin rebelarse.²³

Otro de los aspectos de la estética es que el argumento de este drama permite incluir esta obra dentro del teatro del absurdo²⁴. Dicho término se aplica a la dramaturgia por la aparente carencia de significado de este tipo de obras, por sus repetitivos e inconexos diálogos, y por su falta de argumentación dramática y estructura secuencial. Incluso, este teatro suele estar cargado de una fuerte crítica hacia la sociedad, e influenciado por los principales rasgos del existencialismo. Esta síntesis de las características, permite determinar que el movimiento pretende expresar una crítica sobre una sociedad desintegrada y, también, enfrentar al público con un cuadro grotesco, absurdo, distorsionado de un mundo que ha perdido la razón. (Esslin, 1966:7)

No obstante, esa caracterización queda limitada para relacionarla con la obra propuesta, por ello se recurre a lo que Tarantuviez plantea:

El Teatro del Absurdo en nuestro subcontinente presenta dos tipos que se suceden cronológicamente y difieren por la naturaleza de la problemática que enfrentan. El primer tipo adopta la forma elaborada en Europa, por Ionesco, principalmente, y se dirige a una problemática metafísica. El segundo tiene lugar cuando el modelo europeo ya ha sido asimilado y se orienta, entonces, hacia la crítica social. [...] El teatro de Griselda Gambaro pertenece a este segundo tipo, pues en él, la crítica está siempre presente, aunque de modo implícito en parte de su obra, y es el plano textualizado de la realidad con mayor recurrencia en su producción. (2007: 206)

Sin embargo, en dos entrevistas que le realizaron a la dramaturga en cuestión (una durante su exilio en 1979 y la otra en 1982) aclara que ella no pertenece ni concibe sus

²³ Citado en Gambaro, G. (2015) *La malasangre y otras obras de teatro*. Buenos Aires: Santillana, p. 153.

²⁴ El término “absurdo” referido al teatro denomina una forma de dramaturgia, nacida en Francia en los años cincuenta, que instaura un universo ficcional no-mimético y no-ilusionista, en el cual no están definidos claramente ni los personajes ni la intriga y que centra su fábula en los problemas de la comunicación. Esslin define el Teatro del Absurdo contraponiéndolo a la convención teatral anterior a su surgimiento y enumera, por vía negativa, las características más sobresalientes de esta nueva estética: falta de intriga y de motivaciones para el accionar de los personajes, los cuales no pueden identificarse claramente y son una suerte de marionetas; el tema no está claro, ni hábilmente expuesto ni resuelto al final de la pieza; no se representan las costumbres de la época sino que se reflejan los sueños y las pesadillas; no hay diálogos pertinentes, solo balbuceos incoherentes. (Tarantuviez, 2007: 204)

obras desde la mirada del teatro del absurdo, a pesar de que en esta pieza teatral se perciban características de dicho movimiento. Por el contrario, relaciona (pero no incluye) esta obra con el grotesco. Cuando Miguel Ángel Giella le pregunta sobre su creación, ella explica:

A mí, particularmente, el sainete y el grotesco es lo que más me interesa, y cuando yo escucho que hacen el análisis de mis obras y como parámetro usan el teatro del absurdo, siento una especie de retorcimiento. Pero sí hay ciertos elementos que vienen del grotesco. [...] Es decir, la mezcla de lo patético, lo trágico y lo tragicómico que hay en muchas de mis piezas. Eso no sale del teatro del absurdo, eso sale del grotesco. (Gambaro, 1983: 13)

Luego de investigar cuáles son las características que posee una obra grotesca, es posible afirmar que *Decir sí* (1974) se aproxima a ese movimiento literario. En síntesis, por los siguientes rasgos que propone Pellettieri:

- ❖ Se observa la incomunicación entre los personajes;
- ❖ Los monólogos connotan la soledad de sus personajes, cuya anonimidad y marginalidad están con la moral separada de la sociedad.
- ❖ La escenografía presenta, generalmente, una habitación interior que potencia un clima pesado, asfixiante, penumbroso.
- ❖ La tragicomicidad, es decir, elementos cómicos que adquieren tragicidad en un contexto donde la crueldad es parte de la vida cotidiana.
- ❖ Lo grotesco como principio de deformación, a pesar de los detalles realistas. “Esta deformación grotesca puede llegar a ser horripilante, por lo que mezcla la risa con el horror, lo bufo con lo horrible, lo risible y lo trágico” (2007:216), afirma Tarantuviez.

Más adelante, en la entrevista que le realizaron en 1982, Gambaro reitera:

Lo que no acepto de ningún modo es que pertenezco a lo que se llama teatro del absurdo. Eso no lo acepto. Dentro de la corriente del grotesco, sí. Porque hay escenas en algunas obras mías que yo reconozco que tienen, para mí, una gran cercanía con el grotesco. (1983: 26)

Y luego de la repregunta del autor, ella repara que su teatro es más terrenal, más cotidiano, a diferencia del absurdo que es más intelectual.

Ahora para avanzar con el análisis, en relación con los actantes, si se tienen en cuenta las categorías sobre el concepto de víctima que presenta Tarantuviez, se puede afirmar que el personaje del cliente no se opone al abuso, y que, por su falta de oposición, es cómplice de su victimario. De este modo, el cliente, en su pasividad, no logra oponer

una resistencia concreta y termina siendo asesinado por el peluquero cuando comprueba que el pacto implícito de complicidad, ha sido infructuoso.

En este punto, hay que destacar la referencialidad con la historia y la actitud que parte de la sociedad tomó respecto de los hechos llevados a cabo por la Junta Militar. En el capítulo 1, se explicó que parte de la población argentina estuvo de acuerdo con los sucesos, fue cómplice, permitió la desaparición y el abuso de poder. Es el caso de este cliente, una víctima que no se rebeló, que pudo haber manifestado su negativa para evitar la tragedia, pero decidió callar. Stacco permite reforzar dicha idea cuando afirma que “el cliente, salvo tímidos e inútiles intentos de rebelión, acepta ocupar la figura complementaria de la víctima”.²⁵

En síntesis, desde el absurdo o desde el grotesco, Gambaro representa la crueldad, la violencia y el abuso de poder del régimen político con el que se estrenó su obra, a través de una situación ridícula: un hecho cotidiano como lo es ir a una peluquería y terminar siendo asesinado por el que debía realizar su trabajo.

Para finalizar este apartado, es oportuno tomar las palabras de Tarantuviez, quien expone lo siguiente: “Gambaro se propone criticar no solo a los que ejercen abusivamente el poder, sino también a los que colaboran en su propia victimización, para conseguir una toma de conciencia de su público.” (2007: 128)

3.2. Y TODO ERA COLOR DE ROSAS: *LA MALASANGRE*

Si *Decir sí* (1974) permite hacer una crítica a un gobierno autoritario, *La malasangre* (1981) lo hace aún más. Para analizar la estética que Gambaro emplea en contra de la Junta Militar, el primer aspecto que se tendrá en cuenta es la referencia histórica a la que apela este drama. La obra nos introduce desde el inicio en el 1800 y señala características muy peculiares sobre ese contexto:

Un salón hacia 1840, las paredes tapizadas de rojo granate. La vestimenta de los personajes varía también en distintas tonalidades de rojo. Una gran mesa de roble lustrado, enteramente vacía, un sofá, tres sillas de alto respaldo y un pesado mueble... [...] El padre también viste de rojo muy oscuro, casi negro, está de pie, de espaldas enteramente inmóvil, y mira hacia abajo a través de las ventanas. (Gambaro, 1981: 57)

²⁵ Griselda Gambaro, *La malasangre y otras obras de teatro*, op. cit. p. 153.

En relación con el contexto y lo que se irá sabiendo sobre las relaciones dentro de este hogar, es pertinente tomar las palabras de Galeano quien expresa que “excepto la respiración, toda actividad humana puede constituir un delito”. (2006:360)

En esta historia, la dramaturga actualiza el pasado con imágenes del presente: una casa porteña rosista, las marcas de un gobierno despótico del siglo XIX. Así, el horror de un estado autoritario se conforma a través de las ocho escenas que componen el drama. Romero explica sobre ese momento:

El respaldo social no bastó, sin embargo, para impedir que Rosas estableciera un estado policial. Y la fidelidad a la Federación debió mostrarse públicamente con el uso del cintillo rojo o la adopción de la moda federal. Los disidentes, en cambio, quedaron al margen de la ley y su persecución fue despiadada. (1996, 82)

Para ampliar esta idea, es pertinente tomar un aporte del historiador Ernesto Quesada, quien afirma que “el año 1840 fue el momento crítico y culminante para Rosas [...] el período álgido de la lucha entre unitarios y federales; el instante supremo del período de Rosas y el punto céntrico de su época”.²⁶

Incluso, la misma Gambaro durante una entrevista, expresa sobre el contexto del estreno de la obra:

Me apoyé en la época de 1840, porque me servía para explicar ciertos comportamientos de los personajes que, en nuestros días, no hubieran sido convincentes: la sujeción en las relaciones entre marido y esposa y padre e hija. Además, para hablar de la violencia que habíamos sufrido a partir de la instauración de la dictadura en la Argentina, necesitaba recurrir a otro período. En 1981, cuando se estrenó *La malasangre*, los militares todavía estaban en el poder, así que no se podía hablar del presente directamente. (Tarantuviez, 2007: 265)

Luego de esta contextualización, se puede afirmar que la dramaturga extiende su metáfora del estado actual del país componiéndola con imágenes del pasado. Y esta orientación hacia la época rosista apunta a la memoria no solo individual, sino colectiva, que selecciona determinada información y decide conservarla. No es casual, por ejemplo, que decida incorporar el tema de los melones como metáfora de las cabezas cortadas. María Belén Landini aporta respecto de esta situación que:

Dolores no soporta escuchar el carro de los melones, sabe lo que eso significa y se enfrenta a su padre para manifestarle que no está de acuerdo con el asesinato, con el horror que se vive. Rafael comparte con ella esa opinión y llega a transmitírselo, lo que los unirá mucho y dará sentido a “lo importante” de la pieza.²⁷

²⁶ Citado en Echeverría, E., Fontanarrosa, R., Gambaro, G. (1999) *El matadero, La malasangre, Maestras Argentinas: Clara Dezcurrea*, Buenos Aires: Cántaro. p. 26.

²⁷ Landini, M. B., (2008) “La malasangre y el gran círculo de la violencia”, [en línea], *La revista del CCC*, septiembre/diciembre 2008, [Consultado 20/05/16]. Disponible en: <http://centroculturalcoop/revista/articulo/94/.ISSN1851-3263>

En este aspecto, se establece un paralelismo entre dos situaciones similares: por un lado, la policía secreta de Rosas, conocida como la Mazorca, que cortaba las cabezas de los opositores al régimen; y por el otro lado, las fuerzas de la Dictadura que, por lo general, funcionaban durante la noche y desaparecían a quienes consideraban subversivos.

Es en este aspecto donde se coincide con Susana Tarantuviez acerca de la intertextualidad con lo histórico:

[Gambaro] traduce teatralmente las relaciones que pueden establecerse con el pasado desde la perspectiva del presente. El objetivo es recordar el pasado, interpretarlo como parte de la narrativa nacional y representarlo.

La memoria instauro así un espacio de reflexión y de representación, capaz de constituirse en un lugar para la legitimación del recuerdo de los marginados o excluidos de la “historia oficial”. (2007: 162)

En otras palabras, tomar acontecimientos históricos como puntos para la representación, conforma una lucha contra el tiempo; y si se pierde dicha pelea, todo recuerdo se sepulta en el olvido. Si no hay recuerdo, no hay memoria ni relato. Solo queda la voz de la mentira y del abuso de poder. Y Dolores es la que pone esa voz cuando le expresa a Rafael: “¡Latín! En una ciudad salvaje. La mejor cabeza es la cortada. El mejor ruido es el silencio.” (Gambaro, 1981: 70)

Para continuar con el análisis, es pertinente destacar otras cuestiones. Ya se tomó la relación entre la obra y la historia, pero la crítica de Gambaro no solo se presenta desde ese aspecto. Muchos autores, entre ellos Osvaldo Pellettieri, Beatriz Sarlo y la ya citada Susana Tarantuviez, concuerdan con que toda la obra literaria de la autora evolucionó en estéticas, no obstante, mantuvo puntos en común o isotopías a lo largo del tiempo.

Primero, se la relacionó con el Teatro del Absurdo y el Grotesco, movimientos que permitieron caracterizar y profundizar el análisis de *Decir sí* (1974). Respecto del drama analizado en este apartado, afirman que debe ser incluido en el realismo crítico por los rasgos estéticos. Este se caracteriza por el empleo del humor negro y el caricaturesco, que a su vez se emparenta con el grotesco y el sainete criollo. De esta forma, se configura una caricatura patética que funciona como amplificación de la crítica hacia el contexto circundante. El humor negro, lo caricaturesco, lo hiperbólico y la parodia, insertos en un modo de representación realista, caracterizan obras como *La malasangre*.

Ahora bien, ¿qué sucede dentro de esta casa cuyo padre de familia es ferviente seguidor de Rosas? ¿Cómo el humor negro, la caricatura y la parodia se hacen presentes en esta obra trágica? En principio, los nombres de los personajes y las relaciones que se

establecen entre ellos. Aquí, se presenta una cuestión interesante desde lo estético-estratégico. El primer personaje que aparece en escena es Benigno, luego ingresa su esposa Candelaria. Entre ambos, se nota una tensión constante y se evidencia el abuso de poder y la violencia para con ella todo el tiempo:

Después de un momento, entra la madre. Trae una bandeja con un botellón de cristal y dos copas.

Madre: Acá está el vino. (Con una sonrisa tímida). Te lo quise traer yo.

Padre: Te lo agradezco. (Una pausa. Secamente) ¿Por qué dos copas? ¿Quién bebe conmigo?

Madre: Pensé...

Padre: Mejor que no pienses. (La madre deja la bandeja sobre la mesa. El padre vuelve a mirar por la ventana, el rostro ácido, malhumorado). (Gambaro, 1981: 59)

Benigno, cuyo nombre podría funcionar como sinónimo de bondadoso, es todo lo opuesto. He aquí una de las cuestiones relacionadas con la satirización y la ironía: los nombres de los personajes, excepto Dolores, adquieren un sentido simbólico. Así, el padre tendrá un carácter proporcionalmente inverso de lo que significa Benigno. De igual forma, sucede con la madre, Candelaria²⁸, que hace referencia a una persona con luz, iluminada, y sin embargo, vive a la sombra de su marido y los mandatos que este exige. Se repite, como con la obra anterior, la relación dominado-dominante entre estos dos.

La violencia que textualiza Gambaro está relacionada con el nivel de poder con que la Junta Militar llevaba adelante. Como se evidencia, Benigno es quien encarna al gobierno *de facto*, es quien genera terror en los demás habitantes de la casa. Incluso tiene a Fermín, su mano derecha, quien lleva a cabo los mandatos de su amo, quien ejecuta y ensucia sus manos. El servicial Fermín está a merced, al igual que Candelaria, de los caprichos del dueño de la casa. Pero a pesar de eso, las dos mujeres de esta obra no poseen las mismas características ni se relacionan de la misma forma con él. La madre sufre el maltrato físico y psicológico, incluso, lo acepta, lo naturaliza y lo justifica. “Es incapaz de reconocer y denunciar su situación” (2007: 295), expresa Tarantuviez. Candelaria oculta esta violencia que ejercen con ella a través de excusas, mientras que el padre atribuye el abuso a su mal carácter y lo minimiza todo:

Dolores: Mejor que espere, mamá. ¡Se pone más...! (Termina con un gesto.)

Madre: ¡Es tu padre! Se enfurece por nada y después descarga contra mí.

²⁸ Según el *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona* (1994), de Tibón, Gutierre, Candelaria es un nombre propio femenino de origen latino en su variante en español. Proviene del latín *candela* (vela), procedente de *candeo* (estar candente, encendido), derivado a su vez de la raíz indoeuropea *kand* (brillar). El nombre procede de la fiesta de la Purificación de la Virgen, que se celebra con una procesión de velas (candelas). Sus hipocorísticos son "Calala" y "Cañi".

Dolores: Nunca existe “con vos”, siempre contra. Te gusta. (Le mira el brazo.)
¿Qué te pasó acá? ¿Cómo pellizca cuando se enfurece!
Madre: Me golpeé contra una puerta.
Dolores: Sí, porque sos tonta y ciega. (Gambaro, 1981; 84)

Y más adelante:

Padre: La señora no duda. ¡Es buena oportunidad para que exista! (Ríe, se atora)
Madre: Hace tanto tiempo que no...
Dolores: (Suavemente) Papá prefiere el silencio porque le gusta pensar. Y mamá andaba siempre con la musiquita. (Extiende los dedos) ¡Se le cayó la tapa encima! (Ríe ácidamente.)
Madre: (Apresurada) ¡Un accidente! Por eso... ¡debo tocar muy mal! Ya ni me acuerdo. Hace tanto tiempo que no...
Padre: Vamos, no seas vanidosa. (Sincero) Tengo mal carácter. Me irritaba la música. Ya debieras conocerme.
Madre: (Desarmada y casi con ternura.) Te conozco, Benigno. (Gambaro, 1981; 91)

A diferencia de su progenitora, Dolores es un sujeto activo, ella lucha por conseguir su libertad y su identidad —unitaria, en oposición a su padre—. Esta joven cuenta con un ayudante: Rafael. En este espacio, se hará un paréntesis en el que se explicará cómo Gambaro retoma el juego irónico de los nombres de los personajes. Rafael, preceptor elegido por el padre para que Dolores estudie en el seno del hogar, tiene un defecto físico: es jorobado. Benigno considera que, por esta causa, su hija no se sentirá atraída por el profesor. Pero ella ve más allá de ese detalle y hasta se identifica con él. Aunque al principio le haya hecho el trabajo difícil, se enamora de su maestro:

Dolores: Por mi culpa. Jorobado. ¿Por qué no lo digo, por qué me ofende que lo digan los otros? (Con esfuerzo.) Jorobado. Mi Rafael es jorobado. ¡No! No tiene joroba, no tiene defecto alguno. Lo querría sin piernas. Ciego. (Con cuidado, sin mirar, deposita el pájaro sobre la mesa. Sin mirar, se limpia las manos.) Jo-ro-ba-do. ¿Por qué me enamoré de un hombre jorobado si hay tantos hombres derechos, normales, si hay tantos hombres que caminan sin ningún peso en la espalda? Con el alma negra, ¡pero ningún peso en las espaldas! (Con esfuerzo, entre dientes) Rafael jorobado. ¡Jo-ro-ba-do! (Se tapa la boca.) ¡No puedo! (Entra Rafael.)
Rafael: No sé para qué me mandó a llamar. ¡Tonteras! Algo que combinó con Fermín y... (La mira) ¿Qué te pasa?
Dolores: Nada. (Se incorpora) Te miro.
Rafael. (Tristemente) ¿Y cómo me ves?
Dolores: (Corre hacia él, lo abraza, repite y es cierto) ¡Hermoso, hermoso, hermoso! (Gambaro, 1981: 98)

Rafael, el preceptor, irónicamente posee un nombre ligado al mundo del arte, a lo estético.²⁹ Es, por su defecto, la imagen de lo opuesto. No obstante, la belleza que Dolores contempla en él no es visible, sino que se relaciona con su moral y con la pureza de su alma. Pero aparte de eso, no solo se reconoce en ellos una historia de amor basada en convenciones sociales que prohíben dicha relación: una mujer “rosista por extensión” y un hombre unitario; la rica, potentada, heredera y el pobre hombre. Esta historia secreta se enmarca en un cuadro de rebelión mayor, y eso lo expresa Dolores cuando le dice a su preceptor que no solo lo elige a él, sino cabezas sobre los hombros.

Retomando el tema del personaje de Dolores, es ella quien se diferencia de su madre y enfrenta de diversas maneras a la autoridad superior que representa su padre. Si bien, durante mucho tiempo ella fuera víctima de Benigno, es capaz de realizar los actos de rebeldía que le permiten alzarse contra el régimen opresor. Si se emplea el modelo actancial de Greimas, se hará hincapié en que Dolores es el sujeto actante cuyo objetivo es construir una voz que se oponga al autoritarismo de su padre, y por extensión, será la voz de los que sufren la violencia del gobierno militar. Esta mujer constituye una imagen que se logra imponer ante los vencedores a pesar de no lograr su libertad absoluta.

En relación con esa idea, se toma la palabra de Tarantuviez quien explica que “Dolores inaugura un silencio con un nuevo significado, pues ya no es el silencio de la complicidad [**como sí lo es el de Candelaria al excusarse y al justificar a su marido**]³⁰ o la resignación, sino el silencio posterior a la toma de conciencia y a la denuncia”. (2007: 128) Ya lo dice la protagonista en el final de la obra: “¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita!” (Gambaro, 1981:110). Ella se quiebra de dolor, pero ofrece su testimonio de que el asesinato de Rafael no se quedará acallado por el silencio, sino todo lo contrario.

Casi en el final del análisis, es interesante destacar cómo Gambaro, aparte de denunciar la censura, conceptualiza la idea de los desaparecidos. Para ello, se retoma la idea del color rojo. Este rojo que varía según quien lo lleve puesto. Este color que cubre a todos los personajes, excepto a Rafael. No obstante, en el final de la obra, este será vestido de dicho color. Rafael, al amor de Dolores, el sujeto con el que se identifica la joven fue asesinado, está cubierto de rojo sangre. Ella, en ese caso y a través de su llanto silencioso, representa y presentifica a todos los cadáveres ausentes; en otras palabras, a todos los

²⁹ El nombre del personaje coincide con el de Rafael Sanzio, pintor italiano que nació en Urbino en 1483. Es considerado uno de los más grandes artistas del Renacimiento italiano y de la historia del arte. Aunque murió joven, fue aclamado y venerado en vida como pintor, diseñador y arquitecto.

³⁰ Lo que aparece en negrita es una incorporación del autor del presente trabajo.

mueritos que no pueden ser llorados por sus familiares, debido a que no se sabe dónde están.

Stacco señala en su análisis sobre esta obra que “el Rafael-cadáver al que Dolores puede llorar es la última escena representa a los cadáveres ausentes, a los que no se pueden llorar porque desaparecieron”³¹.

Finalmente, para hacer un cierre de este apartado, es oportuno citar a Gambaro, durante una declaración que le realizó Miguel Ángel Giella, en donde afirma sobre la obra analizada:

Se estrenó en las postrimerías de la dictadura militar y la gente venía de un largo silencio; entendió que esa historia de amor de *La malasangre* era un pretexto para decir cosas. Decir que los argentinos seguíamos vivos, de que se podía y debía gritar, de que de una manera o de otra no era posible seguir soportando el mismo impuesto por la represión.³²

3.3. REAL ENVIDO Y LA DECADENCIA DE LOS MILITARES

En los apartados anteriores, se han podido observar varias cuestiones relacionadas con el poder (y abuso de este) que se ejerció durante la Dictadura. No obstante, en el avance de este capítulo, surge un tema muy interesante respecto de los militares: la crisis y decadencia.

Real envido es una obra escrita en 1980, pero estrenada tres años después. Y en esta, se aprecian varios recursos que Gambaro emplea para ironizar y satirizar la caída de dicho gobierno.

En primer lugar, el nombre de este texto literario alude a un juego de naipes. Esta situación dará a entender al espectador que hay algo que no se toma en serio, que hay situaciones que se relacionan con dicho entretenimiento. Este aspecto se denota en la figura del rey y su siervo, Natán:

El Rey y Natán. Visten miserablemente. Natán lleva una especie de hopalanda, cuyos faldones-bolsillos cuelgan y arrastran por el suelo. Pasean. Aunque el camino es largo, solo recorren una pequeña distancia ida y vuelta. Los dos están muy enfrascados en la conversación, pero el Rey mira atentamente al suelo, se inclina de tanto en tanto y recoge todo lo que encuentra: basuras, objetos sin valor que observa apreciativamente y entrega a Natán... (Gambaro, 1980:9)

³¹ Griselda Gambaro, *La malasangre y otras obras de teatro*, op. cit., p. 149.

³² Citado en Gambaro, G. (1983) *Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa*. Ottawa: Girol Books, 1985, p. 36.

Y un poco más adelante, luego de que siguieran juntando cualquier tipo de elemento que encontraban en el suelo, expresa Natán: “El erario exhausto. La economía reventada” (Gambaro, 1980:9). Es posible que esta sea una de las frases clave para tener en cuenta en este análisis. Para el año de este estreno, la deuda externa se había multiplicado de manera exponencial y la sociedad argentina debía pagar con una alta inflación el precio de los militares en el poder. Respecto del carácter alegórico de este texto, Dubatti expresa que “en el teatro, específicamente, connotar se vuelve sinónimo de denotar”.³³ Este rey empobrecido evidencia un país en la misma situación.

Luego de esta primera impresión, es posible que los lectores y espectadores no tomen con tanto respeto el rol de este personaje de la nobleza. Incluso, algunos parlamentos más adelante, se advierte que él resulta desprovisto de todo criterio político y, sobre todo, mental. Esto se puede observar en el siguiente fragmento:

Rey: ¿Dónde estás? Si estás afuera, me niego a conversarlo.

Margarita: Hablemos así. Afuera es la otra cara de adentro.

Rey: ¿Pero cómo así? Necesito ver la cara de la gente. No me gusta que se rían a mis espaldas.

Margarita: Yo no soy la gente. 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 la bolsa! Boca cosida. (Gambaro, 1980:13)

Este diálogo, por ejemplo, donde Margarita se hallaba escondida detrás de un sillón, hará perder toda credibilidad respecto de las decisiones de su padre. María Fukelman observa:

Mientras que, por un lado, cree tener todo el poder de que es monarca; por el otro, no es capaz de tomar ninguna decisión por sí mismo, se deja influir por sus acólitos, cambia constantemente de opinión, y consulta antes de cada movimiento, contradiciendo lo que acaba de afirmar.³⁴

Este rey, cuyos caprichos deben ser resueltos con prisa y sin rodeos, pierde sensatez. Su ejercicio no se corresponde con la actitud de un hombre de leyes ni de poder. Para un hombre como él, ese lugar hubiera sido difícil de alcanzar. Gambaro demuestra de esta manera que cualquiera puede llegar a ocupar dicho puesto, aunque no se posean

³³ Dubatti, J., (2006) “El lenguaje en clave de los dramaturgos”, *Revista Ñ*, 18 de marzo de 2006, p. 37.

³⁴ Fukelman, M. (2009) “El juego del absurdo: *Real Envido* (1983) y las influencias de Harold Pinter”. *La revista del CCC*, [en línea], septiembre/diciembre 2009, n.º 7, [Consultado 06/10/16]. Disponible en línea: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/137/>. ISSN 1851-3263.

las características ni dotes necesarios. Es en este aspecto como el absurdo y el humor comienzan a emerger en esta obra.

Ahora bien, ¿de qué manera se relaciona este personaje con el contexto en que se estrenó? Como se explicó, la permanencia de la dictadura militar en nuestro país dejó huellas imborrables en la historia de los argentinos. No obstante, el cierre de este proceso fue marcado con un hecho que, aún hoy, se sigue discutiendo e intentando fundamentar si fue correcto que se llevara adelante o no: la Guerra de Malvinas. En este espacio, se realizará un paréntesis para describir de qué manera se desarrolló este acontecimiento histórico.

Desde 1950 la Marina venía desarrollando objetivos para recuperar la soberanía sobre las Islas. En 1981 Galtieri, con el apoyo de Jorge Anaya, reemplazó a Viola. Eso le permitió incluir en dichos proyectos al ejército. En diciembre de ese año, el nuevo presidente de la Junta Militar comenzó tareas diplomáticas para restablecer la autonomía de ese territorio,³⁵ mientras que un grupo más reducido planeaba una opción militar. Si la primera forma no funcionaba, la segunda debería llevarse a cabo de manera sorpresiva, aunque nunca se contempló la respuesta británica.

Muchos autores consideran que este proyecto político permitiría a los militares perpetuarse en el gobierno y generar la confianza necesaria en la población luego de cinco desgastantes años. Período en el que las políticas económicas comenzaron a mostrar sus efectos negativos; los intentos para controlar la inflación y el estado cambiario eran criticados por los poderosos grupos económicos; y las propias Fuerzas Armadas cuestionaban el mando de Viola, ya que eso no solo ponía en peligro la credibilidad del gobierno, sino su continuidad.

La crisis se agudizó y, el 30 de marzo de 1982, empresarios y sindicalistas organizaron una huelga general en Plaza de Mayo, que el gobierno reprimió con dureza. El 2 de abril, la población fue sorprendida con la noticia de que “una fuerza militar conjunta desembarcó en las cercanías de Port Stanley —y al poco tiempo rebautizado como Puerto Argentino— y recuperó las Islas Malvinas luego de breves combates, en los que hubo muertos argentinos”. (Adamoli, 2013: 113)

Este acontecimiento suscitó el apoyo de la sociedad. Y a pesar de la mediación en la que intervino Estados Unidos, la Junta no contó con que Gran Bretaña atacara a los soldados argentinos, quienes, por lo dichos de los militares (basados en el discurso en la

³⁵ El 3 de enero de 1983, se cumplirían 150 años de la ocupación de las Islas Malvinas por parte de Gran Bretaña.

defensa nacionalista), estaban acorralados e imposibilitados de retroceder. El ejército no podía renunciar, el gobierno había obtenido el orden interno gracias a dicho conflicto.

Con el transcurso de los días, Estados Unidos se alineó con Gran Bretaña. Este hecho demostró que los militares habían iniciado su acción, ignorantes de lo más elemental de las reglas del juego internacional y las militares. Romero agrega respecto de esta situación:

Trasladaron a las islas una enorme cantidad de soldados, mal entrenados, escasamente pertrechados, sin posibilidad de abastecerlos y con jefes que carecían de ideas acerca de cómo defender lo conquistado. A principio de mayo comenzó el ataque británico. La Flota debió abandonar las operaciones, luego de que un submarino inglés hundiera al crucero General Belgrano. Pese a algunas acciones eficaces de Aviación, pronto la situación de las islas se hizo insostenible, y su gobernador, el general Menéndez, dispuso su rendición.

La derrota desencadenó una crisis en las Fuerzas Armadas. Galtieri renunció, los principales responsables fueron removidos, pero luego ni la Armada ni la Fuerza Aérea respaldaron la designación del nuevo presidente, el general Reynaldo Bignone. (1996: 192-193)

Finalmente, la sociedad que tanto apoyó este conflicto armado se decepcionó y acompañó a quienes pedían el retiro de los militares, con la revisión de hechos desde su imposición en 1976. En octubre de 1983, se impuso la salida electoral.³⁶

Retomando la obra, es posible determinar que la dramaturga consigue su objetivo: ridiculizar el poder y mostrar a los lectores que el rey —el régimen militar— perdió toda credibilidad y comenzó a decaer después de una decisión política errónea.

En términos literarios, Gambaro construye una parodia. Es decir, una imitación burlesca de determinada obra, personaje o hecho social. Ella comienza con un rey pobre (inversión de caracteres), con una imagen que se opone a la nobleza. Incluso, parodia a los personajes de cuentos de caballeros y princesas cuando debe elegir entre unos hombres escuálidos y débiles al indicado para desposar a su hija. Cuando Sansón los enfrenta, ellos piden comida y la acotación indica:

Les larga los espadones. Dos de los caballeros luchan por alzarlos y pelean con una torpeza miserable. No consiguen dominar el peso, que los lleva de un lado a otro. Uno de ellos consigue alzar la espada por encima de su cabeza y con esto amenaza provocar la hecatombe. La espada lo lleva sin control, como si quisiera decapitar a todo el mundo, lo que ocasionó pánico y una desbandada general. (Gambaro, 1980: 22)

³⁶ La guerra de Malvinas duró setenta y cuatro días. En ella murieron 649 soldados argentinos (323 en el hundimiento del buque Gral. Belgrano y 326 en combate en las islas) y 285 británicos; los heridos superaron los mil para el caso argentino y setecientos en el británico. Más de 350 excombatientes argentinos se suicidaron desde el fin de la guerra hasta nuestros días.

Gracias a estos elementos textuales, también es posible observar que esta obra se inscribe dentro del realismo crítico al igual que el drama analizado en el apartado anterior.

Susana Tarantuviez aporta en relación con este aspecto:

El humor negro, la caricatura, la hipérbole y la parodia, insertos en un modo de representación realista, caracterizan obras como *Real envido* (1980), pieza en la que se parodian comportamientos sociales (como el protocolo de la nobleza de los cuentos de caballeros y princesas o los códigos que rigen la relación hombre/mujer, amo/sirviente), se ridiculiza al poder, las acciones están insertadas en un ambiente de farsa, se da una suerte de hipérbole del aspecto heroico o sentimental de los personajes y la mirada que recorre lo representado está teñida de burla y hasta el sarcasmo. (2007: 224-225)

Respecto de lo que la autora plantea sobre los recursos humorísticos que se instalan dentro del realismo, se puede reconocer en el texto, por ejemplo, el juego de palabras cuando Sansón dice “¿Cómo me voy a enderezar torcido? Está bien que usted sea el rey, pero lo torcido es torcido” (Gambaro, 1980: 17); la ironía en el momento en que Valentín le habla a su amo, pero recuerda que este no oye: “¡Sálveme, mi amo! (Se acuerda de que es sordo y mudo. Escribe aceleradamente y le presenta la cartilla)” (26); las acciones absurdas, como Sansón que “lucha desesperadamente por enderezar la trompeta. Lo consigue. Pero cuando endereza la trompeta, se tuerce él” (24). Incluso, en medio de la obra se desarrolla una guerra cuasilúdica, un enfrentamiento entre los vecinos en el que peleaban con espadas de madera y donde el rey se pasaba más tiempo buscando diversos objetos para su colección de elementos que luchando para defender a su pueblo.

Estos son solo algunos ejemplos de los recursos que emplea la dramaturga para construir una imagen ridícula de ese reino, para presentar la crítica hacia la Junta Militar que está en crisis. Un gobierno que perdió la credibilidad del pueblo. Fukelman afirma respecto de esto último:

No puedo dejar de asociar y de establecer una analogía entre los personajes y los gobernantes recién retirados de sus cargos en el año en que se estrenó la obra, 1983, abocados por cierto (mucho más que el rey de la puesta) a ejercer la violencia genocida como única relación con los gobernados, y a tomar decisiones absurdas, como, entre otras, una guerra injustificada, a través del abuso del poder con la liviandad del juego, aunque macabro, desde ya.³⁷

Continuando con el análisis, ¿qué sucede con Margarita? ¿Quién es esa joven que no concede los caprichos del rey? A diferencia de lo que sucedía con Candelaria en *La malasangre* (1981), que reproducía el discurso dominante de Benigno, el personaje femenino de esta obra, la hija del soberano, rompe con los parámetros establecidos. Ella

³⁷ María Fukelman, *art. cit.*

decide que no se casará, que elegirá al hombre que quiera y así lo hace: Valentín, el sirviente del noble caballero, será su pareja. Esto sigue demostrando fragilidad y ausencia de criterio por parte del poderoso, ya que ellos, al final se quedan en la corte del rey (decadente, debido a que Margarita 2 ocupa el lugar) fingiendo sumisión, manteniendo una postura de seguridad y tomando sus propias decisiones.

Respecto de la otra mujer, en esta obra el rey es despojado de su trono por la singular Margarita 2, personaje que a lo largo de la obra se comportaba como tonta. Era impensable determinar que ella, luego de su indeseado comportamiento dentro de la corte, hubiera llegado a ocupar ese puesto. Esto pone en evidencia lo que se expresó en el inicio de este apartado: cualquier sujeto puede llegar a ocupar el lugar del rey. Aquel déspota y caprichoso quedó a merced de la hija sustituta, de una mujer que ni siquiera era una pariente cercana, sino una joven que mantenía alguna relación con Natán. Y por lo que se puede leer, también es incapaz de tener un criterio propio: “Margarita 2: ¿Qué debo hacer, Natán? / Natán: Perdonarla” (Gambaro, 1980: 51).

Es así como la prolífera Gambaro adopta la metáfora y la extiende a su tiempo a través de un juego desatinado, disparatado. En palabras de Pellettieri: “la voz de la autora busca denunciar, muy de cerca de sus personajes, la irracionalidad y la absurdidad del poder”³⁸. Los lectores y espectadores ya no tienen el miedo que generaba el gobierno militar; saben, leen y perciben la caída inminente a través de esas decisiones insensatas y caprichosas.

3.4. ANTÍGONA FURIOSA PIDE JUSTICIA

En el capítulo 2, se explicó cómo muchos autores coincidían en el rasgo de presentar una mirada retrospectiva sobre los acontecimientos acaecidos durante el Proceso a través de sus obras. En este apartado, se desarrollará el análisis de *Antígona furiosa* (1986), obra de la posdictadura y cuya representación se relaciona con el pedido de las organizaciones de derechos humanos que exigen justicia sobre las víctimas de este genocidio.

Para profundizar en el análisis de esta obra, es pertinente recurrir a un concepto tratado por Gerard Genette en su libro *Palimpsestos* (1962): la intertextualidad. A diferencia de *La malasangre* (1981) donde se recurre a las imágenes del pasado (época de

³⁸ Citado en María Fulkelman, *art.cit.*

Rosas) para reconstruir el presente, Gambaro retoma la tragedia griega de Sófocles, *Antígona*³⁹.

Se conoce como intertextualidad a la presencia de un texto en otro. Es decir, una obra es intertextual con otra cuando entre ellas se puede establecer alguna relación. En muchos casos, un lector puede percibir dicho vínculo según las competencias que este posea. Según Genette este fenómeno 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.” (1962, 53)

No obstante, esto puede presentarse de diferentes maneras: la transtextualidad, la architextualidad, la hipertextualidad, etc. Y en esta última forma, se hará foco para determinar el mecanismo estético que elige Gambaro. Genette explica la hipertextualidad de la siguiente manera: “toda relación que una un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré, desde luego, hipotexto) en el cual, él se injerta de una manera que no es la del comentario.” (1962: 57) En simples términos, el hipertexto —*Antígona furiosa* (1986)— es, entonces, un texto derivado de otro preexistente —*Antígona* de Sófocles—.

En este caso, *Antígona* aparece de repente en un espacio que podría resultarle bastante familiar a los lectores. Una acotación y el lenguaje porteño empleado por Antinoo y Corifeo permiten situar esta obra en Argentina, y por la situación en que estos personajes se encuentran, puede afirmarse que es un bar. La primera parte de este texto, comienza con un diálogo entre estos personajes cuyo objetivo es retomar la tragedia de Sófocles cuando explica qué sucedió con el cuerpo de Polinices y la negativa del soberano Creonte que prohíbe darle sepultura al joven. En ese momento, *Antígona* grita: “Yo seré quien lo intente. [...] Dar sepultura a mi hermano.” (Gambaro, 1986: 316)

Sin tener en cuenta la advertencia de *Antígona*, Corifeo anuncia, cual proclama militar:

³⁹ Esta historia se inicia cuando *Antígona* pide a Ismene, su hermana, que le ayude a enterrar el cuerpo de Polinices. De esta manera, contraría las órdenes de Creonte, soberano que ocupa el puesto luego de la muerte de sus dos sobrinos. Ismene no atiende al pedido de su hermana, por lo que *Antígona* esparce polvo como ritual, como entierro simbólico, sobre el cuerpo de su hermano, haciendo caso a las leyes de su corazón. Cuando los vigilantes del fallecido descubren lo que sucedió, avisan al rey. A la noche siguiente, descubren a la joven repitiendo el ritual y la llevan ante el tirano. *Antígona* confiesa el hecho y es condenada a morir en prisión. Y a pesar de que ella reprocha a su tío que no puede derogar las leyes de los dioses (No sepultar a los muertos), Creonte no escucha. Encierran a la muchacha y el ciego Tiresias anuncia que los dioses están ofendidos por la condena de *Antígona* y por negarle sepultura a Polinices. Luego, el rey decide liberar a la joven, pero la encuentran muerta. Se había ahorcado. Hemón, el prometido de la joven, se suicida al descubrir la noticia al igual que Eurídice, la esposa del soberano. La tragedia finaliza con las lamentaciones del tirano y con el coro que advierte el error y las consecuencias de las palabras del rey.

Creonte. Creonte usa la ley. Creonte usa la ley en lo tocante. Creonte usa la ley en lo tocante a los muertos Creonte y a los vivos. La misma ley. Creonte no permitirá enterrar a Polinices que quiso quemar a sangre y fuego. Sangre y fuego la tierra de sus padres. Su cuerpo servirá de pasto. Pasto a perros y aves de rapiña. Creonte Creonte Su ley dice: Eteocles será honrado y Polinices, festín de perros. Podredumbre y pasto. Que nadie gire —se atreva—, gire, gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto. Nadie hay tan loco que desee morir. Ese será el salario. (Gambaro, 1986: 317)

En este punto, comienza la cuestión. Este es el parlamento que permite al lector-espectador observar el comportamiento despótico del gobierno y la actitud que toman para con las víctimas de la violencia. Gambaro reconstruye el discurso de los militares. Y lo hace a través de Corifeo quien representa la voz del rey Creonte. Es de esta forma, entonces, como la autora presenta su denuncia. Quién es el muerto insepulto cuyo cuerpo yace sobre el suelo. Quién es aquel que será castigado por reclamar por el cuerpo fallecido de un familiar. En efecto, Antígona.

Más adelante, la protagonista retomará la cuestión de la denuncia y lo explicitará cuando se delate ante el rey. Pero eso no es todo. Es ella que, como heroína, se impone ante esa legislación arbitraria, quien se enfrenta a la ley de Creonte anteponiendo los mandatos del corazón:

Antígona: Hermano, hermano. Yo seré tu cuerpo, tu ataúd, tu tierra.

Corifeo: ¡La ley de Creonte lo prohíbe!

Antígona: No fue dios quien la dictó ni la justicia. (Ríe) ¡Los vivos son la gran sepultura de los muertos! ¡Eso no lo sabe Creonte! ¡Ni su ley! (Gambaro, 1986: 318)

Tarantuviez afirma que “el acto de dar sepultura a Polinices es la reafirmación del poder que poseen las leyes no escritas, que responden a imperativos morales por sobre las convenciones morales.” (2007: 148)

Para reforzar lo que se está planteando y en relación con las palabras de Tarantuviez, Perla Zayas de Lima expresa:

Antígona Furiosa de Gambaro se concentra en el ritual de enterramiento, porque es precisamente la localización en una tumba lo que permite su ingreso en la historia y evita que la desaparición física conlleve el olvido. Pero aquí la protagonista no viene solo a cumplir con un rito funerario, sino a erigirse como amenaza permanente para quienes, en cualquier lugar y tiempo, intenten ejercer el poder sin límites y quebrantar, ellos sí, las leyes. (2010:3)

A partir de la acción que lleva a cabo esta joven, es posible construir una imagen de Antígona como agente de rebelión contra la autoridad. Así, ella representará a las mujeres dentro del ámbito de lo público. Witte afirma al respecto que “su lucha refleja la lucha de miles de mujeres argentinas a finales de los 70 y de los 80, en tanto que, aunque

concierna específicamente a cuestiones de género, crea un espacio vivible para un rol más público para las mujeres.”⁴⁰

Pero ¿quiénes son estas mujeres que, como Antígona, manifiestan su posición frente a la ley y deciden actuar al respecto? Una de las posibilidades se centra en Madres de Plaza de Mayo. Dentro del proceso de la lucha por esclarecer la identidad de los familiares ausentes, se necesitaba encontrar la forma de decirle a la sociedad qué pasaba con los desaparecidos, debido a que el mismo gobierno afirmaba que no existían, que no estaban.

En *Pensar la dictadura* (2013), se explica lo siguiente sobre la lucha que iniciaron y continúan estas mujeres:

Las Madres de Plaza de Mayo constituyen un ejemplo muy destacado de estos procesos de lucha. Pusieron en funcionamiento, al menos, tres estrategias que trascendieron en el tiempo: la creación de símbolos específicos, la invención de rituales y la visibilización de los desaparecidos.

La utilización de pañuelos blancos en la cabeza fue y es otro de los símbolos destacados de su lucha. En un primer momento fueron pañales, que señalaban la ausencia de sus hijos y rápidamente se convirtieron en pañuelos blancos, muchas veces con los nombres de los desaparecidos bordados. En un mismo símbolo, las Madres crearon una identidad colectiva y restituyeron la identidad de sus hijos sustraída por el Estado terrorista. Para nombrar a los desaparecidos comenzaron a implementar distintas estrategias que fueron conformando un lenguaje propio, por ejemplo, la creación de algunos símbolos y de rituales de reunión. Las ahora conocidas rondas en la Plaza de Mayo –y en plazas de otras localidades del país– surgieron como una estrategia frente a la amenaza de la detención, ya que estaba prohibido reunirse en la vía pública. Según cuentan las propias Madres, la idea surgió como una respuesta ante la orden militar que repetía “circulen”. (2013: 64)

Y por su parte, Pérez agrega que Antígona “en cierto modo se toca con las Madres. No dar sepultura a los muertos es tan terrible hoy como lo era en la antigua Grecia.” (2011: 28-29)

Retomando el tema de la hipertextualidad, es pertinente observar cómo Gambaro ancla en el presente una historia universal que personifica la justicia. Incluso, en el final de la obra ella vuelve al punto de partida: la muchacha se suicida. No deja que el poder ni los militares le quiten la vida ni la muerte. Burla los sistemas de castigos, pero lo hace por dos razones: por el amor por su hermano y para mantener viva la memoria de quienes ya no están. Es esta una obra que llama a la reflexión. Los militares ya no están, pero sus huellas quedaron bien marcadas en la sociedad argentina.

⁴⁰ Citado en Tarantuviez, S. (2007) *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor, p. 305.

Respecto de los otros personajes de esta obra, Corifeo y Antinoo, se evidencia una perspectiva muy interesante sobre el reclamo de las Madres. A través del anclaje de una tragedia universal en el presente, Gambaro logra presentar una crítica a la sociedad completa, una sociedad que, por el temor de los crímenes de los militares, se silenció. Incluso, cuando estos dos hombres hablan sobre Polinices, lo hacen con desgano o en tono burlesco. Pérez aporta al respecto: “Aquellos que el Corifeo y Antinoo se resisten a revisar, vuelve incansablemente. La pieza se constituye en un alegato a favor de la memoria, frente a aquellos que pregonan el olvido.” (2011:35)

Es Antígona, entonces, quien cumple dos objetivos: representar o textualizar la lucha de las Madres de Plaza de Mayo por mantener la memoria y no dejar su vida en manos de un déspota. Él podrá castigarla, pero será ella misma quien decida por el destino de su vida, y también, de su muerte:

Corifeo: —Y vos, ¿por qué tuviste tanto apuro? (Gesto de ahorcarse)

Antígona: —Temí el hambre y la sed. Desfallecer innoblemente. A último momento arrastrarme y suplicar.

Antinoo: —Los corazones más duros pueden ablandarse, “a último momento”. ¿Oíste su llanto? Te perdonó.

Antígona: —No. Aún quiero enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y muera mil veces.

Antinoo: —Entonces, ¡"siempre" te castigará Creonte!

Corifeo: —Y morirás mil veces. A la muerte, hija mía, no hay que llamarla. Viene sola. (Sonríe) Los apresuramientos con ella son fatales.

Antígona: —¿No terminará nunca la burla? Hermano, no puedo aguantar estas paredes que no veo, este aire que oprime como una piedra. La sed (Palpa el cuenco, lo levanta y lo lleva a sus labios. Se inmoviliza) Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se transformará espesa en un animal mudo. No. Rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo de la crueldad. (Lentamente, lo vuelca) Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací, para compartir este amor y no el odio. (Pausa larga) Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte. Con furia) (Gambaro, 1986: 329)

Dándose muerte, Antígona se convierte en amenaza para el poder masculino. Construye a partir de sus actos la imagen de la rebelión. La protagonista de este drama se enfrenta a una ley que considera injusta y, a su vez, no claudica sus ideales.

En relación con este suceso, la sobreviviente de los campos de concentración, Pilar Claveiro reflexiona: “La exhibición de un poder arbitrario y total en la administración de la vida y de la muerte, pero, al mismo tiempo, negado y subterráneo, emitía un

mensaje: toda la población estaba expuesta a un derecho de muerte por parte del Estado.”⁴¹

En síntesis, Antígona se enfrenta al poder y decide sobre su cuerpo y su muerte; se constituye de esta forma como símbolo de dignidad humana y representa la voz de aquellas mujeres que comenzaron su lucha (y aún continúan) para reclamar sobre sus familiares, sus “Polinices” que quedaron en manos de los militares. En palabras de Bonaccorsi y Garrido: “Las Madres, como la Antígona clásica, fueron llamadas «locas», por los otros. La heroína de Gambaro también es considerada loca por atreverse a desafiar al poder.” (1997:149)

⁴¹ Citada en Pérez, M. E. (2012) *Una lectura de Antígona furiosa, de Griselda Gambaro*, En Fos, C. (ed) (2012) *Actas de las III jornadas nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires: AINCRIT Ediciones, p. 25

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo, se han recorrido cuatro obras excepcionales de Griselda Gambaro. Es interesante destacar, como a partir de diversas estéticas e influencias de diferentes corrientes literarias, ha logrado mantener vigente su denuncia en contra del último gobierno militar.

Luego de un profundo análisis, es posible evidenciar que algunas isotopías se mantuvieron durante todo el desarrollo de esta tesina: el poder y sus víctimas, el autoritarismo político y la tortura. No obstante, en las últimas tres obras, aparecen temas que ponen de manifiesto las ideas de Gambaro respecto de la Junta Militar. Con Dolores, Margarita y la propia Antígona, aparecen la rebeldía de las víctimas, los diálogos intertextuales (tanto con la historia argentina como con otras obras literarias), la construcción de la memoria y el rol protagónico y activo de la mujer.

Entonces, como se planteó en la introducción de este trabajo, las representaciones que Gambaro construyó caminan en paralelo con lo que sucedía durante la dictadura y, también, después de ella. Con este análisis fue posible trazar un recorrido que empieza con un gobierno que generaba terror en la sociedad que, a su vez, aparecía como cómplice de los hechos criminales que las fuerzas llevaron a cabo, como sucede con *Decir sí* (1974) y el cliente que es asesinado por el peluquero, o *La malasangre* (1981) donde Candelaria y Fermín eran sometidos a las órdenes, caprichos y celos del amo de la casa.

No obstante, en la misma obra donde aparecen Candelaria, Fermín y el déspota de Benigno, la voz de Dolores surge entre tanta sombra y en tanto silencio; voz que proclama en contra de la censura y el autoritarismo: Dolores. Esta mujer con un ayudante, Rafael, pugnan por cabezas sobre los hombros y por el fin de un gobierno que somete la libertad de todas las personas. En la misma línea se encuentran Margarita y Valentín, de *Real envido* (1980), quienes rompen los cánones establecidos y apuestan por su historia de amor pese a los caprichos de un rey-padre obtuso e incoherente, cuyas decisiones lo llevaron a la decadencia.

Por último, en *Antígona furiosa* (1986) se determina que la idea de una memoria colectiva es la que permitirá a una sociedad tan golpeada por los hechos de la Junta Militar salir adelante y luchar por los desaparecidos. Por este motivo es que se estableció la relación con las organizaciones de derechos humanos, entre ellas, Madres de Plaza de Mayo. Bonnacorsi y Garrido permiten ampliar esta idea cuanto afirman que:

A semejanza de la creación literaria de Gambaro, las Madres de Plaza de Mayo denuncian el abuso del Estado frente a sus muertos. Esta protesta colectiva trató de ser silenciada destruyendo la “cabeza” del grupo. Sin embargo, el movimiento de Madres aún continúa reclamando que se condene a los culpables de las muertes de sus hijos y que se les informe cómo fueron muertos y dónde están sus cadáveres. (1997:149)

En síntesis, es posible observar cómo los primeros años del Proceso se representan en obras que apelan al abuso de poder y a las prácticas de sometimiento y violencia; luego, aparece un rey cuyas decisiones hacen perder credibilidad en un gobierno que cree que actúa como estrategia bélico. Finalmente, toma a la protagonista de una tragedia universal para anclarla en un momento en que la sociedad debe pedir justicia por los que ya no están.

Respecto de las isotopías, se inicia el análisis con un teatro caracterizado por la soledad, el absurdo de la situación y lo grotesco en los valores de los vínculos familiares, y se avanza hacia un teatro comprometido políticamente, donde el amor funciona como instancia de superación del poder (piénsese en Dolores y Rafael, en Margarita y Valentín, incluso en Antígona y su hermano Polinices) y se pugna por una memoria colectiva comprometida.

Para finalizar, una idea que permitiría caracterizar esta etapa literaria de Gambaro es la de teatro ético. Este constituiría una forma de representación que profundiza en los vínculos sociales (amo-siervo; hombre-mujer); un teatro que se compromete con una problemática que se repitió y se reitera constantemente en la historia del mundo: los gobiernos dictatoriales. Nora Manzzioti opina al respecto: “Griselda Gambaro practica un teatro ético. Le importa la condición humana. Se pregunta qué está bien y qué está mal. Qué pasa en el mundo con la justicia y con la dignidad. Se plantea qué lugar hay hoy para el perdón, la rebelión y la solidaridad.”⁴²

Este año se cumplieron 40 años del inicio de la última dictadura militar. Este trabajo, aparte de analizar las formas estéticas de una de las más prolíferas autoras de nuestro país, tuvo como objetivo mantener vigente la memoria de uno de los hechos más atroces que sufrió Argentina. Y, sobre todo, seguir pidiendo justicia por los 30 000 desaparecidos que las fuerzas armadas se llevaron. Ya expresa el genial Eduardo Galeano:

Toda memoria es subversiva, porque es diferente, y también todo proyecto de futuro. Se obliga al *zombi* a comer sin sal: la sal, peligrosa, podría despertarlo. El sistema encuentra su paradigma en la inmutable sociedad de las hormigas. Por eso se lleva mal con la historia de los hombres, por lo mucho que cambia. Y

⁴² Citada en Echeverría, E., Fontanarrosa, R. y Gambaro, G. (1999) *El matadero, La malasangre y Maestras argentinas: Clara Dezcurrea*. Buenos Aires: Cántaro, p. 143.

porque en la historia de los hombres cada acto de destrucción encuentra su respuesta, tarde o temprano, en un acto de creación. (2006:36)

ANEXO 1

LISTA DE LIBROS CENSURADOS DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA

Cientos de títulos fueron censurados durante la última dictadura. Entre ellos figuran volúmenes de literatura infantil, ciencias sociales, ficción y psicología, entre otras áreas. A continuación, se presentan algunos de los títulos más conocidos que corrieron con esa suerte.

TEXTOS EXTRANJEROS CENSURADOS

- *Lógica formal y lógica dialéctica (1970)*, de Henri Lefebvre.
- *La muerte de la familia (1972)*, de David Cooper.
- *Las venas abiertas de América Latina (1971)*, de Eduardo Galeano.
- *Gracias por el fuego (1965)*, de Mario Benedetti.
- *Gramsci y la revolución de Occidente (1976)*, de María Antonieta Macchiochi.
- *Sociología de la explotación (1969)*, de Pablo González Casanova.
- *El Mayo francés o el comunismo utópico (1968)*, de Alain Touraine.
- *Cuentos para chicos traviosos (1973)*, de Jacques Prevert.
- *La educación como práctica de la libertad (1965)*, de Paulo Freire.
- *Pedagogía del oprimido (1968)*, de Paulo Freire.
- *Humanismo socialista (1971)*, compilado por Erich Fromm.
- *Tradición, revuelta y conciencia de clase (1979)*, de Edward Palmer Thompson.
- *La ideología alemana (1932)*, de Karl Marx y Friedrich Engels.
- *Cuba, nuestra América, y los Estados Unidos (1891)*, de José Martí.
- *Dios y el Estado y la Libertad (1882)*, de Mijaíl Bakunin.
- *La Sagrada Familia (1845)*, de Karl Marx.
- *Un marido, ¿para qué? (1979)*, de Norma Klein.

TÍTULOS ARGENTINOS CENSURADOS

- *Para hacer el amor en los parques (1970)*, de Nicolás Casullo.
- *Don Abdel Zalim (1972)*, de Jorge Asís.
- *The Buenos Aires affair (1973)*, de Manuel Puig.

- *Territorios (1973)*, de Marcelo Pichón Riviere.
- *Estudio sobre los orígenes del peronismo (1972)*, de Juan Carlos Portantiero.
- *Ganarse la muerte (1976)*, de Griselda Gambaro.
- *Mascaró, el cazador americano (1975)*, de Haroldo Conti.
- *Un elefante ocupa mucho espacio (1975)*, de Elsa Bornemann.
- *El frasquito (1973)*, de Luis Gusmán.
- *Visita, francesa y completo (1974)*, de Eduardo Perrone.
- *La vida es un tango*, de Copi.
- *De Sarmiento a Cortázar (1970)*, de David Viñas.
- *De la economía social justicialista al régimen liberal (1974)*, de Antonio Cafiero.

BIBLIOGRAFÍA

CORPUS ANALIZADO

- GAMBARO, G. (1974) *Decir sí. La malasangre y otras obras de teatro*, Buenos Aires: Santillana, 2015.
- (1980) *Real envido. Teatro 1*, Buenos Aires: De la flor, 1992.
- (1981) *La malasangre. Teatro 1*, Buenos Aires: De la flor, 1992.
- (1986) *Antígona furiosa. Teatro 3*, Buenos Aires: De la flor, 1992.

LIBROS

- ADAMOLI, M. C. (2013) *Pensar la dictadura: terrorismo de Estado en Argentina. Preguntas, respuestas y propuestas para su enseñanza*, Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014.
- CONADEP (1984) *Nunca más*, Buenos Aires: Eudeba.
- CROCI, P. (2015) *Literatura. Una perspectiva realista-fantástica*, Buenos Aires: Estrada.
- DI TELLA, T. (1998) *Historia social de la Argentina contemporánea*, Buenos Aires: Troquel.
- ECHEVERRÍA, E., FONTANARROSA, R., GAMBARO, G. (1999) *El matadero, La malasangre, Maestras Argentinas: Clara Dezcurrea*, Buenos Aires: Cántaro.
- ESSLIN, M. (1966) *El Teatro del Absurdo*, Barcelona: Seix Barral.
- FOS, C. (ed.) (2012) *Actas de las III jornadas nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.
- GALEANO, E. (1971) *Las venas abiertas de América Latina*, Buenos Aires: Catálogo, 2006.
- GAMBARO, G. (1983) *Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa*, Ottawa: Girol Books.
- GENETTE, G. (1962) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989. Traducción de Celia Fernández Prieto.
- HALAC, R. (2013) *Teatro Abierto: 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires: Corregidor.
- RAGGIO, S. Y Salvatori, S. (2012) *La última dictadura militar: Entre el pasado y el presente: propuestas para trabajar en el aula*, Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

ROMERO, J.L. (1965) *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996.

TARANTUVIEZ, S. (2007) *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, Buenos Aires: Corregidor.

UBERSFELD, A. (1989) *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra.

REVISTAS

BONACORSI, N., GARRIDO, M. (1997) “Antígona en Plaza de Mayo”, *Revista de Lengua y Literatura*, Año 9-11, Vol. 9, n.º 17-22. Pp. 143-150.

DUBATTI, J., (2006) “El lenguaje en clave de los dramaturgos”, *Revista Ñ*, 18 de marzo de 2006.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

AGOSTI, O., MASSERA, E., VIDELA, J. (1976) “Proclama del 24 de marzo de 1976” en *Documentos básicos y bases políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional*. [en línea], [Consultado 17/07/16]

Disponible en:

<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL000162.pdf>

CABRERA, H. (2005) “Teatro abierto, un movimiento que desafió a la mordaza de la dictadura”, [en línea], *Página/12*, 01/08/2005, [Consultado 17/08/2016].

Disponible en:

<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-08/01-08-05/pag35.htm>

COSSA, R. (1993) “El teatro resistente”, [en línea], *Cuadernos Hispanoamericanos*. N.º517-519, Julio-septiembre 1993, [Consultado 28/08/16].

Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--166/>

FEERER REY, L. “No se me contará entre los muertos ni entre los vivos: La tragedia de los desaparecidos en Antígona furiosa de Griselda Gambaro”, [en línea], [Consultado 07/10/16].

Disponible en:

<http://studylib.es/doc/686973/lorena-ferrer--ant%C3%ADgona-furiosa>

- FUKELMAN, M. (2009) "El juego del absurdo: Real Envido (1983) y las influencias de Harold Pinter", [en línea] *La revista del CCC*. Septiembre/diciembre 2009, n.º 7, [Consultado 06/10/16].
Disponible en:
<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/137/>. ISSN 1851-3263.
- GIARDINELLI, M. (2013) "Veinticuatro toneladas de fuego y memoria", [en línea] *Página/12, Contratapa*. 26-06-2013. [Consultado 10/08/2016]
Disponible en:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-223045-2013-06-26.html>
- GIELLA, M. (1981) "Teatro Abierto: Fenómeno socio-teatral argentino" [en línea] *Revista Latin American Theatre Review*. Marzo, 1981. [Consultado 27/08/16]
Disponible en:
<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/476/451>
- LANDINI, M.B. (2008) "La malasangre y el gran círculo de la violencia", [en línea], *La revista del CCC*, septiembre/diciembre 2008, [Consultado 20/05/16].
Disponible en:
<http://centroculturalcoop/revista/articulo/94/.ISSN1851-3263>
- PELLETTIERI, O (1993) "Los 80: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia". [en línea] *Cuadernos Hispanoamericanos*. N.º 517-519, Julio-septiembre 1993. [Consultado 29/08/16].
Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--166/>
- ZAYAS DE LIMA, P. (2010) "Mitos griegos en el discurso teatral argentino", [en línea], *Revista de Teoría y Crítica teatral Telón de fondo*, Vol. 11, Julio de 2010. [Consultado 12/10/16].
Disponible en:
<http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero11/articulo/261/mitos-griegos-en-el-discurso-teatral-argentino.html>
- "La literatura, un bastión de resistencia contra el aparato represivo", *Telám, Cultura*, [en línea], 26/01/15, [Consultado 02/08/2016].
Disponible en:
<http://www.telam.com.ar/notas/201501/93072-literatura-ficcion-y-politica-proceso-militar.html>