

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**Las experiencias del tiempo en *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro**

par

Romina M. Turchi

Études hispaniques, Département de littératures et de langues modernes  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maîtrise ès arts (M.A.)  
en études hispaniques

Décembre 2008

©Romina M. Turchi, 2008



**Identification du jury**

**Université de Montréal  
Faculté des études supérieures**

**Ce mémoire intitulé :**

**Las experiencias del tiempo en *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro**

**Présenté par :**

**Romina M. Turchi**

**a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :**

**président rapporteur : Javier Rubiera**

**directeur de recherche : James Cisneros**

**membre du jury : Enrique Pato**

## RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Dans la présente mémoire, on examine trois expériences du temps dans la pièce théâtrale *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro. En utilisant le temps comme un instrument critique, on procède à découvrir les aspects théâtraux, politiques, sociaux et de genre inscrits dans l'œuvre.

La première expérience du temps est celle du temps tragique. Ayant défini le temps tragique à partir de textes de Gilles Deleuze et Jacqueline De Romilly, on analyse *Antígona furiosa* en soulignant sa temporalité circulaire, fermée, répétitive et éternelle.

En deuxième instance, nous analysons l'expérience du temps historique. Dans ce cas, notre analyse porte sur la capacité de la pièce de susciter chez le lecteur argentin (ou chez le lecteur avec des connaissances sur l'histoire argentine) la mémoire des événements vécus durant la dernière dictature militaire (1976-1983).

Finalement, l'on indague l'expérience féminine du temps en explorant l'identité féminine sous la perspective du temps. Suivant la théorie de Julia Kristeva, nous considérons la désarticulation de l'opposition binaire homme/femme (dans notre cas, Creonte/Antígona) et la simultanéité temporelle comme des conditions préalables pour l'identité de l'Antigone-femme.

**Mots clés :** théâtre argentin, les expériences du temps, temps tragique, temps historique, identité féminine et temps, dictature militaire argentine (1976-1983)

## SUMMARY AND KEY WORDS

In this MA thesis, we explore three different experiences of time in Griselda Gambaro's play *Antígona Furiosa*. We inquire into the dramatic, political, social and generic aspects of the play, using time as a critical tool.

The first experience of time that we propose is that of tragic time. Defining tragic time with the help of texts by Gilles Deleuze and Jacqueline De Romilly, we offer an analysis that highlights its closed, circular, repetitive and eternal temporality.

The second experience is that of historical time. In this instance, we account for the capacity of the play to instigate the Argentine reader (or any reader familiar with Argentine history) to recall the events that took place during the military dictatorship of 1976 to 1983.

Finally, our last proposal studies the feminine experience of time, exploring female identity from a temporal perspective. Following Julia Kristeva's theoretical considerations, we analyze the dismantling of the binary opposition man/woman (in our case, Creonte/Antigone) and temporal simultaneity as the conditions for what we define as Antigone-woman's identity.

**Key words:** Argentine theatre, experiences of time, tragic time, historical time, feminine identity and time, Argentine military dictatorship 1976-1983.

En la presente memoria exploramos los modos en los que se experimenta el tiempo en la obra teatral *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro. Utilizando el tiempo como un instrumento crítico, exploramos las facetas teatrales, políticas, sociales y de género de la pieza.

La primera experiencia del tiempo que proponemos es aquella del tiempo trágico. Definiendo el tiempo trágico con la ayuda de textos de Gilles Deleuze y Jacqueline De Romilly, presentamos un análisis en el que se destaca la temporalidad cerrada, circular, repetitiva y eterna que regula la obra.

La segunda experiencia es la del tiempo histórico. En esta instancia, damos cuenta de la capacidad de la obra para provocar en el lector argentino (o en el lector que posee conocimientos sobre la historia argentina) la revivificación de los acontecimientos acaecidos durante la dictadura militar de 1976-1983.

Finalmente, nuestra última propuesta inquiriere sobre la experiencia femenina del tiempo en tanto explora la identidad femenina desde el punto de vista del tiempo. A partir de consideraciones teóricas de Julia Kristeva, estudiamos la desarticulación de la oposición binaria hombre/mujer (en nuestro caso, Creonte/Antígona) y la simultaneidad temporal como presupuestos a la hora de definir la identidad de la Antígona-mujer.

## **RESUMEN Y PALABRAS CLAVES**

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

En la presente memoria exploramos tres modos en los que se experimenta el tiempo en la obra teatral *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro. Utilizando el tiempo como un instrumento crítico, exploramos las facetas teatrales, políticas, sociales y de género de la pieza.

La primera experiencia del tiempo que proponemos es aquella del tiempo trágico. Definiendo el tiempo trágico con la ayuda de textos de Gilles Deleuze y Jacqueline De Romilly, presentamos un análisis en el que se destaca la temporalidad cerrada, circular, repetitiva y eterna que regula la obra.

La segunda experiencia es la del tiempo histórico. En esta instancia, damos cuenta de la capacidad de la obra para provocar en el lector argentino (o en el lector que posee conocimientos sobre la historia argentina) la revivificación de los acontecimientos acaecidos durante la dictadura militar de 1976-1983.

Finalmente, nuestra última propuesta inquiriere sobre la experiencia femenina del tiempo en tanto explora la identidad femenina desde el punto de vista del tiempo. A partir de consideraciones teóricas de Julia Kristeva, estudiamos la desarticulación de la oposición binaria hombre/mujer (en nuestro caso, Creonte/Antígona) y la simultaneidad temporal como presupuestos a la hora de definir la identidad de la Antígona-mujer.

**Palabras claves:** teatro argentino, las experiencias del tiempo, tiempo trágico, tiempo histórico, identidad femenina y tiempo, dictadura militar argentina 1976-1983.

**AGRADECIMIENTOS**

A mi director, el profesor James Cisneros, por su estímulo, por expandir mis horizontes académicos y por su generosidad.

A todos mis profesores de la Sección de Estudios hispánicos. Un agradecimiento especial para el profesor Javier Rubiera, por su acompañamiento a lo largo de estos años.

A Alejandro, por su apoyo inestimable y verdadero.

A Théo, Tomás y Annick, por enseñarme la más dulce y poderosa experiencia del tiempo.

A mamá, a papá, a mis hermanos. A mis suegros.

A mis amigas y amigos.

Al cielo y al sol de La Docta.

*Al mañana*

## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| Résumé et mots clés.....                                     | iv  |
| Summary and keywords.....                                    | vi  |
| Resumen y palabras claves.....                               | vii |
| Índice.....  | xi  |
|  |     |
| <b>1. Introducción</b>                                       |     |
| 1.1 Presentación.....  | 1   |
| 1.2 Breve reseña sobre Griselda Gambaro.....                 | 5   |
| 1.3 Contextualización.....                                   | 9   |
| 1.3.1 Contexto político y social.....                        | 9   |
| 1.3.2 Contexto literario.....                                | 17  |
| 1.4 Argumento de la obra.....                                | 19  |
|  |     |
| <b>2. La experiencia del tiempo trágico</b>                  |     |
| 2.1 Preliminares.....  | 21  |
| 2.2 Una definición de tiempo trágico.....                    | 21  |
| 2.3 Análisis.....  | 25  |
| 2.3.1 El círculo trágico: el eterno destino de Antígona..... | 25  |

|           |  |     |
|-----------|--|-----|
| 2.3.2     | La repetición del pasado.....  | 31  |
| 2.3.3     | Otra circularidad. Hacia el “afuera” del texto teatral.....                        | 41  |
| <br>      |  |     |
| <b>3.</b> | <b>La experiencia del tiempo histórico</b>   |     |
| 3.1       | Preliminares.....  | 42  |
| 3.2       | Antígona y la Historia.....  | 43  |
| 3.3       | Análisis.....  | 49  |
| 3.3.1     | La contextualización contemporánea.....  | 49  |
| 3.3.2     | La inscripción del duelo.....  | 54  |
| 3.3.3     | De Creonte.....  | 58  |
| 3.3.4     | De Tiresias.....   | 62  |
| 3.3.5     | Del miedo y de la culpa.....   | 65  |
| 3.3.6     | La historia que se repite.....   | 71  |
| <br>      |  |     |
| <b>4.</b> | <b>La experiencia femenina del tiempo</b>  |     |
| 4.1       | Preliminares.....  | 74  |
| 4.2       | El teatro de Gambaro y el feminismo.....   | 75  |
| 4.3       | El tiempo de las mujeres.....  | 79  |
| 4.4       | Análisis.....  | 85  |
| 4.4.1     | La desarticulación de la oposición binaria hombre/mujer<br>(Creonte/Antígona)..... | 86  |
| 4.4.2     | La simultaneidad temporal.....   | 100 |

|           |                          |            |
|-----------|--------------------------|------------|
| <b>5.</b> | <b>Conclusiones.....</b> | <b>104</b> |
| <b>6.</b> | <b>Bibliografía.....</b> | <b>106</b> |

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.2 PRESENTACIÓN

Esta memoria se titula *Las experiencias del tiempo en "Antígona furiosa"*, de *Griselda Gambaro* porque en ella se da cuenta de los modos en que se experimenta el tiempo en la obra de la dramaturga argentina. Esto significa que, a lo largo del trabajo, exploramos las facetas teatrales, históricas, políticas, sociales y de género de la obra desde la perspectiva del tiempo.

Consideramos que el tiempo se presenta como un elemento idóneo para el estudio de la obra no sólo por la complejidad temporal inscrita en la pieza, sino también porque creemos que el aspecto temporal juega un importante rol en el trabajo de adaptación que lleva a cabo Gambaro.

A partir de su título, *Antígona furiosa* se nos presenta como una adaptación contemporánea de la obra clásica de Sófocles y, en tanto que adaptación, se consolida como una re-mediación. El trabajo de reescritura que produce Gambaro supone, en términos de Linda Hutcheon, la reinterpretación y la recreación de la obra griega con el fin de hacerla accesible a una nueva audiencia y con ello a un nuevo contexto histórico y cultural.

De esta observación deriva también la razón por la cual nuestro trabajo no se postula como una contraposición de la obra clásica y la obra argentina. Si bien reconocemos que las adaptaciones son “inherently ‘palimpsestuous’ works, haunted at all times by their adapted texts” (Hutcheon, 2006:6), reconocemos también que las adaptaciones gozan de plena autonomía y pueden ser valoradas e interpretadas por sí mismas. Dice Hutcheon: “adaptation is repetition, but repetition without replication” (2006:7).

Con respecto al análisis propiamente dicho, abordar el tema del tiempo en una obra teatral no resulta un desafío simple, aunque sí altamente atractivo. El tratamiento de esta dimensión en un arte performativo como el teatro puede llegar a ser una cuestión problemática, ya que el tiempo es justamente lo que no se ve (Ubersfeld, 1993:153). Sin embargo, no nos ubicamos como los espectadores de *Antígona furiosa*, sino como sus lectores. Somos sus lectores primeramente porque, a pesar de nuestra búsqueda, no contamos con la posibilidad de “ver” la representación de *Antígona furiosa*, pero sobre todo porque nuestra posición de lectores nos provee de mayores ventajas a la hora de analizar el tiempo en un texto que no puede esfumarse ante nuestra mirada. Asimismo, comprendemos que si bien el teatro no está hecho para ser leído, la lectura del texto teatral es el punto de partida de la práctica totalizadora que es la práctica del teatro (Ubersfeld, 1993:7-10).

Como hemos dicho, trabajar con el texto teatral ayuda a superar las posibles limitaciones representativas del tiempo. El análisis textual permite examinar cuidadosamente los significantes temporales inscriptos en el discurso de los personajes y las indicaciones escénicas, así como determinar con claridad las diferentes segmentaciones de la obra (incipit, texto-acción y final). Del mismo modo, la posibilidad de detenimiento que brinda el análisis textual facilita la determinación de la carga referencial de la obra, convirtiendo el texto teatral en un documento cultural atravesado por coordenadas históricas precisas.

Por otra parte, es válido remarcar que el hecho de trabajar con “experiencias del tiempo”, y en tal sentido ganar un espacio para la interpretación personal, nos brinda mayor flexibilidad y libertad a la hora de determinar los modos en los que se percibe el tiempo en *Antígona furiosa*.

En cuanto al nivel estructural, la memoria cuenta con una introducción, en la que incluimos informaciones preliminares (reseña sobre Griselda Gambaro, contextualización y argumento de la obra) que sirven de punto de partida para los apartados subsecuentes; tres capítulos referidos a las diferentes experiencias del tiempo; y una conclusión, que contiene las últimas observaciones y una propuesta para una probable investigación futuro. Finalmente, la bibliografía da cuenta del material consultado y citado durante la elaboración del trabajo.

Las experiencias del tiempo que proponemos son tres. La división responde tanto a cuestiones propias de orden expositivo como al enfoque desde el cual orientamos nuestra visión del tiempo. La primera experiencia es aquella del tiempo trágico. Concebimos el tiempo trágico a partir de la lectura de textos de Gilles Deleuze y Jacqueline de Romilly como una temporalidad circular, cerrada, repetitiva y eterna. Consiguientemente, proponemos un análisis de la obra en el que se destacan los modos de experimentación de dicha temporalidad.

La segunda experiencia del tiempo se halla en la capacidad de la obra para provocar en el lector argentino (o en el lector que posea conocimientos sobre la historia argentina) la revivificación de los acontecimientos acaecidos durante la dictadura militar de 1976-1983. Para demostrar esta capacidad, tendremos en cuenta tanto el momento de estreno de *Antígona furiosa*, como la ambientación contemporánea y la similitud temática entre la obra teatral y la realidad argentina. Además, veremos que la pieza gambarina exige al lector reconstruir la relación entre el tiempo referencial histórico y el tiempo trágico, resultando en la sugerencia de lo histórico como una experiencia trágica, circular y repetitiva.

Finalmente, nuestra última propuesta indaga la experiencia femenina del tiempo en tanto explora la identidad femenina de Antígona-mujer desde el punto de vista del tiempo. Partiendo de la división de esferas de acción de los sexos que Hegel establece en su interpretación de la *Antígona* de

Sófocles (Castillo, 2001), demostramos que *Antígona furiosa* se resiste a ella por afiliarse a un enfoque posmoderno del tiempo y de la identidad. Concretamente, proponemos que la obra gambarina se alinea con lo que Julia Kristeva denominó “la tercera generación de feministas”, generación que postula la desarticulación de la oposición binaria hombre/mujer (en nuestro caso, Creonte/Antígona) y propone la simultaneidad temporal a la hora de definir, si cabe el término, la identidad de los sexos. Todo ello, desde nuestra perspectiva, impide la aplicación de la interpretación hegeliana que se basa en conceptos de tiempo y de identidad esencialistas y androcéntricos.

## **1.2 BREVE RESEÑA SOBRE GRISELDA GAMBARO**

Griselda Gambaro nació el 28 de julio de 1928 en Buenos Aires, Argentina, lugar en el que reside actualmente. Pertenece a una segunda generación de argentinos con orígenes italianos, hecho que se refleja en su novela *El mar que nos trajo* (2002).

Gambaro fue la única hija de una familia constituida por sus padres y cuatro hermanos mayores. Los recursos económicos de la familia eran escasos, y esto influyó para que la escritora no recibiera una educación formal acabada, cuestión que se convirtió en un estímulo para el aprendizaje

autodidacta. Gambaro trabajó desde 1943 en cuestiones relativas al comercio y la administración, hasta que se casó con quien actualmente es su esposo y padre de sus dos hijos, el escultor Juan Carlos Distéfano.

Si bien Gambaro comenzó a escribir a los veinticuatro años, sus obras fueron reconocidas cuando promediaba la mitad de la treintena. Su primer trabajo premiado fue la segunda parte de un volumen de cuentos titulada *Madrigal en ciudad*, publicado en 1963. Durante esa misma época se involucró en el Instituto Torcuato Di Tella, una fundación que desde sus comienzos hasta 1971 combinó los estudios sociológicos con las artes. En este instituto, Gambaro estrenó varias obras que serían reconocidas internacionalmente, entre ellas, la famosa pieza *Las paredes* (1967).

A mediados de la década de los 70, se afianza definitivamente en el ámbito teatral. Durante esta década, participa junto a dramaturgos tales como Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Eduardo Pavlovsky y otros, en el Ciclo Teatro Abierto. Esta agrupación de dramaturgos se desempeñó como un importante espacio de resistencia frente a la política del gobierno de facto que se instauró a partir de 1976. Durante los años de la dictadura militar, su novela *Ganarse la muerte* (1976) fue censurada por el gobierno que la consideró contraria a los valores de la familia. En ese momento, Gambaro decidió exiliarse en España, hasta 1981.

Dentro de la copiosa producción literaria de Gambaro, que cuenta también con novelas y cuentos para adultos y niños, existe alrededor de una

treintena de piezas teatrales. Entre las producciones más recientes encontramos *Lo que va dictando el sueño* (2002), *La señora Macbeth* (2004) y *La persistencia* (2008).

En un sentido general, las piezas teatrales de Gambaro comparten la temática de la vida cotidiana en la cual se subraya la opresión de las relaciones de poder. En la consideración de su estética, su producción teatral ha sido afiliada a movimientos europeos como el absurdismo, que tiene como principales exponentes a Alfred Jarry, Eugene Ionesco y a Samuel Beckett, por mencionar algunos. En este aspecto, se resaltaron en sus obras elementos tales como una trama que aparentemente carece de sentido, diálogos repetitivos que no ayudan en el desarrollo de la diégesis y falta de una secuencia dramática. Su teatro también ha sido emparentado con el grotesco acuñado por Luigi Pirandello; escenas ridículas, gestos chabacanos o vulgares y el reflejo de una realidad tragicómica permitirían admitir una influencia del autor italiano que tan buena recepción tuvo en la Argentina. Del mismo modo, los críticos han sabido reconocer la afinidad de la producción gambarina con el “grotesco criollo” creado por el argentino Armando Discépolo.

La crítica norteamericana Kirsten Nigro indica que siempre ha existido una tendencia a descontextualizar y encasillar la obra de la dramaturga, y que ha sido la autora misma quien ha corregido a los críticos (Nigro, 1990:171). ¿Qué opina la propia Griselda Gambaro al respecto? En

una entrevista publicada en el diario *Clarín* de Buenos Aires en enero de 2004, la autora responde: “me calificaban de absurdista, pero a Pinter no lo había leído y a Ionesco creo que no. Buscar relaciones con los autores europeos es parte del espíritu colonialista que nos inculcaron”.

Tal como indica Nigro, más allá de la pertenencia o familiaridad de las obras de la argentina con una u otra corriente, lo que la misma autora exige es que se la considere ante todo como una dramaturga de su país. Si bien la dramaturga no suele proporcionar información referida al anclaje tempo-espacial de sus obras, al igual que Nigro, la mayoría de los críticos sostiene que su teatro debe ser analizado mediante las claves interpretativas que brinda el contexto histórico. De esta manera, su obra se actualiza y alcanza la plenitud de significado.

Actualmente, Gambaro es la dramaturga más reconocida de la Argentina. Su obra ha sido traducida a varios idiomas, representada en diversos lugares del mundo y estudiada tanto por académicos argentinos, (Osvaldo Pellettieri, Fernando del Toro, Laura Mogliani y Ana Laura Lusnich) como extranjeros (Marta Contreras, Diana Taylor, Kirsten Nigro, Becky Boling, etc.).

## 1.3 CONTEXTUALIZACIÓN

### 1.3.1 CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL

*Antígona furiosa* se estrenó en la Sala del Instituto Goethe de Buenos Aires, bajo la dirección de Laura Yusem, en septiembre de 1986. Esto es, a tan sólo tres años de la finalización de la dictadura más violenta en la historia de Argentina. El 24 de marzo de 1976, una junta militar integrada por los tres comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas Jorge Rafael Videla, Eduardo Massera y Orlando Agosti derrocó al gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón. La fecha correspondía a la finalización del ultimátum lanzado por los militares en el que se exigía a la Presidenta llevar adelante las medidas necesarias para abordar la crisis económica, la corrupción, la convulsión sindical, los violentos enfrentamientos entre las agrupaciones izquierdistas armadas, las confrontaciones de estos con los grupos paramilitares y la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina).

La Junta militar, bajo la auto-denominación de “Proceso de reorganización nacional”, anunció una modernización del Estado. Esta modernización se llevaría a cabo a través de la implementación de un plan de saneamiento económico, cuyas bases ideológicas se enraizaban en la doctrina que el siglo XVIII propugnaba Adam Smith: una idea de

liberalismo donde se reducía a su mínima expresión la intervención del Estado permitiendo la libertad de acción del mercado. La política social económica propuesta se justificaba con la consideración de que “el Estado benefactor era el gran responsable del desorden social, en cambio el mercado parecía el instrumento capaz de disciplinar por igual a todos los actores, premiando la eficiencia e impidiendo los malsanos comportamientos corporativos” (Romero, 1994:291).

El 2 de abril de 1976, el designado ministro de economía, José Alfredo Martínez de Hoz, presentó el programa económico y describió los problemas fundamentales de la economía argentina. El historiador Felipe Pigna lo resume de este modo:

Un Estado empresario que había asumido funciones correspondientes a la iniciativa privada, que había regulado actividades económicas que debía realizar el mercado a través de la oferta y la demanda, que había intervenido en el mercado laboral estableciendo pautas rígidas para las relaciones obrero-patronales (leyes sobre empleo estable, indemnización por despido, negociaciones colectivas, etc.) y que también había protegido a los empresarios a través de aranceles a la importación de mercaderías y subsidios. Este conjunto de factores había determinado un creciente déficit fiscal, una inflación galopante y una burguesía renuente a invertir, por no tener competencia y por el alto costo laboral producto de la capacidad de presión de los sindicatos. Así habían imposibilitado –afirmó– la modernización y el crecimiento económico del país (Pigna, 2005: 313-4)

Como solución a estos problemas, Martínez de Hoz propuso una “Reforma del Estado” que consistió básicamente en despojar a éste de toda capacidad empresarial e interventora, y garantizar la libertad total de producción, negociación y circulación. Además, la industria debía ser más competitiva, por lo que se permitió el ingreso irrestricto de mercaderías para que ya no fuera el Estado sino el mercado el que determinara qué empresas subsistían y cuáles se iban a la quiebra por no poder competir con precios más bajos. También se implementó un “plan de ajuste” para frenar semejante tasa inflacionaria, el cual estuvo constituido por medidas como “liberación de precios, devaluación del peso, congelamiento salarial y disminución del déficit fiscal.” (Pigna, 2005:314).

Para llevar adelante esta reforma profunda de las estructuras productivas y sociales, el ministro contó con el apoyo enfático de la burguesía y de organismos internacionales de peso como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y el Banco Interamericano de Desarrollo. Dicho de otro modo, la dictadura militar fue funcional a los intereses de los sectores empresariales nacionales y extranjeros que la apoyaron. Si bien desde el golpe del 55, ya habían comenzado los intentos por asociar al país con las políticas financieras de los organismos internacionales, el golpe militar del 76 se presentó como un proceso idóneo para consolidar estas políticas.

Evidentemente, hubo sectores políticos y sociales que se opusieron al modelo que se pretendía imponer. Por eso fue necesario contar con el control absoluto de todas las instituciones del Estado y sofocar cualquier tipo de resistencia al nuevo régimen. En consecuencia, el plan del gobierno militar se estructuró sobre dos ejes: el primero fue el referido a la imposición del plan económico; el segundo, que garantizaba el cumplimiento del primero, era la eliminación de los obstáculos que imposibilitaban la aplicación de aquel plan, es decir, “la lucha antisubversiva”. En palabras de Pigna: “mientras Martínez de Hoz aplicaba los conceptos económicos monetaristas de la Universidad de Chicago, los militares aplicaban la Doctrina de Seguridad Nacional aprendida en la academia de West Point y la Escuela de las Américas de Panamá. Represión y plan económico iban de la mano” (Pigna, 2005: 315).

La acción represiva fue programada como una acción sistemática realizada desde el Estado y concretada a través de cuatro etapas: el secuestro, la tortura, la detención y la ejecución (Romero, 1994:284). La primera de ellas, el secuestro, era realizada por comandos formados especialmente para esta acción. Las detenciones se perpetuaban mayormente durante la noche, pero no fueron pocos los casos en los que el secuestro se realizaba durante el día, “en fábricas, o lugares de trabajo, en la calle, y algunas en países vecinos, con colaboración de las autoridades locales” (Romero, 1994:285). Una vez producido el secuestro, que podía involucrar

no sólo al “sospechoso” sino también a los miembros de su familia, se procedía a saquear la vivienda del detenido.

Los métodos de tortura incluían la picana eléctrica, el “submarino” (sumergir la cabeza del detenido durante un largo tiempo) y las violaciones sexuales. A demás de esto, se debe mencionar el maltrato psicológico al que se sometía a los detenidos: simulacros de fusilamiento, la enajenación del individuo y la supervivencia en condiciones inhumanas.

Aquellos que sobrevivían a la tortura eran confinados en centros clandestinos de detención, que durante la dictadura llegaron a ser aproximadamente trescientos cuarenta (Romero, 1994:285). Generalmente, se trataba de unidades militares o seccionales policiales de barrio y eran conocidos con nombres tales como el Olimpo, el Vesubio, el Reformatorio, etc. (Romero, 1994:286).

Finalmente, tras un período impreciso de detención, se decidía sobre la suerte de los detenidos, aunque la mayoría eran ejecutados. El carácter clandestino de estas operaciones se afirmaba en el tratamiento de los cuerpos:

A veces los cadáveres aparecían en la calle, como muertos en enfrentamientos o intentos de fuga. En algunas ocasiones se dinamitaron pilas enteras de cuerpos, como espectacular represalia a alguna acción guerrillera. Pero en la mayoría de los casos los cadáveres se ocultaban, enterrados en cementerios como personas desconocidas, quemados en fosas colectivas que eran cavadas por las

propias víctimas antes de ser fusiladas, o arrojados al mar con bloques de cemento, luego de ser adormecidos con una inyección. De ese modo, no hubo muertos sino ‘desaparecidos’ (Romero, 1994: 286-287).

Según el discurso militar, la “lucha antisubversiva” tenía como objetivo principal la eliminación de los grupos armados (ERP, Montoneros, etc.). Sin embargo, estos grupos se encontraban diezmados y no representaban una amenaza para los intereses militares. El informe de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) resaltó que más del 60% de las víctimas (entre las que se encontraron militantes políticos, intelectuales, artistas, religiosos, docentes, estudiantes, activistas de derechos humanos y familiares de desaparecidos) eran trabajadores y dirigentes sindicales y estudiantiles; hombres y mujeres, de entre quince y treinta y cinco años (Romero, 1994:287). Este aspecto muestra a las claras que la lucha antisubversiva seguía los dictámenes del programa económico y que se erigía como la lucha contra el poder de organización y resistencia del movimiento popular.

El saldo de estos años es en su mayor parte conocido. En lo económico, el fracaso del proyecto de Martínez de Hoz se cristalizó en una tasa de desempleo alta y un nivel de inflación y endeudamiento externo abismal. Desde los primeros años de la dictadura y durante un lapso que se extiende más allá de la recuperación de la democracia, lo que se observó fue el pasaje de una economía de mercado estatismo a una economía liderada

por los principios neoliberales. De este modo, la gestión de Martínez de Hoz significó el comienzo del fin definitivo del Estado de Bienestar, cuyo certificado de defunción sería emitido en los años 90 por su discípulo Domingo Cavallo. En lo social, los “desaparecidos” se convirtieron en la marca más evidente de un abanico de profundos cambios sociales.

### **La vuelta de la democracia**

El régimen militar, acuciado por las crecientes críticas y denuncias nacionales e internacionales, el fracaso del plan económico, la derrota en la guerra de las Malvinas y la falta de respaldo de los Estados Unidos decidió el traspaso de poder y el llamamiento a elecciones para diciembre de 1983. El triunfo de la fórmula radical Raúl Alfonsín-Víctor Martínez dio a los argentinos la posibilidad de comenzar a escribir otro ciclo en su historia. Atrás habían quedado los años de ignominia y represión estatal. La sociedad respiraba y vivía la así llamada “primavera democrática”.

En la plataforma electoral, los candidatos de la Unión Cívica Radical determinaron como cuestiones centrales el proceso de democratización, la restauración de las instituciones públicas y la defensa de los derechos humanos. Pasaron a un segundo plano temas coyunturales como el plan económico previsto para la refluación de la economía nacional. No

obstante, tal era el impulso de esta libertad recobrada que muy pocos se animaron a levantar la voz para preguntar cuáles eran las bases sobre las que se asentaba el programa constitucional. No resultaba propicio criticar el proyecto democrático a la sombra movediza de un pasado vil y sangriento sin que fuera considerado un resabio amenazante de la derecha.

Las promesas del gobierno de Alfonsín de justicia y castigo a los líderes militares habían sido acogidas con esperanza por los familiares de los desaparecidos y por el conjunto de la sociedad, que comenzaba a salir del letargo. Con el paso del tiempo, estas promesas comenzaron a hacerse más difusas y la esperanza de justicia fue transformándose en una tensa espera. Se comenzó a intuir que se deberían paliar primeramente los graves temores y compromisos que aún entretejían las relaciones entre el Poder Ejecutivo y las Fuerzas Armadas. Si bien “la Justicia había certificado la aberrante conducta de los jefes del proceso, había descalificado cualquier justificación” (Romero, 1994:324), las Fuerzas Armadas y particularmente el Ejército exigían la reivindicación de los militares citados por los jueces, sobre todo de aquellos que no se consideraban los ideólogos sino los ejecutores de las órdenes.

En 1985, a meses del estreno de *Antígona furiosa*, el gobierno de Alfonsín, en una decisión política que apuntaba a calmar las presiones de las Fuerzas Armadas, sancionó la ley de Punto Final (Romero, 1994:343). Esta medida paralizó los procesos judiciales iniciados “contra toda persona que

hubiere cometido delitos vinculados a la instauración de formas violentas de acción política hasta el 10 de diciembre de 1983” (Texto de la ley). A esta ley, seguiría otra en 1987, la de Obediencia Debida, por la cual se exculpó a los militares subordinados.

En la década del 90, durante la presidencia de Carlos Saúl Menem, se indultaría a los acusados de haber participado en la acción represiva, incluyendo a los miembros de la Junta Militar.

### **1.3.2 CONTEXTO LITERARIO**

En cuanto al contexto literario, la producción literaria de la dictadura y post-dictadura estuvo, como puede suponerse, fuertemente condicionada por la situación política y social del país. La crítica cultural argentina Beatriz Sarlo (1993) da cuenta del importante rol de la literatura de la década del 80 en el proceso de construcción de sentidos. Para la autora, la función de la literatura fue la de ser voz en los intersticios del silencio, reparando “zonas de profunda significación” y construyendo “puentes sobre los espacios que habían sido ocupados por el olvido, esa forma de olvido originada en el miedo y, también, en la cualidad propiamente siniestra de lo sucedido en la Argentina” (Sarlo, 1987:35).

En su exposición, Sarlo pone de manifiesto que durante la dictadura las redes sociales de transmisión de conocimientos fueron desarticuladas:

“obturadas las vías de relación entre los diferentes sujetos sociales, se clausuraron también los canales de transmisión de experiencias comunes y se bloquearon las redes de la memoria colectiva” (Sarlo, 1987:32).

Sin embargo, a pesar de esta incomunicación entre los diversos sectores sociales, la literatura actuó como un discurso crítico no mimético que produjo efectos de reconocimiento y reflexión. En otras palabras, la literatura elaboró “un orden simbólico-discursivo en relación con el orden del poder y con el orden de los deseos colectivos” (Sarlo, 1987:34). Siguiendo a Sarlo, justamente en este espacio que diseñó la literatura residió su valor cognitivo o valor de verdad. Al ubicarse dentro del proceso de significación, colaboró a construir la correspondencia entre las “experiencias escindidas” y las “explicaciones colectivas”.

Podemos decir que esta capacidad de la literatura que describe Sarlo abarcó también el caso concreto del teatro de la transición democrática. Paralelamente al proceso político que vivió la sociedad, el ámbito teatral argentino enfrentó su propia etapa de crisis y transición. Como Osvaldo Pellettieri lo precisa:

El porqué de los cambios ocurridos en el sistema teatral entre 1983/5 y 1998 se estableció analizando los sucesos acaecidos en el campo del poder y mediados por el campo intelectual. Especialmente los cambios producidos en las tendencias de los públicos verificados en la historia externa del sistema: el afianzamiento de la democracia y el acrecentamiento de la crisis económica (Pellettieri, 2001:273).

Por su parte, Laura Mogliani (2001) sostiene que ante la recuperación de la democracia, “el campo teatral se hallaba signado por la efervescencia política y el compromiso social de ser un medio de reflexión y difusión de los hechos de horror vividos durante la dictadura militar” (Mogliani, 2001:277). Creemos que estas consideraciones se verifican claramente, tal como lo veremos, en el caso de *Antígona furiosa*.

#### **1.4 ARGUMENTO DE LA OBRA**

*Antígona furiosa*, pieza en un acto, conserva la intriga planteada en la *Antígona* de Sófocles. Aunque Gambaro recurre a la estilización y a la condensación de la misma, el modelo actancial no sufre alteraciones significativas y el deseo de Antígona de dar sepultura a su hermano, enfrentado a la prohibición de Creonte, se establece como punto central de la acción.

Antígona resucita en un bar en el que dos hombres beben café: Corifeo y Antinoo. Estos personajes, en primer lugar, cumplen la función de ser espectadores y comentaristas contemporáneos de la historia de Antígona, pero, según va surgiendo de sus propios comentarios, también son partícipes de aquella historia.

Los roles de Ismena, hermana de Antígona, y Hemón, hijo de Creonte y prometido de Antígona, son asumidos por Antígona a través del desdoblamiento. Creonte es representado, según lo indica la acotación inicial, cada vez que Corifeo ingresa a una carcasa.

Laura Mogliani, partiendo de la relación intertextual entre la obra argentina y la griega, señala con precisión los recursos utilizados por Gambaro en la adaptación de la obra clásica. Mogliani indica que la dramaturga procede a la estilización de la obra de Sófocles, lo que tiene por resultado la coexistencia de dos discursos y dos orientaciones de sentido. Por otra parte, Gambaro recurre a la condensación del texto y a la reducción del número de personajes. Del mismo modo, transgrede convenciones de la tragedia al incluir la narración, la denegación, la comicidad y la representación de actos violentos en escena. Finalmente, Gambaro contextualiza su Antígona en la Argentina contemporánea (Mogliani, 1997: 98-103).

## 2. LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO TRÁGICO

### 2.1 PRELIMINARES

Este análisis, tal como lo anticipamos, tiene por objetivo demostrar que en *Antígona furiosa* experimentamos una temporalidad trágica que definiremos, a través de la lectura de Deleuze y Romilly, como un tiempo circular, cerrado, repetitivo y eterno.

### 2.2 UNA DEFINICIÓN DE TIEMPO TRÁGICO

Para definir la temporalidad trágica, tomaremos en consideración las proposiciones de Gilles Deleuze (1978 y 1993) e informaciones obtenidas del trabajo de Jacqueline De Romilly (1971).

Deleuze (1993) explica algunas máximas del pensamiento kantiano a través de cuatro expresiones literarias. Nos interesaremos exclusivamente por el tratamiento de la expresión de Hamlet “time is out of joint”, ya que en su glosa se incluye una definición del tiempo trágico.

En primer lugar, el filósofo francés considera que un rasgo característico del pensamiento de la Antigua Grecia es la idea de la subordinación del

tiempo al movimiento, esto equivale a decir que el tiempo es la medida del movimiento. En la imagen que se desprende de la frase shakesperiana, el gozne (joint) “indique la subordination du temps aux points précisément cardinaux par ou passent les mouvements périodiques qu’il mesure » (Deleuze, 1993:40). Por lo tanto, en la medida en que el tiempo se mantenga en sus goznes, es decir, esté determinado por el movimiento periódico, se considerará un tiempo circular.

Para plantear esta cuestión del tiempo circular en el ámbito de la tragedia griega, Deleuze recurre a las reflexiones que Hölderlin realiza sobre obras de Esquilo y Sófocles, recalando la similitud entre el esquema del tiempo astronómico y el tiempo trágico. Al igual que el movimiento de los cuerpos celestes, el ciclo del tiempo trágico se articula en fases sucesivas: a una primera instancia de orden le sigue su alteración (transgresión) y luego una etapa de reparación que equivale, en su recuperación del equilibrio, a la situación inicial y así sucesivamente. En resumen, a través de este paralelo, el tiempo trágico queda definido como una temporalidad circular en la cual inicio y final riman, es decir, una cadena de acontecimientos previstos y periódicos que se repiten continuamente. Esta repetición continua de los estados implica, por una parte, el cumplimiento de un destino ya fijado: cuando la tragedia comienza, el destino ya está dicho (Deleuze, 1978).

Por otra parte, el cumplimiento continuo de un orden establecido delinea una imagen de eternidad. En este sentido, podemos remitirnos brevemente al

realizado de Jacqueline De Romilly sobre la cuestión del tiempo en la tragedia. Romilly (1971) indica la coincidencia entre el nacimiento de la tragedia y la conciencia del tiempo en Grecia. Basándose en el estudio de los tres grandes trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides), la autora señala que “la tragédie grecque décrit une crise aiguë, de nature temporelle, s’insérant dans un monde qui, par bien de traits, demeure pourtant intemporel” (Romilly, 1971 :32).

La coexistencia de lo temporal y lo intemporal, que a primera vista suena paradójico, se explica mediante dos observaciones. La primera atañe a la estructura misma de la tragedia. La crisis implica entonces una toma de conciencia sobre el tiempo, no sólo porque divide y juzga pasado y futuro, sino también porque, paradójicamente, evidencia “les grands enchaînements (qui) lient de façon indissoluble le passé, le présent et l’avenir” (Romilly, 1971:16).

La segunda observación pone de manifiesto que, aunque el tiempo se presente como un factor esencial en la estructura de la tragedia, no alcanza a controlarla totalmente. De acuerdo a Romilly, el coro trabaja como un “refus du temps”. Los cantos del coro, al interrumpir el desarrollo de la obra introduciendo intervalos, cortan y alivian la tensión dramática. Estas “interrupciones” se suceden y se interrelacionan estableciendo una regularidad en las pausas y ensamblando la totalidad de la obra mediante la instauración de un ordenamiento interno. Este ordenamiento, para la autora,

es el reflejo de una “vision du temps pour laquelle les difficultés humaines ne parviennent pas à rompre l'éternelle harmonie du temps” (De Romilly, 1971:28). Y, en este sentido, la “eterna armonía del tiempo” responde a la conciencia griega del tiempo que dista de nuestra concepción moderna:

[...] l'invention du genre tragique, tel que les Grecs l'ont pratiqué, pourrait bien impliquer de leur part une vue du temps quelque peu différente de notre attitude moderne. On admet en général que les anciens Grecs s'attachaient plus à ce qui reste qu'à ce qui change, à la permanence qu'à l'évolution [...] ils aimaient l'idée d'un « cosmos », d'un univers en ordre, dans lequel le temps présiderait à des alternances régulières plutôt qu'à un progrès ouvert ou à de perpétuelles transformations (Romilly, 1971:27).

En resumen, tanto para Deleuze como para Romilly el tiempo trágico puede definirse como un tiempo circular; cerrado, en tanto que inicio y final riman y niega una apertura hacia el futuro; repetitivo, en tanto supone el cumplimiento de eventos previstos y periódicos; eterno, en tanto se repite sin fin y, con ello, da cuenta del cumplimiento de un destino ya fijado.

## **2.3 ANÁLISIS**

### **2.3.1 EL CÍRCULO TRÁGICO: EL DESTINO ETERNO DE ANTÍGONA**

Teniendo en cuenta la definición de tiempo trágico resultante de nuestra lectura de Deleuze y Romilly, en este apartado, daremos cuenta de la manera en que se verifica la rima entre el principio (resurrección de Antígona) y el final (muerte de Antígona) de la obra, subrayando el matiz temporal circular y cerrado de la obra. Del mismo modo, mediante la observación de una serie de didascalias que recorre la obra, veremos cómo la circularidad temporal apuntala el eterno cumplimiento del destino trágico de Antígona y lo ubica en un “fuera del tiempo”. En este sentido, estaremos capacitados para afirmar que el destino trágico de Antígona se asume como la imagen misma de la temporalidad trágica o, dicho con otras palabras, como “la reproducción de un pasado perpetuamente ya-allí (fijado)” (Uberfeld, 1993:148).

Para comenzar, observamos que mientras la didascalia inicial da cuenta de la “resurrección” de Antígona de la siguiente manera:

Antígona ahorcada. Cifne sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el

lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando.

Sentados junto a una mesa redonda, vestidos con trajes de calle, dos hombres toman café. El Corifeo juega con una ramita flexible, rompe pequeños trozos de servilleta de papel y las agrega a modo de flores. Lo hace distraído, con una sonrisa de burla.

(197),

Mientras la última indicación nos señala que la protagonista “Se da muerte. Con furia” (207). De modo que la muerte de Antígona posee un carácter reversible: es punto de partida y cierre de la acción. Esta consonancia entre comienzo y final se presenta por tanto como fundamento y garante de la circularidad temporal.

Asimismo, en la didascalía inicial se hace referencia a objetos concretos que dan cuenta del tiempo y auguran la identidad entre inicio y conclusión de la obra. En este sentido, llama la atención la corona que ciñe el cabello de Antígona. Un adorno que hace alusión tanto a la nobleza de la protagonista como a su previsto futuro. La corona de flores blancas, que en la cultura griega formaba parte de los accesorios de una futura esposa, insinúa el suicidio de la protagonista. Como deducimos de la obra, Antígona es la prometida de Hemón, hijo de Creonte. Sin embargo, la boda no se concreta y, a medida que avanzamos en la trama, la corona se entiende mejor como un augurio del desposorio de Antígona con la muerte: “Antígona (canturrea, se pone la corona de flores): Me desposé. (Tuerce de manera extraña el cuello, el cuerpo como colgando, ahorcado)” (215).

Por otro lado, la resurrección de Antígona supone una transgresión a la linealidad del tiempo. Si estamos de acuerdo en que la muerte se considera siempre el término de una vida y, por ende, de un plazo de tiempo, la vuelta a la vida de la protagonista le sustrae a la muerte su carácter determinante y concluyente. De hecho, en el transcurso de la obra, los personajes se expresan sobre esta transgresión. Leemos, por ejemplo, que Corifeo se refiere a Antígona como “la loca esa que debiera estar ahorcada” (200). En este sentido, la resurrección de Antígona podría entenderse como la marca de un no-final, de la imposibilidad o de la incapacidad de dar final a aquello que regresa en eterna concurrencia, tal como el deseo de la heroína: “‘Siempre’ querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces” (217).

La resurrección, como imagen inicial, advierte sobre los códigos temporales de la obra, y lo hace no sólo al evidenciar su circularidad, sino también en cuanto a que Gambaro parece aludir también a la “eternidad” de la figura clásica. Basta recordar las numerosas adaptaciones con las que cuenta la tragedia sofoclea para percibir que esta Antígona resucitada da cuenta así de la trascendencia temporal del significado que la literatura occidental ha asignado a la protagonista. En la pieza gambarina, Antígona repite no sólo su deseo de dar sepultura a su hermano sino también el rol emblemático de la resistencia ante el poder tiránico. No obstante, a través de la resurrección, Gambaro también pone de manifiesto su propia actualización de la figura de la heroína tebana, lo que implica por tanto una

nueva configuración del personaje en relación al contexto social e histórico argentino. Hablaremos de este punto en la próxima sección.

Volviendo entonces a la rima entre principio y final de la obra, decíamos que es un aspecto fundamental para la consideración del tiempo trágico por cuanto promueve y garantiza el movimiento circular de la obra. Pues bien, creemos que profundizando el estudio de las didascalias que aparecen en la obra estaremos en condiciones de trazar integralmente la circularidad del ciclo del tiempo trágico.

Tanto la indicación inicial como la final (resurrección y muerte) forman parte de un conjunto de didascalias, cuyo estatus no deja de ser secundario en la consideración global del texto teatral, pero que a la luz de nuestro estudio resulta altamente significativo ya que provee rica información en cuanto al paso del tiempo.

Este conjunto de didascalias delinea un recorrido circular que va desde la imagen inicial de la resurrección de Antígona hasta el final de la obra, instancia de su muerte. Las didascalias condensan y representan los momentos más significativos del destino ya conocido de la protagonista. Podemos exponerlos de la siguiente manera:

1) Muerte/resurrección de Antígona:

*Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando (197).*

2) Batalla entre Polinices y Eteocles:

*La batalla. Irrumpe entrechocar metálico de espadas, piafar de caballos, gritos y ayes imprecisos. Antígona se aparta. Mira desde el palacio. Cae al suelo, golpean sus piernas, de un lado y de otro, con un ritmo que acrecienta al paroxismo, como si padeciera la batalla en carne propia (199).*

3) Reconocimiento del deseo de Antígona de dar sepultura a su hermano:

*Antígona camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora, cae y se incorpora (200).*

*Antígona se arroja sobre él (un sudario que hace las veces del cadáver de Polinices), lo cubre con su propio cuerpo de la cabeza a los pies (201).*

4) Ceremonia de entierro:

*Ceremonia. Escarba la tierra con las uñas, arroja polvo seco sobre el cadáver, se extiende sobre él. Se incorpora y golpea, rítmicamente, una contra otra, dos grandes piedras, cuyo sonido marca una danza fúnebre (202).*

5) Suicidio de Antígona:

*Se da muerte. Con furia. (187)*

Observamos que las didascalias se interrelacionan marcando un ordenamiento y un trayecto progresivo de los sucesos, y denotando una evolución interna del personaje. Este aspecto hace que las didascalias puedan percibirse como un relato que atraviesa silencioso el cuerpo de la obra, como un relato, en definitiva, que impone un orden propio en la sucesión de los eventos. Esto último se respalda en la observación de que los sucesos que traen a colación las indicaciones en ocasiones reiteran eventos. Por ejemplo, los personajes se refieren al entierro de Polinices con anticipación al ritual que lleva a cabo Antígona.

Como hemos dicho, las didascalias establecen una progresión, una progresión entendida dentro del marco de la circularidad. Con atención, observaremos que las didascalias resumen los momentos más significativos de la historia de la protagonista; lo que dentro del marco de la circularidad redundando en la repetición infinita de su destino. Si observamos aún con más atención es posible resumir el ciclo del tiempo trágico en los estadios descritos por las didascalias: un orden inicial en el que Antígona está muerta, la transgresión de ese orden mediante su resurrección y luego la reparación, es decir, el retorno a una situación similar a la inicial.

Por otro lado, se trata de indicaciones que el personaje de Antígona concreta a través del lenguaje corporal, lo que reviste a estos momentos de distancia, silencio e intimidad. En este sentido, la gestualidad corporal se entiende como la expresión y la exteriorización de las emociones y sentimientos de Antígona: desde sentir la batalla y la muerte de sus hermanos “en carne propia”, pasando por su identificación con los muertos y la gestación del deseo de enterrar a Polinices, para concluir en la ceremonia de sepultura y en su suicidio.

Finalmente, es dado indicar que si bien estas didascalias aparecen con regularidad en la primera mitad de la obra, merman luego de la entrada en escena de Creonte. En este sentido, la falta de estos momentos exclusivos de Antígona parece dar testimonio de la irrupción que el tirano y su edicto provocan en la intimidad de la protagonista. Irrupción que parece concluir sólo con el suicidio de la heroína.

### **2.3.2 LA REPETICIÓN DEL PASADO**

En el apartado anterior hemos dado cuenta de la manera en que el tiempo trágico se insinúa tanto en la rima entre inicio y coda de la obra como en la repetición del destino prefijado de Antígona. En esta sección observaremos que Gambaro temporaliza esta historia eterna en un contexto

contemporáneo. Esta “temporalización” tiene como consecuencia una diferenciación entre un tiempo pasado y un tiempo presente. Como leímos, en la didascalía inicial se dedican dos párrafos separados para denotar, desde nuestro punto de vista, dos niveles temporales: un tiempo pasado o consumado, representado por Antígona y su historia trágica; y un tiempo presente, retratado por la contextualización contemporánea. Aunque esto pueda entenderse como un punto de quiebre de la circularidad trágica, creemos que la reproducción de la tragedia en una ambientación actual implica un nuevo modo de repetición y, por ende, una nueva circularidad.

En un primer movimiento, la resurrección de la heroína distingue y diferencia dos planos temporales. Antígona resucita en un bar, ataviada con un “vestido blanco y *sucio*” y adornada con una “corona de flores blancas”; un bar donde están “sentados junto a una mesa redonda” dos hombres (Corifeo y Antinoo), vestidos con “traje de calle”. La sensación de extrañeza de Antígona se subraya también cuando la protagonista se desconcierta ante la sustancia “oscura como el veneno” que Corifeo y Antinoo degustan:

Antígona: (Mira curiosamente las tazas): ¿Qué toman?

Corifeo: Café.

Antígona: ¿Qué es eso? Café.

Corifeo: Probá.

Antígona: No. (Señala) Oscuro como el veneno.

(198)

Antígona se presenta así como un personaje de otro tiempo, extraño al medio contemporáneo. Este desfase se acentúa aún más por la diferencia de estatus de los personajes. A lo largo de la obra, la protagonista mantiene su perfil de heroína trágica. Su móvil, el entierro de Polinices, será declamado y promovido por razones nobles.

Además, los personajes contemporáneos la asocian con la Ofelia de Shakespeare, lo que puede entenderse tanto por las similitudes que las unen (locura, duelo, suicidio) como por el hecho mismo de que se trate de personajes de tragedias. Igualmente, no faltará la ocasión en que se nos recuerde su título de realeza:

Antígona: Delante de Creonte, yo también tuve miedo.

Antinoo: ¡Es nuestro rey!

Antígona: ¡Y yo una princesa!, aunque la desgracia me haya elegido.  
(204)

Por su parte, las intervenciones de Corifeo y de Antinoo son, en su mayor parte, indecorosas con respecto al género. Ambos personajes conservan una posición desprejuiciada ante los sucesos que se traen a colación y, a modo de espectadores, comentan, parodian y se burlan de las

situaciones de dolor de Antígona. En el siguiente pasaje puede observarse esta actitud:

Corifeo: ¡Nadie me enterrará!

Antinoo: Nadie.

Corifeo: ¡Me comerán los perros! (Jadea estertoroso)

Antinoo: ¡Pobrecito! (Lo abraza. Ríen, se palmean)

Corifeo (le ofrece su silla): ¿Querés sentarte?

Antígona: No. Están peleando ahora.

Antinoo: ¡No me digas!

Corifeo: Sí. Se lastimarán con las espadas. ¡Pupa!, y serás la enfermera. (Se le acerca con una intención equívoca que Antígona no registra, sólo se aparta) ¿Cómo los cuidarás? ¿Dónde?

(198)

Este indecoro trágico será la regla general del comportamiento de estos personajes, aunque en ciertos momentos habrá excepciones:

Corifeo: La condenaste injustamente.

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

Antinoo: ¿Su padre?

Corifeo: ¡No tiene!

Antínoo: ¿Su madre? (Seña rápida de negación del Corifeo) ¿Sus hermanos? (Idem) ¿Sus amigos? La agarró y decidió: a ésta la reviento.

Corifeo: Y nosotros decimos: ¿Cómo? ¿Precisamente ella condenada? No toleró que su hermano, caído en combate, quedara sin sepultura. ¿No merece esto recompensa y no castigo?

(207)

En un segundo movimiento, la resurrección de Antígona en un ambiente contemporáneo evidencia la unión del pasado y del presente, ya que Antígona resucita para repetir su historia (su destino) en el tiempo actual. Gambaro utiliza dos mecanismos para posibilitar esa repetición: la narración de los hechos y la representación de los mismos.

La narración actúa principalmente como el medio por el cual se condensa el argumento y se reproduce la historia de Antígona. Es justamente la protagonista quien se desenvuelve como la narradora principal de su pasado. Veamos el siguiente fragmento:

Antígona: Mi madre se acostó con mi padre, que había nacido de su vientre, y así nos engendró. Y en esta cadena de los vivos y los muertos, yo pagaré sus culpas. Y la mía. Ahí está. Polinices. Polinices, mi hermano más querido. Creonte no quiere para él sepultura, lamentos, llantos. Ignominia solamente. Bocado para las aves de rapiña (201).

A su vez, el uso de la narración tiene como resultado la sujeción de la intriga al tiempo del relato y, por ende, el quiebre de la linealidad temporal

de la obra. Los hechos que se traen a colación no responden a una lógica cronológica, sino que fluyen según una ordenación subjetiva que responde al acto de rememoración de los sucesos. De este modo, se observan en la obra fenómenos tales como la regresión y la anticipación. A modo de ejemplo, señalamos que Antígona apenas comenzada la obra declara su propósito de enterrar a Polinices (198), a lo que Corifeo y Antinoo responden exponiendo la prohibición de Creonte (198) y, algunas líneas después, Antígona afirma haberlo realizado sin la ayuda de nadie (199). Posterior a ello, se desata la batalla entre los ejércitos de Polinices y Eteocles (199), la que luego narran Corifeo y Antinoo (199). Líneas más tarde, Antígona improvisa la ceremonia para el difunto (202) cuya realización se había confirmado en el inicio de la obra.

Claro está que estos vaivenes temporales deben entenderse también por la clave que brinda la propia resurrección de Antígona. En aquella imagen se resumen y cristalizan los movimientos opuestos de la regresión y la anticipación que marcarán la totalidad de la obra. De acuerdo a ello, si bien podemos determinar el funcionamiento de anticipaciones, el matiz cerrado de la temporalidad circular no deja vislumbrar una apertura al futuro. En este sentido, las anticipaciones deben entenderse como una forma de lo pretérito y su proyección, ya que los saltos hacia adelante en un tiempo que por los rasgos descritos se presenta como circular se refieren necesariamente a acciones ya consumadas. Vemos entonces que la narración, al traducirse

en la flexibilización del orden dramático y el rompimiento de la linealidad temporal, colabora también en la instauración de la dinámica circular.

Tal como lo anticipamos, la repetición de la historia de Antígona también se produce mediante la representación del pasado que se alude. Es decir, que la acción avanza, si cabe el término, en la medida en que se reproducen los hechos que se traen a colación. En este sentido, podemos decir que en *Antígona furiosa* se pone en escena literalmente la historia de la heroína tebana o, dicho de otra manera, se hace presente aquel pasado trágico. La representación se basa principalmente en la asunción de Antígona como quien “actúa” la historia pasada y el desempeño de Corifeo y Antinoo como comentaristas y espectadores contemporáneos:

Antígona: Oh, afortunados ciudadanos, sean testigos de que nadie me acompaña con sus lágrimas...

Corifeo: ¡Dios mío, empieza a compadecerse!

(Intenta huir)

Antígona: Que las leyes, ¡qué leyes!, me arrastran a una cueva que será mi tumba. Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. Vivirán a la luz como si no pasara nada. ¿Con quién compartiré mi pena? No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida.

Corifeo (bondadosamente): El castigo siempre supone la falta, hija mía. No hay inocentes.

Antinoo (bajo): ¿Nunca? (Se recompone) Lo apruebo: ¡muy bien dicho!

Corifeo: Y si el castigo te cayó encima, algo hiciste que no debías hacer. ¿Qué pretendés? Llevaste tu osadía al colmo, te caíste violentamente.

Antinoo: ¡Pum!

Antígona: ¡Ay, qué aciaga boda conseguiste para mí, hermano! Con tu muerte me mataste cuando te sobrevivía.

Antinoo: ¡Me parte el corazón!

Corifeo: A mí también. Pero el poder es inviolable para quien lo tiene. ¿Cómo se le ocurrió oponerse? No te quejes, amiga mía, no se puede pagar un destino tan dentro y tan fuera de la norma con moneda de cobre.

(210-211)

Asimismo, marcando segmentos en la obra y antecediendo los diálogos entre Antígona y Creonte; Antígona, Ismena y Creonte; Hemón y Creonte; y Tiresias y Creonte, las sucesivas entradas de Corifeo a la carcasa también pueden incluirse en el proceso de representación de la historia de Antígona. En ellas, se subrayan aspectos propios de una producción teatral como el recurso al artificio de la carcasa o la expresión melodramática y afectada de Creonte:

Corifeo: Mío fue el trono y el poder. (Vergonzante) Aún lo es...

Antinoo: A pesar de su terrible dolor goza ¡perfecta felicidad!  
¡Como nosotros!

Antígona: (lanza un gemido animal)

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

Antinoos (teatral): ¡Bravo!

(Sale Corifeo de la carcasa, saluda)

(216)

Con todo, si bien esta reproducción de la historia de Antígona parece establecer roles y temporalidades determinadas para los personajes, es posible encontrar pruebas que demuestren que Corifeo y Antinoos son protagonistas y partícipes de la historia que se representa, y no sólo sus espectadores. Vemos que los personajes contemporáneos dan cuenta de que su conocimiento de la historia proviene de un testimonio directo de los acontecimientos:

Corifeo: Tonta, Ismena andaba sola por el palacio, inocente con aires de culpable, sabiendo lo que más deseaba ignorar.

Antígona (se golpea el pecho): “¡Sé! ¡Nada ignoro!” Delante de Creonte le vino el coraje, mejor que el mío porque nacía del miedo. “Fui cómplice, cómplice”. (Ríe, burlona) Ella, cómplice, ¡que ama sólo en palabras!

Corifeo: ¡No aceptaré una complicidad que no tuviste!

Antinoos: ¿Así la rechazó?

Corifeo: Así, Ismena, en la desgracia, quiso embarcarse en el mismo riesgo. Otra, no Antígona, ¿qué hubiera hecho? Llenarse de gratitud, ¡abrir los brazos!

(205)

Y que es manifiesta su intervención en los hechos:

Corifeo: ¡Ella no morirá en mi presencia -dijo Hemón- y tus ojos jamás me volverán a ver! (Se levanta) Con amigos complacientes podrás librarte a tus furores. ¡Jamás me volverás a ver!

Antinoo: ¡Sentate! ¡No me dejés solo!

Corifeo: ¿Por qué? ¿De qué tenés miedo?

Antinoo: ¡De nada! (Confidencial) Me atreví a decirle a Creonte que Hemón estaba muy desesperado. Cosa grave a su edad.

Corifeo: ¿Y eso qué vale? ¿Qué arriesgaste? ¡Yo, yo le pedí por Ismena! ¿Cuál era su culpa? Haber escuchado a la loca. No tocó el cadáver.

(209)

En definitiva, lo que observamos es que los personajes contemporáneos son a un tiempo juez y parte de la historia pasada que se representa. Tal como Antígona, figura del pasado, resucita en el tiempo contemporáneo de Corifeo y Antinoo; los personajes contemporáneos tienen su lugar en el pasado. Decimos entonces que la historia que se narra y representa en *Antígona furiosa* es la repetición de la historia de Antígona. Esto equivaldría a decir que en la obra gambarina el tiempo presente se comporta como el medio en el que se reproduce el pasado trágico. Asimismo, observamos que la historia pasada de Antígona, que se reitera en el presente, toma la inercia de la circularidad para proyectar su repetición en el porvenir.

### **2.3.3 OTRA CIRCULARIDAD. HACIA EL “AFUERA” DEL TEXTO TEATRAL**

Sin adelantarnos a lo que trataremos con detalle en el siguiente capítulo, podemos señalar que la obra teatral se comporta como una categoría epistemológica a través de la cual Gambaro propone una visión trágica de la realidad argentina de la post-dictadura. Antígona furiosa dialoga de manera directa con el contexto social y político de su estreno. Tanto el anclaje contemporáneo como las similitudes entre la pieza y la realidad (el tema del duelo y la memoria, el enfrentamiento de Antígona y Creonte, el asunto del cadáver insepulto, la familiaridad entre los discursos de los personajes y los discursos sociales del momento) sugieren una analogía entre la ficción y la experiencia real de la dictadura militar. De este modo, se establece una nueva circularidad en la que obra y realidad se relacionan y se explican recíprocamente.

### 3. LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO HISTÓRICO

#### 3.1 PRELIMINARES

Con la expresión “experiencia del tiempo histórico” aludimos a dos aspectos: el primero atañe a la capacidad de *Antígona furiosa* para provocar en el lector argentino la revivificación de su pasado, concretamente de los sucesos acaecidos durante la dictadura militar de 1976. A la circularidad temporal, se agregan la contextualización contemporánea de la obra y las referencias concretas al momento histórico argentino. Estas cuestiones subrayan la similitud entre la temática de la obra trágica y la realidad, y proponen a *Antígona furiosa* como una (re)experimentación de la historia argentina.

El segundo aspecto surge de la consideración de que *Antígona furiosa* no sólo auspicia una lectura de la realidad argentina de la dictadura sino que, superando la dimensión representativa, propone una perspectiva cíclica del tiempo histórico. Las referencias al contexto social y político de la actualidad argentina obligan al lector a reconstruir la relación entre el tiempo referencial histórico y el tiempo trágico, exigiéndole una solución dialéctica que integre la temporalidad circular y la manera conclusiva y teleológica del tiempo histórico. De ello resulta la sugerencia de lo histórico como una experiencia trágica, circular y repetitiva.

### 3.2 ANTÍGONA Y LA HISTORIA

La decisión de Gambaro de reescribir la tragedia de Antígona posee una connotación insoslayable no sólo por la capacidad del género trágico para comportarse como un marco de lectura de lo histórico, sino porque las numerosas adaptaciones del clásico sofocleo han estado signadas por contextos históricos de conflictos y crisis.

El catedrático inglés Adrian Poole, (2005), señala que a partir de 1800 la tragedia “has provided a familiar way of reading history” (16), resaltando así la manera en la cual el género se enfocó en los momentos de transición de los individuos y las comunidades (105). En este sentido, el autor afirma que: “It’s not hard to see the classic periods of tragic drama in 5<sup>th</sup>-century Athens and early modern England, Spain, and France representing the collective experience of great historical transitions” (Poole, 2005:105).

El caso particular de *Antígona* parece iluminar el razonamiento de Poole. George Steiner (1992) indica que la relación de la tragedia de *Antígona* con la historia se origina fundamentalmente con los eventos relacionados a la Revolución francesa:

L’Antigone de Sophocle met en scène l’imbrication étroite de l’intime et du public, de l’existence privée et de l’histoire. L’historicisation de l’individuel est en effet la grande vérité et le grand legs de la Révolution française” (11).

De hecho, esta observación de Steiner se entiende bien con el trabajo de un contemporáneo de la Revolución: Hegel. En su *Estética* (1820-1829), el filósofo alemán interpreta la *Antígona* de Sófocles a través del nacimiento del Estado moderno y da cuenta de la emergencia de la conciencia individual en la historia. En el caso de Hegel, la noción de conflicto también es subrayada y representada por el enfrentamiento de dos imperativos equivalentes: el Estado (Creonte) y el individuo (Antígona). La resolución de este conflicto implicaría la violencia necesaria para llevar a cabo el cambio socio-político.

Sin embargo, no sólo en los albores del siglo XIX la *Antígona* sofoclea ha resultado idónea para leer la historia. Adaptaciones anteriores, contempladas el repertorio de la literatura occidental, han sabido subrayar los problemas que signaban sus momentos históricos. Charles Guittard (1999) señala que estas adaptaciones pueden dividirse en dos grandes corrientes que “transforment l’héroïne grecque tantôt en une sorte de vierge chrétienne, symbole de vertu et de pureté incarnant les valeurs du dévouement familial, et tantôt en figure de la révolte et de la résistance, face a toute forme d’oppression” (Guittard, 1999 :175 -176).

Gittard atribuye la primera corriente a las adaptaciones producidas en el siglo XVI, entre las cuales figura la de Robert Garnier, *Antigone ou la piété*. La obra, presentada en el París de 1580, momento en que las guerras de religión asolaban Francia, cuenta la historia de una joven poseedora de

un cúmulo de virtudes cristianas que se revela frente a los mandamientos injustos del rey y contrarios a la voluntad de Dios.

En la segunda corriente que propone Gittard, se incluyen las versiones más contemporáneas, producidas en el siglo XX, y entre las cuales sobresalen las adaptaciones de Jean Anouilh y Bertolt Brecht. La versión del francés, que se incluyó en las *Nouvelles Pièces noires*, se estrenó en París el 4 de febrero de 1944. En general, Anouilh se mantiene fiel al drama sofocleo, pero viste a sus personajes contemporáneamente, incorpora anacronismos, suprime el personaje de Tiresias y agrega un nuevo personaje: la “Nourrice” (Guittard, 1999:190).

La fecha de estreno de la obra coincidió, como bien sabemos, con la guerra contra el nazismo y la resistencia francesa a la invasión alemana. Este hecho influyó notoriamente en la recepción de la pieza. Las opiniones sobre ella se fundieron en una controversia:

Certains voulurent y voir une réhabilitation du régime de Vichy et du maréchal Pétain, qui avait accepté les exigences d’Hitler pour assurer la survie de la France [...] La héroïne antique, cependant, appuyée sur la force intemporelle du mythe, pouvait en d’autres lieux faire entendre une voix aux accents de révolte et incarner tout aussi bien l’esprit de résistance (Guittard, 1999 :194).

La versión brechtiana, por su parte, se propone como una lectura marxista del drama sofocleo y reviste una crítica a la Alemania nazi. La obra

fue estrenada en Suiza en 1948 y la acción se desarrolla en la Alemania de 1945. Brevemente, el argumento se centra en el asesinato perpetrado por oficiales de la SS de un joven soldado que pretendía desertar. Frente a la imagen del joven, colgado, las hermanas se sienten perplejas. La menor propondrá cortar la cuerda, mientras que la otra permanecerá paralizada. Ante las preguntas de un guardia, ambas rechazarán su afiliación con el joven, oponiéndose así al rol heroico de la Antígona tebana. Para Guittard, la intención de Brecht no recae en la personificación de la resistencia alemana en la figura de Antígona, sino en el paralelismo Kréon/Hitler:

Le sujet majeur n'est plus la condamnation d'Antigone ou l'ensevelissement de Polynice, mais la guerre menée par un tyran, Kréon, contre Argos ville riche en mines de fer, dont la conquête doit assurer aux Thébains l'armement nécessaire à leur puissance. La guerre de Kréon n'est plus une guerre juste, elle répond à des visées impérialistes, et le tyran doit durcir la discipline, étouffer toute résistance, prendre les opposants, les mutins, les déserteurs. Antigone fait entendre la voix des opprimés, mais elle n'est pas entièrement héroïque, car, vu sa condition sociale, elle n'est pas à l'origine du côté des opprimés. (Guittard, 1999:199-200)

Además de las versiones europeas, es indispensable señalar las adaptaciones de *Antígona* que se llevan a cabo en Latinoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XX. Se trató de adaptaciones que ponían el énfasis en la relación entre el Estado y el ciudadano. La lista de las “Antígonas Iberoamericanas”, siguiendo a Vilanova (1987) se compone por la obra argentina *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal, *Pedreira*

*das almas* (1958) del brasileño Jorge Andrade, *La pasión según Antígona Pérez* (1968) del puertorriqueño Rafael Sánchez, y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro.

La obra de Leopoldo Marechal toma como escenario la Pampa argentina en el último cuarto del siglo XIX. Uno de los personajes, Ignacio Vélez (hermano de Antígona) deserta de la civilización y se une a los indios pampas. Esta decisión lo lleva a un enfrentamiento armado con su hermano Martín. Ambos mueren. El personaje de Facundo Galván, el equivalente a Creonte, decide rendir los honores de sepultura a Martín y prohíbe que se seposite el cadáver de Ignacio. Evidentemente, Antígona se opondrá a su tío y para ello contará con el respaldo de su prometido Lisandro Galván (Vilanova, 1987).

En *Pedreira das almas*, la acción se sitúa en el sur de Brasil, en 1842, momento en el cual se producían una serie de convulsiones políticas, sociales y económicas relacionadas con el cambio de una economía minera a otra de carácter agrícola. En este escenario se cuenta la historia que involucra a Urbana, "una matrona viuda, conservadora"; a Mariana, hija de Urbana; a Gabriel, novio de Mariana y "líder de una movilización popular en busca de nuevas y mejores condiciones de vida, más justas y libres"; a Martiniano, "un equivalente a Polinices"; a Vasconcelos, "el jefe militar de la represión, defensor de lo que Mariana llama la ley el 'poder de las espadas'"; entre otros (Vilanova, 1987).

La pieza se divide en dos actos: en el primero, junto a Gabriel, Mariana se enfrentará a la postura reaccionaria de su madre; en el segundo acto, y tras la muerte de su hermano Martiniano y de Urbana, encarnará “la defensa de los valores tradicionales, en particular el deber de dar sepultura a su hermano muerto, pero también de los valores democráticos frente al despotismo representado por Vasconcelos” (Vilanova, 1987).

Por su parte, el ámbito elegido para *La pasión según Antígona Pérez* es una “ficticia pero verosímil ‘republicueta’ continental tan común en los ’50 y ’60 llamada Molina”. En su trama, se muestra la presión a la que es sometida Antígona Pérez para que dé cuenta del lugar en el que se hallan enterrados los hermanos Héctor y Mario Tavárez, muertos a manos de la gente de Creón y condenados a yacer insepultos.

Ante la noticia de que han sido enterrados, el resto de los personajes entre los que se encuentra Aurora (la madre de Antígona, “señora bien”, condescendiente con el tirano), Creón Molina (tío de Antígona, cabeza del régimen dictatorial que comanda la “republicueta” y defensor del orden “occidental y cristiano”), Fernando Curet-Hemón (prometido de Antígona), acosan a la protagonista para dar con el paradero de los cadáveres. Vale la pena destacar la presencia de la prensa que, conformando una especie de coro, contextualiza la historia al difundir noticias del “jet-set” internacional y ejerce el papel de creadora de la opinión pública. Por ejemplo, cuando

acaece la muerte de Antígona, la prensa rotula el hecho como un “ajusticiamiento” necesario (Vilanova, 1987)

El final de la obra resume el carácter de la década: “el desenlace [...] se produce como un planteamiento un tanto extremo y muy ‘setentista’. Antígona, fusilada, entrará a la muerte como “otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad” (Vilanova, 1987).

### 3.3 ANÁLISIS

#### 3.3.1 LA CONTEXTUALIZACIÓN CONTEMPORÁNEA

Como acabamos de precisar, la última obra estrenada de la saga de las versiones iberoamericanas es la obra de Griselda Gambaro. Sin embargo, en el programa entregado al espectador durante el estreno de *Antígona furiosa*, Gambaro rechaza con poca vacilación que su obra sea una versión de la *Antígona* de Sófocles. Creemos que la mejor manera de entender esto es teniendo en cuenta la aspiración que Gambaro explica en dicho folleto: crear una “nueva Antígona fuera del tiempo para que, paradójicamente, nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro” (Taylor, 1989: 49). Es decir, Gambaro desea y propone otra Antígona, émula de la de Sófocles y participe de aquel mundo eterno, pero capaz de contar su misma historia

también en “nuestro tiempo”, en un momento particular de la historia argentina. Gambaro reescribe la *Antígona* de Sófocles dentro del marco concreto de la post-dictadura militar, con el objetivo de hacer de *Antígona furiosa* una obra sobre el duelo, la memoria y la resistencia.

Desde el comienzo de la obra y mediante escasos elementos, Gambaro nos invita al encuentro entre el tiempo trágico y el tiempo histórico. El personaje de Antígona, de corona y atavíos blancos, “resucita” en un lugar que por los datos mencionados (mesas redondas, café) se nos presenta como un bar. En él, dos personajes contemporáneos beben café. A partir de esta imagen, comenzamos a participar en el tiempo de Antígona y su historia, un tiempo circular y de aspiraciones eternas; y en otro tiempo dado por las referencias al mundo contemporáneo.

A nivel del discurso, advertimos que los tres personajes utilizan el voseo verbal típico de la región del Río de La Plata. Durante el desarrollo de *Antígona furiosa*, encontramos en los diálogos expresiones tales como “probá” (198), “¡No se la quités!” (206), “Éste no lo es, ¿vecino? Ni vos” (203), “Pero, oí mis gritos. ¡Rabia! ¡Rabia! ¡Me sos odiosa con tanta cobardía! (205), “no te ensañés con un cadáver” (214)

La imagen del bar colabora en la actualización de la tragedia y reviste notoria importancia por dos razones: una, porque la instancia del bar remite al lector a una postal cotidiana de la vida urbana argentina; otra, porque la charla de café posee connotaciones relativas a la manera en que se “recibe”

la tragedia de Antígona. Quienes frecuentan ese bar, los personajes contemporáneos Corifeo y Antinoo, comentan y narran los sucesos en medio de burlas y observaciones irónicas. En varias oportunidades, Antígona hace referencia a esa “burla que no acaba nunca” y cuyo objetivo es el de desacreditar sus acciones y su dolor.

Irmtrud König (2001) aclara que si bien la recodificación irónico-sarcástica que Gambaro realiza del clásico “implica un distanciamiento del canon literario y la intangible solemnidad con que han sido consagradas ciertas obras en la memoria cultural occidental” (2001), no por ello *Antígona furiosa* debe entenderse como una crítica a la obra de Sófocles puesto que “el foco crítico apunta directamente a la realidad política y social de la Argentina de la dictadura (1976-1983) y sólo indirectamente al hipotexto, y además opera de un modo selectivo, al circunscribirse a las voces que de una u otra manera representan el poder” (2001).

Desde este punto de vista, creemos que la inclusión del elemento irónico toma vital importancia en el proceso de contextualización de la obra. Si como sostiene Linda Hutcheon, “las dimensiones semánticas de la ironía no podrían considerarse separadamente de los aspectos sociales, culturales e históricos del contexto en el que se despliega” (citado en Schoentjes, 2001:296), las bromas y burlas de Antinoo y Corifeo además de socavar las pretensiones de lo trágico, colaborarían en el anclaje contextual de la obra. Los comentarios burlescos y las bromas de estos personajes, lejos de

representar un alivio cómico para el espectador/lector, intensifican la tensión entre obra y realidad. Porque mucho de lo dicho por estos personajes se comporta como un reflejo de los discursos que circularon en la época.

En *Antígona furiosa*, la doble referencialidad lleva a la resignificación de los parlamentos de los personajes y a su interpretación en un marco discursivo diferente. Por ejemplo, en los años de la dictadura, una constante del discurso represivo, cuyo objetivo era resguardar la impunidad de los operativos de desaparición de personas, fue la inversión de la fórmula crimen-castigo por otra en la que el castigo se tomaba como la condición de la falta. En el informe final de la CONADEP, el escritor Ernesto Sábato aludía a este tema de la siguiente manera:

[...] iba arraigándose la idea de la desprotección, el oscuro temor de que cualquiera, por inocente que fuese, pudiese caer en aquella infinita caza de brujas, apoderándose de unos el miedo sobrecogedor y de otros una tendencia consciente o inconsciente a justificar el horror: “Por algo será”, se murmuraba en voz baja, como queriendo así propiciar a los terribles e inescrutables dioses, mirando como apestados a los hijos o padres del desaparecido (CONADEP).

Es notable entonces descubrir en el texto la manera en que Corifeo y Antinoo ratifican la sentencia de Creonte al afirmar que “si el castigo te cayó encima, algo hiciste que no debías hacer” (211), ya que “el castigo siempre supone la falta, hija mía” (211).

Otro ejemplo de esta interdiscursividad se da durante el lamento de Antígona: “No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida.” (210). El parlamento puede confrontarse con las palabras del ex presidente de facto Jorge Rafael Videla en una declaración transcrita por el diario Clarín en diciembre de 1979 al referirse a los “desaparecidos en vida” de la dictadura:

¿Qué es un desaparecido? En cuanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido.

Por último, cabe dar cuenta de la profunda vinculación temática que emparenta la obra clásica con la realidad política y social argentina. Los temas del duelo no realizado, el miedo, la culpa y los juegos de poder, que trataremos a continuación, auspician y respaldan la experiencia de lo histórico.

### 3.3.1 LA INSCRIPCIÓN DEL DUELO

En *Antígona furiosa* se inscribe la cuestión duelo social de los argentinos tras los acontecimientos de la más cruenta dictadura del siglo XX. Tanto el cadáver insepulto de Polinices como la sentencia a muerte de Antígona y la identificación de la protagonista con la figura del desaparecido remiten a los millares de víctimas del régimen militar. Al mismo tiempo, las modificaciones que Gambaro realiza en la reescritura del clásico y la circularidad de la obra responden a aquellos sucesos aún no reconocidos o resueltos por la sociedad argentina.

Como hemos dicho, en *Antígona furiosa* Gambaro conserva el deseo de Antígona de dar sepultura a su hermano Polinices como el eje central de la acción. Desde las primeras líneas, a través del paralelismo con la Ofelia doliente de Shakespeare y las preguntas sarcásticas de Corifeo (“¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba?”), el tema de la sepultura se ubica en primer plano. Al deseo de Antígona, se opone la prohibición de Creonte, diseminada a lo largo del texto por las sucesivas repeticiones del vocablo “prohibido” y formulada por Corifeo en una suerte de letanía:

Corifeo: [...] Creonte no permitirá enterrar a Polinices que quiso que-

mar a 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 se atreva gire –se atreva- gire gire como loca dando

vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto

(Vuelve a su lugar, se sienta) Nadie hay tan loco que

desea morir. Este será el salario.

(201)

La sepultura impedida de Polinices se presenta como un desplazamiento del duelo no cumplido por la sociedad argentina, ya sea por causas materiales como la desaparición de los cuerpos de las víctimas de la represión estatal, ya sea como forma de negación de un pasado que empañaba el nuevo horizonte propuesto por la democracia. En *Antígona furiosa*, cuando Antinoo y Corifeo dan cuenta de la finalización de la guerra entre Polinices y Eteocles y se propone celebrar la vuelta de la paz, parece sugerirse el sentimiento festivo que trajo a la sociedad la restauración de la democracia. Antígona, por su parte, es el personaje que insiste sobre lo que se quiere dejar atrás. Ante el lamento y el dolor de Antígona por la muerte de sus hermanos, Corifeo responde: “Siempre las riñas, los combates, la sangre. Y la loca esa que debiera estar ahorcada. Recordar muertes es como batir agua en el mortero; no aprovecha” (200). Antinoo, tímido, recordará

que “no hace mucho que pasó” (200), pero Corifeo, ferozmente, sentenciará que “Pasó. ¡Y a otra cosa!”(200).

Tal como el cadáver insepulto de Polinices, la sentencia de Antígona nos remite a las operaciones clandestinas de desaparición de personas. La protagonista es condenada a morir de inanición en una caverna. “Si ella desea morir allí, que muera. Si desea vivir sepultada bajo ese lecho, que viva. Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contactos con los vivos” (211), proclama Creonte. Por su parte, la heroína se refiere a su muerte como una desaparición del mundo en vida (210), cuestión que encuentra plena significación en las trayectorias inconclusas de las personas secuestradas, torturadas y asesinadas por el régimen militar, cuyos cadáveres en la mayoría de los casos nunca fueron recuperados.

Sin embargo, Gambaro parece querer responder a aquella realidad solapada por el poder dictatorial. En la identificación de Antígona con la figura del desaparecido encontramos una primera clave. La segunda clave está dada porque, a diferencia de la obra griega, la muerte de Antígona es escenificada:

Antígona: (...) Con la boca húmeda iré a mi propia muerte, Orgullosamente, Hemón, iré a mi propia muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací, para compartir el amor y no el odio. (Pausa larga) Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte con furia) (217).

Visto así, el hecho de que Antígona no muera en la caverna sino que su muerte sea visible y “pública” no le permite al tirano Creonte permanecer “puro” de su culpa ni al lector permanecer inmovible. Con esta modificación, la dramaturga no sólo instala en el seno mismo de la obra la discusión sobre las responsabilidades políticas y sociales, sino que contrarresta el mecanismo propio de los asesinatos clandestinos.

Para Fabiana Rousseaux, la desaparición “produce en las víctimas la pérdida de las categorías fundantes de la identidad: el espacio y el tiempo” (Rousseaux). En este sentido, tanto la no recuperación del cadáver como el tratamiento anónimo de ellos provocan el vaciamiento de la identidad de la víctima. Este hecho influye notoriamente en el proceso del duelo. Mientras que la posibilidad de sepultura de la víctima actúa como la certeza de su muerte, la desaparición de sus restos es una “apertura a la incertidumbre”. Por otra parte, Rousseaux sostiene que la figura del desaparecido “es un significante de la des-responsabilidad” del régimen militar en su afán de borrar su responsabilidad en el asunto. Para comprobarlo basta recordar las palabras de Videla citadas con anterioridad.

Por todo esto, sostenemos que la reescritura de *Antígona* que propone Gambaro trata el duelo como un tema pendiente en un lugar y en un tiempo concretos. Del mismo modo, la circularidad de la obra acentúa esta suspensión y amenaza con la repetición de la tragedia a menos que el duelo esta vez sea cumplido.

### 3.3.3 DE CREONTE

Dedicaremos el presente apartado a la caracterización del Creonte gambarino porque creemos que a través de ella se define una instancia de poder significativa en el contexto político argentino. En el personaje de Creonte se encarnan y se extreman las notas distintivas del ejercicio de poder propias del gobierno dictatorial.

En primer lugar, señalamos que en *Antígona furiosa*, Creonte es representado por un artificio escénico, la carcasa: “una carcasa representa a Creonte. Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder” (196). El personaje de Creonte entonces no cuenta con el sostén físico del cuerpo de un actor, sino que es reducido a una estructura, lo que desde el comienzo propone una imagen del poder aparatosa y deshumanizada.

Por otra parte, en el seno del discurso de Creonte, observamos claramente las notas de autoritarismo propias del poder tiránico: manda quien es más fuerte. Gambaro delinea a Creonte resaltando la crueldad y el despotismo de sus decisiones. Creonte, en la primera entrada del Corifeo a la carcasa, se autoproclama como el origen mismo del poder: “Mío es el trono y el poder” (202), y por extensión se ubica como el origen de la ley. Esto último es subrayado por Antígona cuando dice “cree que la ley es ley porque sale de su boca” (204).

Asimismo, en el proceder de Creonte se destacan la arbitrariedad y la falta de fundamentos de sus decisiones. El gobernante no sólo no brinda argumentos que avalan sus decisiones (es evidente que él mismo es su más poderoso argumento), sino que tampoco considera el diálogo como herramienta de consenso; antes bien, intenta desautorizar al “otro” como portador de un discurso diferenciador. En el diálogo de Creonte con Hemón (representado por Antígona), se ve plasmada esta intención. Hemón, que conoce “lo que dice la gente” (206), sostiene que “otro también puede hablar con sensatez”. Sin embargo, Creonte le contesta que él desea “hijos sumisos que devuelvan al enemigo de su padre mal por mal” (206) y que sólo confía en quienes le obedecen (206).

Desde un punto de vista retórico, podemos decir que Creonte utiliza argumentos *ad hominem* con los que busca deslegitimar a sus oponentes y no los argumentos que estos esgrimen:

Corifeo: Hiciste lo que prohibí.

Antígona: Reconozco haberlo hecho y no lo niego.

Antinoos (asustado): ¡No lo niega!

Corifeo: Transgrediste la ley.

Antígona: No fue Dios quien la dictó ni la justicia.

Corifeo: Te atreviste a desafiarme, desafiarme.

Antígona: Me atreví.

Corifeo: ¡Loca!

(203)

Por otra parte, las notas sobre el discurso de Creonte, al igual que la carcasa que lo representa, describen al poder como una instancia velada y ambigua. La carcasa avala el doblez de los actos del tirano. Veamos, por ejemplo, cómo la propia rigidez y el mal juicio de Creonte lo llevan a la ruina. Mueren su esposa y su hijo Hemón, al tiempo que la peste contamina la ciudad. Ante tales males, Creonte se victimiza:

Corifeo: ¡Los perdono! ¡No saben lo que hacen! Pretenden condenarme a mí, que di mi hijo, mi esposa, al holocausto. Antígona, que atrajiste tantos malos sobre mi cabeza y mi casta, ¡te perdono!  
(216)

Sin embargo, estos actos de contrición no son sinceros. El carácter exagerado y performativo de su aflicción contradice sus palabras y las convierten en otro producto del artificio y la hipocresía.

De este modo, Gambaro construye una imagen grotesca del poder en la que se entremezclan el terror y la pantomima, el autoritarismo y la victimización, la arbitrariedad y la frivolidad. No es difícil asociar esta imagen gambarina con la imagen del Estado proyectada por el gobierno

militar de la dictadura argentina. La estatificación del terrorismo consolidó al Estado como una maquinaria que avalaba la represión y la eliminación del que supusiera una resistencia u obstáculo al modelo que se quería implementar, tras una máscara de orden y respeto a los valores fundamentales.

Además, el tono mesiánico del perdón formulado de Creonte, en el que parafrasea las palabras de Jesús (“Perdónalos, Padre, porque no saben lo que hacen”), aparece como un guiño al discurso militar que proponía al régimen como el defensor de los valores “cristianos y occidentales”. Esta vinculación del discurso del poder con el designio propio de la Iglesia será tratada con más detenimiento en el próximo apartado.

Finalmente, es posible leer en esta caracterización del poder una crítica irónica (y tal vez una suerte de profecía) que compromete también a los gobiernos democráticos posteriores a la dictadura. Antinoo dice que Creonte “posee un corazón grande que indulta fácilmente” (216), lo que nos recuerda no sólo a las leyes de Punto Final y Obediencia Debida que el gobierno de Alfonsín firma en respuesta a las presiones militares, sino también a los indultos decretados años después por Carlos Menem. En este sentido, la carcasa como símbolo del poder de Creonte parece redimensionarse a símbolo del poder en sí mismo. Al carácter de “objeto por llenar” de la carcasa, se le opone su exterioridad permanente e invariable. Este aspecto parece sugerir que el discurso no está determinado por la persona que ocupa

el poder, sino que el poder hace al discurso. Un discurso indistinto, que sigue repitiéndose.

### 3.3.4 DE TIRESIAS

El personaje de Tiresias que es evocado en *Antígona furiosa* posee características muy diferentes a las del personaje sofocleo. Mientras que en la versión clásica, Tiresias representa la voz de la razón y advierte a Creonte sobre las consecuencias nefastas que acarreará la prohibición de sepultura de Polinices, el Tiresias gambarino se construye sobre la base de la ambigüedad y se remarca la relación estrecha con el poder de Creonte.

En la pieza argentina, la primera evocación de Tiresias es antecedida por el saludo de Corifeo/Creonte: “¿Qué hay de nuevo, viejo Tiresias? Me espanta tu cara oscurecida como con doble ceguera” (213) haciendo alusión a su calidad de vidente ciego. Este oxímoron (el de no ver, pero ver; el de ver, pero no ver) es el signo más transparente de las intenciones equívocas que se le asignan al personaje, y es traducido luego de manera explícita por Antígona: “En boca de Tiresias, la verdad y la mentira están mezcladas” (214).

En la obra de Gambaro, la afiliación del sacerdote y el tirano es evidente: “Nunca me aparté de tus consejos”, dice Creonte, “por eso

goberné bien esta ciudad” (213). Antígona, por su parte, es la encargada de subrayar estos “hábilis pactos” que unen a ambos personajes: “Creonte te ha dicho que la raza entera de los sacerdotes ama el dinero. (Ríe) Y contestaste que la de los tiranos el lucro vergonzoso. ¡Se entienden bien ustedes!” (213).

Este nuevo perfil que Gambaro elige para Tiresias, como figura representativa de lo religioso, se corresponde con las críticas formuladas a la Iglesia por su papel en la Guerra Sucia. En los inicios de la dictadura, la Iglesia mantuvo una posición acrítica respecto de los acontecimientos aunque luego, cerca del ocaso del gobierno militar, intentó su apartamiento del régimen y subrayó la conveniencia de la democracia como la opción por seguir (Romero, 311- 312).

Si bien no todo el cuerpo eclesiástico avaló la conducta del régimen, la identificación de esta institución con los objetivos del terrorismo de Estado quedó plasmada en las alocuciones de los líderes militares, de la jerarquía eclesiástica y en la memoria de la ciudadanía. Concretamente, las altas esferas eclesiásticas se destacaron por expresar su apoyo a la dictadura considerándola como una vivencia necesaria para la purificación de la sociedad. Ya en 1975, el vicario general del Ejército, Monseñor Victorio Bonamín auguraba en su homilía este rol para la fuerza militar:

¿No querrá Cristo que algún día las FF.AA. estén más allá de su función? El Ejército está expiando la impureza de nuestro país [...] los militares han sido purificados en el Jordán de la sangre para ponerse al frente de todo el país (La Iglesia cómplice y la Iglesia del pueblo,1996).

Para ser más precisos, la relación entre ambas instituciones se basó en una “retroalimentación ideológica” (Pigna, 2005:373): el Estado escudaba su actuar en la defensa de los valores “cristianos y occidentales”; por su parte, la Iglesia confirmaba aquella misión del Estado, justificaba sus actividades y confortaba a los agentes de la represión recordando, como el ex torturador Scilingo lo reconoció en una entrevista realizada por Martín Castellano en 1997, el precepto bíblico que habla de la necesidad de “separar la paja del trigo”.

Como adelantamos, en 1981, en el momento más crítico del gobierno de facto, la Iglesia revisa su postura e intenta reconstruir el vínculo con la sociedad y sus crecientes demandas (Pigna, 312). En *Antígona furiosa*, se advierte el reproche a la Iglesia representada por Tiresias, “hábil para ser amigo del poder en su cúspide y separarse cuando declina” (214).

### 3.3.5 DEL MIEDO Y DE LA CULPA

El miedo y la culpa asoman recurrentemente en la superficie de la obra bajo diferentes modalidades y con diferentes connotaciones. El tratamiento de estos temas cobra importancia al recordar la “cultura del miedo” (Corradi, 1985) que impuso el régimen militar.

En primer lugar, nos detendremos en el caso del personaje de Antígona. Como hemos dicho, Gambaro mantiene el estatuto trágico de la protagonista, sin embargo, elige destacar en ella algunos rasgos que propician la identidad con el receptor. En el siguiente parlamento, observamos cómo Antígona es presa del miedo, un miedo que ya no sólo tiene su causa en el enfrentamiento del tirano, sino que plasma en cuestiones más vitales como el deseo de vivir para ver crecer a sus hijos:

*Antígona: Delante de Creonte tuve miedo. Pero él no lo supo. Señor, mi rey, ¡tengo miedo! Me doblo con esta carga innoble que se llama miedo. No me castigés con la muerte. Dejame casar con Hemón, tu hijo, conocer los placeres de la boda y la maternidad. Quiero ver crecer a mis hijos, envejecer lentamente. ¡Tengo miedo! [...] (204)*

O mucho más comunes como el temor a padecer el hambre o la sed:

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

Antígona: Temí el hambre y la sed. Desfallecer innoblemente. A último momento, arrastrarme, suplicar. (217)

Otro aspecto que provoca la identidad y la compasión del receptor con la Antígona gambarina es, como lo señala Laura Mogliani, la falta de culpa de Antígona. Para Mogliani, Gambaro conserva la “paradoja del justo doliente” creada por Sófocles y hace hincapié en la inocencia de Antígona y en el hecho de que la protagonista ha realizado “una acción virtuosa, positiva, el sacrificio de sí misma” (Mogliani, 1997:105).

También Ismena, la hermana de Antígona, es víctima del miedo y no participa en el intento de dar sepultura a Polinices, aunque frente a Creonte asume la responsabilidad. Esta es otra cara del miedo, la de ser el origen del valor, el cual según palabras de Antígona es aún mejor que su propio valor nacido del amor a su hermano (205). No obstante, la validez de la valentía de Ismena es cuestionada, casi irónicamente, por la propia Antígona. La protagonista declara que el amor de su hermana se reduce sólo a palabras (205), sugiriendo así que el amor demanda acciones concretas. De este modo, el coraje de Ismena contrasta tanto con el de Antígona como con el de Hemón, quien se enfrentó a su padre y perdió la vida.

Por otra parte, en los comentarios de Corifeo y Antinoo que, como ya hemos sugerido, parecen reproducir la reacción y las opiniones de la sociedad civil, las huellas del miedo también son detectables. Lo cómico de sus intervenciones sólo produce una sonrisa de media boca. En principio, no es dado burlarse de alguien que posee motivos tan nobles como los de Antígona y que, además, da la vida por ellos. Las burlas parecen tener razón en la necesidad de invalidar el discurso de Antígona o en la voluntad de diferenciarse de ella.

Antígona, para estos personajes, representa “lo que no se debe oír” y “lo que no se debe ver”. Para justificar lo primero basta recorrer los numerosos comentarios de Corifeo y Antinoo del tipo: “¿Qué pretende esta loca? ¿Criar pena sobre pena?” (199), “¡No oí nada! ¡No oí nada! [...] No hay...lamentos ba-ba-bajo el cielo, ¡ta-ta-tá n sereno!” (201), “¡Dios mío, empieza a compadecerse!” (210), “¡Aburre! ¡No la termina más!”(211), “¡No la termina más! ¡Qué cuerda!”(213).

Los personajes también se niegan a ser testigos de los actos de Antígona. Los sucesivos cambios de lugar de la mesa en que toman el café, van acompañados de frases como las siguientes: “Mejor no ver actos que no deben hacerse” (202) o “Cuando se alude al poder/la sangre empieza a correr” (205). Y Antinoo es muy claro cuando se levanta y se aleja exclamando: “Yo no quiero verlo. ¡Ya vi con exceso!” (206).

Esta necesidad de desvincularse de Antígona no se erige como la prueba de una real discrepancia de valores. Corifeo y Antínoo no poseen un fundamento concreto para justificar la culpabilidad de la protagonista y en sus discursos se avisan tibios reconocimientos de su inocencia. En consecuencia, valdría considerar este rechazo a Antígona y a todo lo que ella vehicula como una consecuencia del temor al poder de Creonte.

Creemos que los motivos del miedo y la culpa son puntos muy significativos en nuestra lectura de la obra a la luz de los acontecimientos históricos argentinos, ya que reproduce en el formato de la ficción el régimen del terror que avaló la dictadura militar.

El programa impuesto por el gobierno militar se basaba en dos premisas: la primera era la implementación del plan económico neoliberal; la segunda, era la eliminación de la oposición mediante la acción represiva. La eficacia de esta segunda instancia quedó demostrada con la desarticulación de las ya diezmadas agrupaciones armadas, pero su efecto en la sociedad fue mucho más profundo. Las operaciones de desaparición de personas cobraron miles de víctimas que, pese a accidentes y errores en la táctica militar, fueron las víctimas queridas; no obstante, el régimen militar aspiraba al control de toda la sociedad.

Como lo señala el historiador Luis Romero: “el verdadero objetivo eran los vivos, el conjunto de la sociedad que, antes de emprender su transformación profunda, debía ser controlada y dominada por el terror y la

palabra” (Romero, 1994:288). En esto subyacía el deseo del régimen de eliminar toda posibilidad de actividad crítica y protesta social, y con ello asegurar la impunidad de sus acciones. Las medidas de control llevadas a cabo por el gobierno de facto (la desaparición de las instituciones democráticas, la censura de los medios, la clausura de los espacios públicos creadores de opinión, la prohibición de la actividad política, etc.) fracturaron el entramado social y destruyeron los canales de transmisión de las experiencias colectivas.

A su vez, la postura del régimen se basó en un esquema bipolar: se estaba con la patria, es decir, se respaldaba el régimen militar o se era un enemigo de la patria. Al mismo tiempo, este “enemigo” no se determinaba fehacientemente, lo cual colaboraba para aumentar la confusión y el temor. Dice Romero: “el ‘adversario’ –de límites borrosos, que podría incluir a cualquier posible disidente- era el no ser, la ‘subversión apátrida’ sin derecho a voz, a existencia, que podía y debía ser exterminada” (Romero, 1994:288). Esta estrategia, la no especificación del “culpable”, servía por su volatilidad a las justificaciones de la represión, al tiempo que actuaba como propagadora de las sospechas y la desconfianza en el seno de la ciudadanía.

Las reacciones de la sociedad inmersa en el esquema del terror fueron diversas:

Algunos no aceptaron esto y emigraron al exterior –por una combinación variable de razones políticas y profesionales- o se refugiaron en un exilio interior [...] La mayoría aceptó el discurso estatal, justificó lo poco que no podía ignorar con el argumento del “por algo será”, o se refugió en la deliberada ignorancia de lo que sucedía ante los ojos de todos [...] Lo más notable, sin embargo, fue una suerte de asunción e internalización de la acción estatal, traducida en el propio control, en la autocensura, en la vigilancia del vecino (Romero, 1994:289).

No obstante, en este panorama de miedo e inmovilidad, surgieron reclamos de justicia por parte de la sociedad. Fueron los menos, claro. Pero se constituyeron con el correr de los años en el símbolo de la resistencia social ante el poder dictatorial. Hablamos como puede suponerse de la agrupación de las Madres de Plaza de Mayo la cual, además de las organizaciones de derechos humanos, jugó un papel protagónico a la hora de reclamar por las personas desaparecidas.

En definitiva, estas reflexiones sobre el funcionamiento y las reacciones sociales en la “cultura del miedo” de la Argentina de la dictadura nos retrotraen a las observaciones hechas sobre las actitudes de los personajes de Gambaro. La identificación de estos con el espectro social argentino de la dictadura es difícil de negar: están los que son inmovilizados por el miedo, los que prefieren no escuchar ni ver la realidad y los que se oponen al poder y pierden su vida en ello.

### 3.3.6 LA HISTORIA QUE SE REPITE

*Antígona furiosa* se propone como una obra capaz de dar sentido, interrogar y re-experimentar el ignominioso pasado dictatorial argentino. Durante este capítulo, hemos intentado descifrar la obra en clave histórica. No obstante, creemos que nuestra lectura alcanza mayor profundidad si, además de atender a la capacidad de la obra para representar lo real, consideramos el modo/formato en que cifra esa realidad. En este punto, parecen esclarecedoras las palabras de Beatriz Sarlo al referirse a la relación entre ficción y realidad:

Cuando la historia parece haber sacado de escena los valores [...], la literatura propone un modelo, a menudo tan horrendo como el de la historia pero siempre más perfecto porque es imaginario y tiene, por su naturaleza ficcional, la capacidad de establecer un desvío irónico o paródico respecto de la experiencia. Frente al desorden de los hechos, la invención responde no con un espejo del mundo sino con una idea del mundo: avanza apartándose de la empiria (Sarlo, 1995:204).

Entendiendo que la ficción no se reduce a la mimesis, sino que puede proyectar una “idea del mundo”, opinamos que en *Antígona furiosa* no sólo está cifrada la experiencia de un tiempo histórico argentino, sino que se propone una visión trágica de él. Una visión que no acaba en las similitudes temáticas entre obra de teatro y realidad.

A decir sobre la experiencia del tiempo, la contextualización contemporánea además de temporalizar la tragedia en un momento concreto, obliga al espectador/lector a reconstruir la relación entre el tiempo referencial histórico y el tiempo circular que compasa la obra. Con ello, Gambaro parece sugerir que la vivencia de la dictadura y sus secuelas se experimenta como inmersa en un tiempo circular. Esta visión coincide con el estudio del sociólogo Marcelo Cavarozzi sobre los ciclos políticos en Argentina desde 1955:

Con la repetición de un ciclo de auge, crisis y desintegración de los gobiernos civiles tanto como de los gobiernos militares, la superficie de la política argentina adquirió una textura uniforme en la cual cada ciclo se distinguió de su predecesor sólo por el incremento de la violencia y la intensidad que provocó [...] Las imágenes de estancamiento y suspensión sugerirían una ausencia de cambio y, en una perspectiva de largo plazo, una situación de inmovilidad o aún de completa circularidad (Cavarozzi, 1988: 19).

Por último, nos gustaría remarcar que así como *Antígona furiosa* retomó el pasado dictatorial, su precedente *Antígona Vélez*, la obra de Leopoldo Marechal, tomó como escenario la Pampa argentina del siglo XIX. Recordemos que en ese tiempo, para ser precisos durante el último cuarto del siglo XIX, el gobierno del Julio A. Roca decide emprender lo que la historiografía argentina llamó el “período de Organización Nacional”. Una de sus expresiones fue la “Campaña del desierto”. Esta ‘campaña’ indicó el momento en que la oligarquía y la burguesía, vinculadas al modelo

agroexportador que imperaba en el país, decidieron expandirse hacia el sur, hasta los confines de la Pampa y la Patagonia (Gorini, 2006:38). El proyecto suponía también la eliminación de todo aquello que interfiera con el plan de recomposición nacional; por ello, con la convicción de que los pueblos aborígenes constituían un obstáculo se decidió exterminarlos (Gorini, 2006:38).

Las afiliaciones entre aquel período y el que enmarca el estreno de *Antígona furiosa* son notorias. El gobierno militar de 1976 basó su aspiración fundacional en la visión del régimen militar como agente necesario para el cambio y la nueva disposición de la nación. El aniquilamiento masivo de personas volvió a ser el resultado de la convicción de que una parte de la población no ‘encajaba’ en el modelo de sociedad que se pretendía imponer. De hecho, en la misma auto-designación del gobierno facto del '76 como “Proceso de Reorganización Nacional” se refleja no sólo el ansia de la propia legitimación como agente del cambio, sino también la identificación con el pasado decimonónico, del que serían sucesores y con el que compartirían un mandato histórico. En definitiva, una historia que se repite y que ha tenido dos adaptaciones de *Antígona* para dar cuenta de ello.

## 4. LA EXPERIENCIA FEMENINA DEL TIEMPO

### 4.1 PRELIMINARES

Este capítulo final indaga la experiencia femenina del tiempo en tanto que indaga la identidad femenina de Antígona-mujer desde el punto de vista del tiempo. No es nuestra intención establecer una experiencia del tiempo específicamente femenina, sino poner de relieve que el pensamiento de la identidad femenina debe comprender el pensamiento sobre el tiempo.

En el análisis, partimos de la no pertinencia de la interpretación hegeliana de *Antígona* al caso de la pieza gambarina. Tal como lo veremos, en la interpretación de Hegel la división de las esferas pública y privada, representada respectivamente por las figuras de Creonte y Antígona, también se aprecia la división de los campos de acción de los sexos. Esta división se asienta tanto en un concepto esencialista de la identidad como en una noción del tiempo auspiciada por las ideas de la modernidad.

Nuestro objetivo es demostrar que la obra de Gambaro se resiste a aquella interpretación por encontrarse afiliada a un enfoque posmoderno que vehicula otra idea de lo temporal y por lo tanto pone en crisis el propio concepto de identidad como entidad estable. Concretamente, nuestra intención es demostrar la alineación de la obra argentina en lo que Kristeva

denominó la “tercera generación del feminismo”, que considera la identidad femenina como una identidad múltiple y fluida, y relativa a las capacidades simbólicas específicas de cada mujer (Kristeva, 2005.210). Para ello, demostraremos que en *Antígona furiosa* Gambaro procede a la desarticulación de la oposición hombre/mujer (Creonte/Antígona) y superpone diversas temporalidades, cumpliendo así con los postulados de dicha corriente.

#### **4.2 EL TEATRO DE GAMBARO Y EL FEMINISMO**

La afiliación que estableceremos entre los postulados de tercera generación de feministas que alienta Kristeva y la pieza de Gambaro no sólo se basa en nuestra consideración de *Antígona furiosa* como una obra que cristaliza el pensamiento de la relación mujer-tiempo de Kristeva. Hemos tenido en cuenta también, como lo señala Kirsten Nigro, que el teatro gambarino debe ser entendido en relación al feminismo francés, considerado como un movimiento relacional, es decir, “uno en el cual el destino de la mujer se ve en relación a la sociedad en general” y que se acoge en la Argentina a fines del siglo XIX (Nigro, 1990:174).

Esta aclaración de Nigro sirve también para comprender por qué las primeras obras de Gambaro fueron caratuladas como antifeministas. La

producción temprana de la dramaturga fue criticada por la falta de personajes femeninos y por el rol de víctimas que las mujeres ocupaban dentro de las relaciones de poder que se escenificaban. Nigro indica que estas críticas fueron auspiciadas desde la perspectiva del feminismo anglosajón, que se vincula más bien con “una postura individualista en la que el bienestar de la mujer como individuo y su igualdad sexual y socioeconómica son lo que más importan” (Nigro, 1990: 175).

Desde esta misma postura se habría considerado que las obras más recientes de Gambaro, las producidas durante las décadas del 80 y del 90, han demostrado una “evolución” en torno a la preocupación feminista (Nigro, 1990: 174). Por ejemplo, Becky Boling resalta que es conveniente “notar que a diferencia de los primeros dramas de Gambaro, en los más recientes, la mujer ha llegado a reemplazar al hombre como protagonista central y que este cambio de enfoque proviene de una nueva toma de conciencia por parte de la dramaturga” (Boling, 1987:83).

Estas observaciones de Boling encuentran eco en el análisis que realiza la crítica teatral argentina Ana Laura Lusnich. Según la sistematización de la producción teatral de Gambaro que propone Lusnich, en el período que va desde 1983 a 1998 (*Antígona furiosa* estaría incluida en él), se acentúa la “construcción de un sujeto representado por una figura femenina que adopta un desempeño activo y circunscribe su accionar a la obtención de un objeto fijo: la identidad y la libertad” (Lusnich, 2001:346).

Y no sólo esto, sino que también se encuentran capacitados para la rebelión; son personajes que “luchan por la restitución de un conjunto de valores positivos para la sociedad: la libertad, la vida, la memoria, el amor” (Lusnich, 2001:347).

Sin embargo, Nigro sostiene que la preocupación feminista es perceptible ya en la producción temprana de la dramaturga argentina, y que puede ser entendida con las herramientas que la teoría feminista francesa nos brinda:

Esta teoría ha postulado [...] que el hombre y la mujer no son esencias inmutables, sino más bien signos mutables, ya que su manera de percibir y de ser percibidos es moldeada según determinados paradigmas de conducta humana, entre los cuales el lingüístico es de mayor importancia. O sea, palabras como masculino o femenino no tienen como referente algo esencial, sino que son una construcción lingüística que asumen las connotaciones que los “dueños” de las palabras le quieran atribuir [...] Enfocado de esta manera, el feminismo de las tempranas obras de Gambaro es más perceptible. Por ejemplo, la falta de figuras femeninas es lógica, porque en el mundo de connotaciones masculinas, la mayoría de mujeres no tienen el poder de la palabra; son seres silenciosos y silenciados. Pero cuando sí hablan, cuando sí tiene el poder de la palabra, no por eso siempre van a usarla en maneras “femeninas” (Nigro, 1990: 176).

Este posicionamiento parece aclararse cuando, a la inversa, se observa el desempeño de los personajes masculinos gambarinos. En este sentido, tal como indica Nigro, los personajes-hombres, no por ser hombres actuarán de manera “masculina”. El ejemplo del personaje masculino

víctima y pasivo de Martín en *El campo* (1967), de Ignacio en *Los siameses* (1968) o el muchacho de *El desatino* (1965) son mencionados por la autora como ejemplos de lo que en Occidente connota lo “femenino”.

A su turno, Gambaro elaboró una respuesta a la crítica ya aludida:

En mis primeras obras, muchas mujeres me cuestionaron la presencia de personajes exclusivamente masculinos, y esto que las feministas tomaron como agravio o carencia, yo creo que es la muestra más acabada de que escribo como mujer, no sólo porque no soy un hombre, sino porque para hablar de las mujeres no hay nada mejor que hablar de las relaciones entre los hombres. Y la situación de la mujer se evidencia por una omisión transparente. En esas obras cuestionadas, el mundo de los hombres era un mundo marcado por la incompreensión, el egoísmo, la injusticia. Es el mundo donde “viven” las mujeres (Gambaro, 1980: 21).

Desde nuestra perspectiva, las observaciones de Nigro y las declaraciones que esgrime Gambaro entablan un diálogo directo con el pensamiento sobre la mujer de Julia Kristeva. Si bien esta consideración invita a cuantiosas observaciones, sólo mencionaremos que tanto Kristeva como Gambaro comparten una profunda desconfianza hacia el concepto de identidad; al menos, hacia un concepto absoluto de identidad. De igual manera, cuando Gambaro señala el aspecto marginal de la identidad femenina (“para hablar de mujeres no hay nada mejor que hablar de las relaciones entre los hombres” / “la mujer se evidencia por una omisión transparente”), ¿no percibimos en ello la marginalidad con la que Kristeva

define a la mujer o su insistencia en considerar la feminidad como una creación machista? Recordemos que para Kristeva la mujer sólo puede existir negativamente puesto que “es aquello que margina el orden simbólico machista” (citado en Moi, 1999:173)

Volviendo a nuestro objetivo que es demostrar cómo *Antígona furiosa* cristaliza los postulados de la tercera generación kristevana, examinaremos el ensayo de Kristeva “Women’s time”, publicado originalmente en 1979.

#### **4.3 EL TIEMPO DE LAS MUJERES**

Kristeva comienza el artículo preguntándose/interpelándonos sobre la pertinencia de tratar la relación entre la mujer y el tiempo cuando, tradicionalmente, ha sido el espacio la dimensión evocadora de la mujer; “the space generating and forming the human species” (Kristeva, 1986:190). La respuesta está en que el tiempo, como instrumento de análisis, “come to emphasize the multiplicity of female expressions and preoccupations so that from the intersection of these differences there might arise [...] the real fundamental difference between the two sexes” (Kristeva, 1993).

En cuanto a la definición de un tiempo de las mujeres, Kristeva apunta que:

As for time, female subjectivity would seem to provide a specific measure that essentially retains repetition and eternity from among the multiple modalities of time known through the history of civilizations [...] there are cycles, gestation, the eternal recurrence of biological rhythm which conforms to that of nature and imposes a temporality whose stereotyping may shock, but whose regularity and unison with what is experienced as extra-subjectivity time, cosmic time, occasion vertiginous visions and unnameable *jouissance*. On the other hand, and perhaps as a consequence, there is the massive presence of a monumental temporality. (Kristeva, 191)

Tenemos entonces que la subjetividad femenina conlleva una forma cíclica de medir el tiempo. Que esta temporalidad subjetiva, ritmada con los ciclos de la naturaleza, al comprobarse regularmente y en unísono transciende la frontera de la subjetividad para volverse extra-subjetiva. Con esto Kristeva da paso a una segunda temporalidad, la temporalidad monumental, relacionada con la eternidad y “thought of as necessarily *maternal*” (la cursiva es mía, Kristeva, 192).

La autora entiende que este tiempo monumental es experimentado como “all-encompassing and infinite like imaginary space” (Kristeva, 191). Y que es posible reconocerlo prestando atención a los “mitos de resurrección” en los cuales se percibe un impulso de inmortalidad que perpetúa la memoria arcaica (mítica), “the vestige of an anterior or concomitant maternal cult” (Kristeva, 191). La autora ejemplifica con el caso concreto de la Virgen Madre del Cristianismo, en tanto su cuerpo “not die but moves from one spatiality to another” (Kristeva, 191).

Si bien tanto la temporalidad cíclica como la monumental no son incompatibles con los valores “masculinos”, Kristeva señala que la subjetividad femenina al abandonarse a la intuición posee una relación problemática con una tercera concepción del tiempo: el tiempo lineal. Esta temporalidad se define como “time as a Project, teleology, linear and prospective unfolding: time as a departure, progression and arrival –in other words, the time of history” (Kristeva, 192). Es una noción del tiempo etiquetada como masculina e “inherent in the logical and ontological values of any given civilization” (Kristeva, 192). Por otra parte, es un tiempo “obsesivo” puesto que en su linealidad reconocemos “the true structure of the slave”. En este sentido, el tiempo lineal implica una verticalidad en cuanto ordenamiento cronológico y causal de eventos; lo que, en definitiva, da cuenta de una jerarquización.

Habiendo establecido y diferenciado estas tres temporalidades, Kristeva avanza en el análisis de la relación entre la mujer y el tiempo mediante el examen de tres estadios del movimiento feminista. El primero de ellos, denominado “la primera generación de feministas”, estuvo caracterizado por “the struggle of suffragists and of existential feminists” (Kristeva, 193). Las exigencias de esta generación se basaron en una “logic of identification” por la que se demandó la igualdad profesional, social, económica y política de la mujer. De este modo, la generación pionera, en cuanto a sus reivindicaciones, se distinguió por su aspiración a ganar “a place in linear time as the time of project and history” (Kristeva, 193)

Sin desmerecer sus logros, Kristeva critica a esta corriente por haber universalizado el problema de la mujer, pasando por alto las diferentes coordenadas en las que se inscribe la mujer-sujeto. De igual modo, la autora pone en tela de juicio el rechazo de este feminismo, cuando lo creyó necesario o en contradicción con sus objetivos, a “the attributes traditionally considered feminine or maternal” (Kristeva, 193).

La transición hacia el segundo estadio es provocado, según Kristeva, por cuestiones relativas al freudianismo y al agotamiento del socialismo como programa para un nuevo contrato social. Sin entrar en detalles que nos desvíen de nuestros objetivos, podemos resumir esta cuestión como el reconocimiento feminista de la exclusión de la mujer del contrato socio-simbólico o, planteado de otra manera, como el sacrificio que supone para la mujer la entrada en un contrato socio-simbólico que no considera “su diferencia”. Kristeva indica que el feminismo comprendió que sin reconocimiento de la diferencia sexual no era posible, paradójicamente, la igualdad en el marco del contrato:

Sexual difference –which is at once biological, physiological and relative to reproduction- is translated by and translates a difference in the relationship of subjects to the symbolic contract which is the social contract: a difference, the, in the relationship to power, language and meaning (Kristeva, 196).

De este modo, la identificación del sacrificio de la mujer con la fundación de los códigos sociales y el lenguaje redundaba en el rechazo feminista del orden socio-simbólico establecido. Esta reacción se plasmó entonces en los postulados de la segunda generación de feministas que se conformó luego del Mayo Francés de 1968. Dicha corriente no basó ya sus exigencias en la lógica de la identidad, sino en la de la diferencia, interesándose por lo específicamente femenino y sus realizaciones simbólicas (Kristeva, 194). Esta posición implicó, por un lado, la reivindicación de una identidad femenina irreductible y, por otro, el rechazo de la linealidad temporal:

[...] by demanding recognition of an irreducible identity, without equal in the opposite sex and, as such, exploded, fluid, in a certain way non-identical, this feminism situates itself outside the linear time of identities which communicate through projection and revindication. Such a feminism rejoins, on the one hand, the archaic (mythical) memory and, on the other, the cyclical or monumental temporality of marginal movements. (Kristeva, 194)

Con todo, Kristeva nota que la segunda generación feminista, en su rechazo del orden socio-simbólico y, por consiguiente, de cualquiera homologación identitaria, ubica al sexo femenino como una “counter-society” (Kristeva, 202). Lo cual, según la autora, resulta en la alienación de la mujer.

Llegamos entonces al estadio que Kristeva vaticina o, en sus propias palabras, “imagina”: una tercera generación de feministas. Esta corriente estaría constituida por la mixtura de las dos actitudes anteriores y sus ejes podrían sintetizarse en dos grandes núcleos.

En primer lugar, se reconocería la superposición de las tres temporalidades cíclica, monumental e histórica; es decir, se trataría de un feminismo “which does not exclude [...] the parallel existence of all three in the same historical time, or even that they be interwoven one with the other” (Kristeva, 209). De este modo, la tercera generación contemplaría tanto la “insertion into history” como “the radical refuse of the subjective limitations imposed by this history’s time” (Kristeva, 195).

En segundo lugar, pero correlativamente, se desarticularía la problemática de la diferencia. Desde su posicionamiento post-estructuralista, Kristeva da cuenta de la crisis que el concepto mismo de identidad afronta y, en este contexto, sostiene que la nueva ola del feminismo deberá entender la oposición hombre/mujer como perteneciente a la metafísica (Kristeva, 1986:209). Este alejamiento del sexismo no deberá entenderse como el abandono de la lucha por la reivindicación de la mujer, sino como la desdramatización de las diferencias de sexos (Kristeva, 209). Finalmente, la nueva lógica de la identidad conllevaría el desarrollo de la individualidad como reacción frente a los mandatos sociales:

In order to bring out –along with the singularity of each person and, even more, along with the multiplicity of every person’s possible identifications [...]– the relativity of his/her symbolic as well as biological existence, according to the variation in his/her specific symbolic capacities (Kristeva, 210)

Tal como lo hemos mencionado, creemos que estos dos postulados que Kristeva pregona para la tercera generación feminista se plasman de manera paradigmática en la obra *Antígona furiosa*. Lo que sigue será, pues, el análisis de la obra con el fin de explicitarlo.

#### **4.4 ANÁLISIS**

##### **4.4.1 LA DESARTICULACIÓN DE LA OPOSICIÓN BINARIA HOMBRE/MUJER (CREONTE/ANTÍGONA)**

La *Antígona* de Sófocles se centra principalmente en el cuestionamiento de la validez de las leyes humanas y las leyes divinas. Este enfrentamiento recae a su vez en las dos figuras antagónicas: Creonte, como el representante de las leyes de la Polis, y Antígona, como defensora de las leyes religiosas. La oposición de estos protagonistas a lo largo del tiempo ha dado lugar a interesantes debates en torno a la relación entre la mujer y el Estado. De hecho, el enfrentamiento de estos dos imperativos fue resaltado

en la interpretación de la obra que realiza Hegel y que muchos reconocen como la base de una teoría política de la tragedia (Cf. Steiner, 1992, y Dove, 2004).

Lo determinante en el planteamiento del filósofo de Stuttgart es la escisión entre la esfera pública y la esfera privada como consecuencia necesaria para la emergencia del Estado moderno. Pues bien, lo que a nosotros nos interesa rescatar es, como indica Alejandra Castillo, que esta división de lo privado y lo público implica una distinción entre los distintos campos de acción y las diferentes capacidades de los hombres y de las mujeres. Según Hegel, el sexo femenino se afiliaría a lo natural, lo particular y lo privado, mientras que el masculino a las tareas públicas y universales (Castillo, 2001)

En su estudio, Castillo cita una aseveración en la cual el filósofo alemán caracteriza a Antígona como la representación de la mujer y de su legalidad:

La ley de la mujer, como la ley de la sustancialidad subjetiva sensible, de la interioridad que aún no ha alcanzado su perfecta realización, como la ley de los antiguos dioses, de los dioses subterráneos, como la ley eterna de la que nadie sabe cuándo apareció, y en ese sentido se opone a la ley manifiesta, a la ley del Estado. Esta oposición es la oposición ética suprema y por ello la más trágica, y en ella se individualizan la feminidad y la virilidad. (Hegel, citado en Castillo).

Siguiendo la propuesta de Castillo, la función ética de la mujer que propone Hegel sería la de ser guardiana de las leyes divinas. Su ley –la ley de la mujer-, de “imperfecta realización”, sólo sería aplicable en el ámbito privado, esto es, el orbe familiar. De modo que, para el filósofo, el sexo biológico fijaría la distinción de las legalidades de los hombres y de las mujeres, determinando sus actividades y campos de acción.

Entendiendo a Hegel de esta manera, nos formulamos la siguiente pregunta: ¿es posible transpolar esta interpretación hegeliana al caso de *Antígona furiosa*? Respondemos: No. En primer lugar, porque la versión de *Antígona* que nos ofrece Gambaro deja de lado la disputa entre las leyes divinas y las leyes humanas. No se trata ya de un enfrentamiento entre estas dos legalidades, los dioses quedan fuera de toda consideración. Antígona ya no es la portavoz de los deberes religiosos, en cambio se pregunta “cómo creer en Dios todavía” (212). La Antígona de Gambaro resucita furiosa en un mundo trágico que, pareciera, los dioses han abandonado.

Lo que sí pone en juego la obra argentina es, como lo marca la tendencia de las versiones contemporáneas de la obra clásica, el enfrentamiento entre dos fuerzas sociales: la representada por un poder autoritario y autárquico, y la voz de un pueblo sometido a ese poder.

En segundo lugar, si bien se repite el enfrentamiento genérico entre Creonte y Antígona, en la obra argentina, sin dejar de ser un tema secundario, la rivalidad se desvanece en la consideración del conflicto social

(Llurba, 2000). Esto no quiere decir, según apreciamos, que la diferencia de género entre los dos personajes protagonistas sea anecdótica. Creemos que la diferencia genérica es constituyente de la oposición aunque no la concluye.

En *Antígona furiosa*, Gambaro reproduce parlamentos sofocleos para que en determinados momentos la oposición Creonte-hombre/Antígona-mujer adquiriera un matiz relevante. Antígona dice: “Yo mando”, Creonte replica: “No habrá de mandarme una mujer” (204). De igual manera, podemos remitirnos al diálogo que se lleva a cabo entre Hemón/Antígona y Creonte/Corifeo para constatar la importancia de la cuestión genérica:

Antígona: No osaría decir que tus palabras no son razonables. Sin embargo, también otro puede hablar con sensatez. Tu mirada intimidada. Yo puedo oír lo que dice la gente. ¿No merece ella recompensa y no castigo?

Corifeo: Esa mujer se te subió a la cabeza.

Antígona: Hablo con mi razón.

Corifeo: Que tiene voz de hembra. No hay brazos más fríos que de los de una mujer perversa, indómita.

Antígona: ¿Perversa? Indómita.

Corifeo: Como ésa. Escupile en la cara y que busque un marido en los infiernos.

(207)

Asimismo, es innegable notar en la construcción del personaje de Antígona la manera en que se resaltan las notas típicas de lo que

tradicionalmente se ha considerado femenino. Estas notas, salpicadas en la obra, parecen reflejar tanto la visión idealizadora de la mujer como la visión denigradora. De esta manera, la feminidad de Antígona se construye de manera heterogénea y relativa. Tenemos, por un lado, que Antígona pone de manifiesto su preocupación por los “placeres de la boda y la maternidad” y por ver “crecer a sus hijos”. Antígona es el cuerpo-cóncavo-tumba para su hermano; es Ofelia, la doliente y Niobe, la mujer-lápida de la mitología; y también es hija, princesa, hermana, virgen y prometida. Por otro lado, Antígona es “la que se humilla, gime, la que padece de miedo y temor” (203); es “hembra indómita, fría y orgullosa” (207), “engendro aborrecido” (208) y es, sobre todo, loca y delito (por su rebelión y por su suicidio).

Al mismo tiempo, observamos que cuando es el turno de la propia Antígona para definirse, Gambaro rechaza la opción de una definición por opuestos. Cuando Antinoo exclama: “¡Las mujeres no luchan contra los hombres!”(204), Antígona contesta: “Porque soy mujer, nací, para compartir el amor y no el odio” (204). Es decir, no porque Antígona haya nacido mujer deberá enfrentar a Creonte, nacido hombre; y no por ser mujer compartirá necesariamente el amor y rechazará el odio. Antígona no replica directamente la sentencia de Antinoo, y el entrecomas que utiliza Gambaro en la frase refleja un alto, una pausa, un recado, una reflexión encerrada entre los signos ortográficos. “Nací”, a modo de aposición, explica lo evidente: soy mujer porque así nací; sin embargo, lo que le sigue es parte de una decisión, de una elección entre múltiples opciones, de un modo de

insertarse en el mundo. “Sí, nací mujer y he decidido compartir el amor y no el odio”, parece decirnos la protagonista.

De igual modo, percibimos que la rebelión de Antígona no nace estrictamente de cuestiones familiares. De hecho, Antígona reniega frontalmente de su deber de protectora de los deberes familiares cuando indica que “si hubiera sido madre, jamás lo hubiera hecho por mis hijos. Jamás por mi esposo muerto hubiera intentado una fatiga semejante” (212). Con respecto a Polinices, Antígona sí afirma la irreparabilidad de la pérdida señalando que “muertos mi padre y mi madre, no hay hermano que pueda nacer jamás. ¡Jamás volverás a nacer, Polinices!” (212), y estamos de acuerdo en que toda la obra se basa en el deseo de la protagonista de dar sepultura a su hermano. Sin embargo, debemos enmarcar este asunto en la cuestión temporal. Antígona resucita y seguirá resucitando eternamente ya que “siempre querrá enterrar a Polinices” (217); pero si, en definitiva, Polinices “jamás volverá a nacer”, ¿qué mantiene a esta Antígona en vilo eterno? Creemos que aquí se halla una clave para entender que la causa de Antígona ya no se establece como la defensa de lo privado, sino que es la imagen de la lucha contra las injusticias y los abusos de poder. Y, según Hegel, ¿serían estos menesteres de la mujer?

Otro aspecto a tener en cuenta es que el personaje de Creonte no representa una oposición “real” o, dicho de otra forma, no pueden equipararse, en cuestión de protagonismo, el rol de Antígona y el rol de

Creonte. El rey tebano ya no es una figura central; no nos enfrentamos a una “tragedia de doble destino”, como Leandro Pinkler y Alejandro Vigo definieron a la obra clásica. Mientras que, en la obra de Sófocles, Antígona abandona la escena exactamente después del verso 915 sobre un total de 1327; en la obra de Gambaro, la focalización de la intriga recae enteramente en la protagonista, quien es la que “abre” y “cierra” la obra. Además, la fuerza de su protagonismo se evidencia al tener en cuenta que Creonte, como lo hemos visto, es representado por un artificio escénico. ¿Qué nos dice todo esto? Creemos que está claro: la Antígona argentina se enfrenta a un Creonte (también argentino) que es la imagen/símbolo de un poder autoritario y deshumanizado, y no sólo la imagen de un poder masculino.

Por último, es interesante notar la multiplicidad de voces que son evocadas a través de Antígona. Mediante el proceso de desdoblamiento al que Gambaro somete al personaje, Antígona es la voz de ella misma (mujer que enfrenta el poder tiránico y, ciertamente, de la Antígona sofoclea), la voz de Hemón (hombre joven que se sacrifica por amor) y es también la voz de su hermana Ismena (mujer que se niega a rebelarse contra lo establecido).

Creemos que lo planteado hasta el momento consolida nuestra hipótesis de que el antagonismo de los dos personajes debe entenderse fuera de un planteamiento dicotómico que reduzca el conflicto a dos voces, a dos sexos. Como decíamos más arriba, la oposición entre Creonte y Antígona se

disuelve en el entramado del conflicto y gracias a elementos que Gambaro incorpora en el proceso de adaptación de la obra.

Pues bien, hemos dicho que si bien lo genérico es subrayado en la obra no es lo que define y funda el enfrentamiento, pero no podemos decir que lo genérico deba pasarse desapercibido. Teniendo en cuenta el contexto específico de enunciación de la pieza gambarina, es posible considerar a *Antígona furiosa* como una obra sobre la resistencia de la mujer, específicamente, sobre la resistencia de las Madres de Plaza de Mayo.

Los paralelismos entre la historia de Antígona y la del movimiento de las Madres de Plaza de Mayo son evidentes. La historia tebana parece reencarnar en la argentina: el enfrentamiento de la heroína/Madres y el rey de Tebas/gobierno militar quien prohíbe el entierro de Polinices/detenidos-desaparecidos como castigo por su ataque al trono/subversión. Antígona/Madres reclama la sepultura/paradero del cadáver, pero sus exigencias son innegociables para el tirano/dictador. Antígona/Madres pone en jaque el poder de Creonte/gobierno militar y es condenada a muerte/perseguidas por la dictadura, asesinadas en varios casos.

Además, en la obra de Gambaro se leen las pistas para que la equiparación Antígona/Madres sea percibida. Tomemos como ejemplo la insistencia en considerar a Antígona como “loca”, en clara referencia al modo en que el gobierno de facto descalificaba a aquellas mujeres. Podemos prestar atención también al parlamento en el que Corifeo afirma que “A

muchas les tocó parecido destino. Cuando se ultraja el poder y se transgreden los límites, hija mía, siempre se paga con moneda de sangre” (212), lo que alude a la muerte como destino que compartieron con Antígona varias integrantes de la agrupación; y, en este sentido, se comprende también el paralelo entre Antígona y la figura del desaparecido del que dimos cuenta anteriormente. Del mismo modo, podemos considerar la imagen de Antígona-tumba como la memoria del muerto, “yo seré tu cuerpo, tu ataúd, tu tierra” (202), y a las Madres como defensoras de la identidad y la memoria de los desaparecidos. Todos estos ejemplos resuenan significativamente en la interpretación que un lector argentino pueda hacer, y todos se direccionan para que esta *Antígona furiosa* represente la lucha y la resistencia de las Madres.

Retomando entonces la cuestión del género, podemos afirmar que así como en *Antígona furiosa* la cuestión genérica es operativa en el enfrentamiento Creonte/Antígona; para Diana Taylor, lo genérico fue funcional a la “performance” de la oposición Madres/gobierno militar:

The military represented itself as a disciplined masculine body, aggressively visible, all surface, identifiable by its uniforms, ubiquitous, on parade for all the world to see. The display of the military leaders in church or with the Catholic archbishops aligned military and sacred power. Staging orders was perceived as a way of making orders happen. The junta’s display both re-enacted and constituted the new social order: all male (Taylor, 1997:183)

Según Taylor, a este espectáculo las Madres opusieron otro: una resistencia femenina bajo el nombre de la maternidad. El rol de madres les brindaba a las mujeres una cierta seguridad, ya que el discurso de la dictadura, como lo hemos visto, legitimaba la misión de los militares como defensa de los valores familiares occidentales y cristianos. No sería fácil, entonces, atacar el estatuto de madre. En este sentido, las Madres jugaron voluntariamente un rol que tradicionalmente les había sido establecido y lo resignificaron. Para comprender esta dimensión interpretativa, es necesario detenernos y realizar una reseña de la agrupación Madres de Plaza de Mayo.

1977. Ante los sucesivos casos de desapariciones y la incógnita que suponía el paradero de los detenidos, los familiares comenzaron a presentar denuncias en las comisarías, en las oficinas públicas, en las vicarías y en instancias judiciales a través del recurso del habeas corpus. Como no se obtenían respuestas (todo lo contrario, muchas veces ni siquiera se ocultaba la falta de atención e incluso se instaba a los denunciantes a no insistir en su empeño), un grupo de mujeres escuchó con atención la propuesta espontánea de Azucena Villaflor de Devicente. Esta mujer, quien se constituiría más tarde en una pieza clave para la consolidación del grupo, invitaba a reunirse en la Plaza de Mayo para realizar un reclamo grupal sobre el paradero de sus hijos.

Es así como el 30 de abril de aquel año se llevó a cabo la primera reunión de las Madres. La elección de la Plaza de Mayo fue un punto

significativo, ya que no sólo se trataba de un lugar con peso histórico propio (por citar un evento, allí se realizó la fundación de la ciudad de Buenos Aires) sino que, al colindar con la Casa de Gobierno, se transformaba en un lugar estratégico para llamar la atención del presidente de facto, Videla. Con el paso del tiempo, la reunión en la plaza se convirtió en un ritual de todos los jueves. Las mujeres, para reconocerse entre la gente, comenzaron a usar pañales de tela a modo de pañuelos atados en la cabeza. Estos pañales serían luego el símbolo de la agrupación.

Su presencia en la vía pública despertó reacciones diversas en la ciudadanía: unos intentaban mantenerse alejados, otros las insultaban y algunos les expresaban su respaldo y solidaridad. El grupo estaba compuesto por mujeres de diferentes clases sociales, diferentes religiones y provenientes de distintos puntos del país (Taylor, 1993:187).

Mientras que los días, desprovistos de respuesta por parte del gobierno, continuaban pasando, el número de madres y las actividades del grupo se ampliaron. En octubre de 1977, por ejemplo, se publicó en el diario *La Prensa* su primera solicitada. El texto, que estaba dirigido al “Excmo. Sr. Presidente, a la Corte Suprema de Justicia, a los altos mandos de las Fuerzas Armadas, a la Junta Militar y a las autoridades eclesiásticas” (Gorini, 2006:122), contenía la firma de doscientas treinta y siete madres que pedían “la verdad”:

LA VERDAD que pedimos es saber si nuestros DESAPARECIDOS ESTÁN VIVOS O MUERTOS Y DÓNDE ESTÁN. ¿Cuándo se publicarán las listas completas de DETENIDOS? (...) No soportamos ya la más cruel de las torturas para una madre, la INCERTIDUMBRE sobre el destino de sus hijos. Pedimos para ellos un proceso legal y que sea así probada su culpabilidad o inocencia (citado en Gorini, 2006:123)

Para la década del 80, la noticia sobre la acción del grupo había cobrado reconocimiento internacional a través del periodismo extranjero y la atención que prestaban al caso los organismos internacionales de Derechos Humanos, los cuales comenzaron a brindarle respaldo económico. Por su parte, el gobierno había comenzado a dar muestras de la intolerancia que le suponían aquellas “locas”, como las habían denominado, y del problema en que se habían convertido. Así considerado el asunto, no dudaron en desalojarlas de la plaza por la fuerza cuando fue necesario o en recurrir al secuestro y el asesinato de varias integrantes, entre las cuales se contó a Villaflor de Devicente. Sin embargo, estas represalias no desanimaron a las mujeres quienes ya comenzaban a comprender, por su parte, que la lucha por el paradero de sus hijos había cobrado otra dimensión.

Con el regreso de la democracia en 1983, sus actividades prosiguieron puesto que lo que en un comienzo se había gestado por causas que Hegel atribuiría al rol natural de la mujer, con el correr del tiempo se había definido como una lucha política. Las Madres se constituyeron en un

símbolo de la Justicia y en las protectoras de la democracia. Así se manifiesta en una carta firmada por la agrupación:

Creemos [...] que los desaparecidos no son un problema de las madres, es un drama nacional, y que si no lo encaramos como tal, el miedo, la indiferencia y los intereses políticos serán buen caldo de cultivo para que cada habitante de nuestro país siga siendo un desaparecido en potencia. Por ello seguiremos en la Plaza de Mayo hasta que se haga Justicia, y no para desestabilizar, sino para que la Democracia se fortalezca con la participación de un pueblo que debe saber que la miseria, el sub-desarrollo, la dependencia y otros elementos destructores de nuestro país, continuarán vigentes porque no se quiso juzgar, sino que se permitió amparar a los responsables. (Citado en Gorini, 2006: 617)

De este modo, las Madres politizaron el concepto de la maternidad. Al postular su lucha por todos los desaparecidos y al instaurarse como garantes de la democracia, se constituyeron en un nuevo sujeto político. Por lo tanto, la acción de las Madres puso en jaque en un mismo movimiento tanto la división de las esferas pública y privada como el concepto tradicionalista de la mujer-madre-protectora del hogar.

Por un lado, observamos que a la irrupción que los operativos de secuestros y desapariciones significaron para sus vidas privadas, las Madres respondieron ubicándose más allá de los límites fijados por sus roles y los mandatos sociales. Se instalaron, literalmente, en un centro cívico como la Plaza de Mayo y, con ello, ubicaron su lucha en el centro de la contienda social y política.

Por otro lado, la “performance” de lo femenino/maternal, en el contexto de la dictadura, implicó una desnaturalización de la mujer-madre. Como indica Gorini, la acción de las Madres puso en evidencia el carácter histórico de la maternidad (Gorini, 2006:26). Esto no quiere decir que la maternidad no haya sido el motivo esencial en el surgimiento de la agrupación, sino que no es posible reducirlo al rol asignado al sexo femenino por su biología o por la tradición. El accionar de las mujeres supuso una redefinición de las esferas públicas y privadas ya que las Madres de Plaza de Mayo instauraron una nueva práctica de la maternidad en la que se articuló lo personal y lo político, lo familiar y lo social. En palabras de Gorini:

Si el amor materno –en el sentido más tradicional- fue la condición subjetiva necesaria para iniciar la lucha, algo nuevo surgió –un nuevo amor, un nuevo sentimiento, un nuevo modo de ejercer la maternidad-, lo que dio sustancialidad a aquel pasaje que va de la búsqueda individual del hijo a la lucha colectiva por todos los hijos. (Gorini, 2006:27)

Este pasaje de la lucha individual a la lucha colectiva significó, igualmente, el entendimiento de que la cruenta realidad de la dictadura no representaba un drama particular o familiar, sino –como leemos en la carta de las Madres- “un drama nacional”, en definitiva, una tragedia pública.

Creemos que todas estas observaciones se corresponden con la visión que Gambaro propone. Tal como la cuestión genérica fue funcional en la oposición entre las Madres de Plaza de Mayo y el gobierno militar, y fue trascendida a través de la nacionalización de la tragedia; del mismo modo, en la obra gambarina, si bien lo genérico opera en la construcción de los personajes de Antígona y Creonte, se diluye en la consideración social del conflicto que la obra intenta reproducir.

En definitiva, en esta desestabilización de la noción hegeliana de la mujer como defensora de la vida privada y circunscripta a la esfera privada que nos muestra Gambaro, se resalta la necesidad de concebir la identidad femenina liberada del esquema binario que avale la oposición hombre/mujer. Por lo expresado, consideramos que en *Antígona furiosa* se cumple el postulado de desarticulación de la oposición hombre/mujer de la tercera generación kristevana.

#### 4.4.2 LA SIMULTANEIDAD TEMPORAL

La división de las esferas de acción de los hombres y de las mujeres que se desprende de la interpretación hegeliana de *Antígona* reposa sobre una idea esencialista de la identidad de los sexos. Esto debe entenderse en el contexto en el cual Hegel realiza sus observaciones sobre la obra trágica: el momento de emergencia del Estado moderno. Rafael Vidal Jiménez (2000) indica que la teoría hegeliana responde a un orden simbólico ilustrado, occidental y androcéntrico, como a las ideas de progreso e Historia Universal inspiradoras de las sociedades modernas (Vidal Jiménez, 2000).

En este sentido, la división de esferas de acción de los sexos no sólo se expresa en la relación espacio-naturaleza, sino también en la relación tiempo-naturaleza en la que se remarca la supremacía temporal masculina y la consecuente marginación de la mujer del Tiempo:

Esta temporalización simbólica del predominio masculino implica que el principio de legitimación de la identidad ideológica de la comunidad política de los hombres, libres e iguales, se basa en la proyección de la Idea. Ésta se funda, no en un mítico lo que se es, sino en un racional lo que se pretende llegar a ser desplegado en el horizonte futuro de la meta final de la Historia Universal. De este modo, la mujer queda des-temporalizada, arrojada simbólicamente del Tiempo y de la Historia (Vidal Jiménez, 2000)

De acuerdo a lo expuesto por Vidal Jiménez, la mujer queda privada y desterrada del Tiempo. Observemos que en este planteamiento se evidencia la importancia de determinar la concepción del tiempo a partir de la cual se definió y se define a la mujer. Vemos que en el contexto de la modernidad, la identidad se sitúa sobre la recta infinita que supone el progreso histórico, y que ese progreso como proyecto y proyección de la identidad perteneció al hombre en tanto agente de lo público. Esta es entonces la idea de identidad que identificó a la mujer con un blanco, con un vacío, con un ser des-temporalizado.

Contrariamente, observamos que tanto el texto de Kristeva como la obra teatral de Griselda Gambaro se alejan rotundamente de aquel paradigma. Para las autoras, el tiempo no se concibe ya como un flujo unidireccional sino que, acogándose a los postulados de la post-modernidad, lo entienden como un flujo multidireccional (Vidal Jiménez, 2000). De este modo, la identidad de la mujer exige su tratamiento dentro de un marco temporal múltiple; lo que implica a su vez el reconocimiento de una identidad fluida, que se resiste a cualquier caracterización ontológica del sexo femenino.

En el entramado temporal de *Antígona furiosa*, observamos que la circularidad de la obra, de la que ya hemos dado cuenta, rechaza una visión lineal y progresiva del tiempo y con esto niega lo que Kristeva denomina “the linear time of identities”. La circularidad temporal puede entenderse

como una consideración contraria y negativa del tiempo lineal histórico y, por ende, de las categorías identitarias que éste avala.

Paralelamente, la misma circularidad, que borra las diferencias entre pasado y futuro, subraya lo que permanece. En este sentido, a través de la imagen de resurrección, se auspicia la participación de la Antígona-mujer en la temporalidad monumental que mencionaba Kristeva. A través de la monumentalidad de la protagonista, reconocemos la marca de una identidad femenina irreductible puesto que la monumentalidad trae consigo la participación en la “memoria arcaica” por la cual se establece un diálogo con la experiencia ancestral de la mujer, con la naturaleza femenina, con la maternidad. Es curioso notar, en este sentido, que para Luce Irigaray Antígona es “the guardian of the matriarcal blood-tie” (Stafford, 1997),

Con todo, Gambaro inscribe efectivamente a su Antígona en la historia. Pero la inscribe en la pluralidad, en la pluralidad de voces de un momento histórico preciso que cristaliza el entrecruzamiento de espacios y de tiempos, como lo fue la dictadura militar. Y la inscribe en el paralelo genérico concreto con las Madres de Plaza de Mayo quienes, como comprobamos, ya no responden a la identidad de la mujer-madre acuñada por la historia.

Entonces, en nuestra manera de ver las cosas, en *Antígona furiosa* se cumple el postulado de la simultaneidad temporal que Kristeva propone para la tercera generación del feminismo. En la obra, la simultaneidad temporal

trabaja por y conjuntamente con la desarticulación de la oposición binaria hombre/mujer-Creonte/Antígona, y avala la identidad fluida, relativa y descentrada de la Antígona-mujer.

## 5. CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo, hemos dado cuenta de diferentes experiencias del tiempo en *Antígona furiosa*, demostrando así la importancia y la idoneidad del tiempo como elemento para el análisis y crítica de la obra. En primer término, hemos puesto de manifiesto la temporalidad trágica, circular y repetitiva que regula la obra. En segunda instancia, experimentamos el tiempo histórico resaltando la capacidad referencial de la obra y la similitud temática entre la pieza teatral y la historia argentina de la última dictadura militar. Finalmente, advertimos sobre las implicaturas de las concepciones del tiempo en el tratamiento de la identidad femenina.

Seguramente han quedado cosas en el tintero, detalles que atender, lecturas por realizar, cuestiones que aclarar o aclaraciones que eliminar. Observaciones que no nos son ajenas ni desconocidas. De hecho, algunas de estas observaciones podrían entenderse como posibles puntos de partida para nuevas investigaciones.

Para concluir, quisiéramos referirnos a una de estas posibilidades de estudio, la cual en cierta manera ya ha sido anticipada en el capítulo precedente. Aludimos concretamente al propósito de profundizar sobre la temática de la identidad femenina en el teatro de Gambaro, a la luz de la teoría de Julia Kristeva.

Por un lado, creemos que la producción gambarina se propone como un excelente corpus de estudio, cuya envergadura y temática resultan óptimas a la hora de avanzar en dicha problemática. Además, resultaría provechoso considerar tanto los puntos comunes entre ambas autoras como las divergencias que operan en sus respectivos pensamientos sobre la identidad femenina. Recordemos, por ejemplo, que Gambaro y Kristeva coinciden en la marginalidad de la mujer dentro el proceso de construcción de su identidad, sin embargo, sus propuestas toman diferentes enfoques a la hora de estimar las alternativas. En el caso de Gambaro, la cuestión de la identidad femenina se plantea en el marco del terreno social y político argentino, lo que remienda un tenue individualismo presente en la teoría kristevana. Observemos que allí donde Kristeva habla de una identidad femenina relativa a la variación de capacidades simbólicas específicas basándose en el redimensionamiento de la individualidad, Gambaro propone una identidad fogueada por lo social, insistiendo en que la mujer-individuo asumirá su identidad por la concientización de su pertenencia a una sociedad y a una cultura específica (Cf. Gambaro, 1980). Creemos que sería alentador abordar esta cuestión en pos del avance de los estudios de género, no sólo en el campo del teatro argentino sino, en general, en el campo del teatro hispánico escrito por mujeres.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

BARTES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris : Éditions du Seuil, 2002.

BAUZÁ, Francisco, "El principio dionisíaco y la función social de la tragedia" en O. Pellettieri (Ed.) *Tradición, modernidad y posmodernidad (Teatro iberoamericano y argentino)*, Buenos Aires: Galerna, 1999, pp. 35-42.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe I*, Paris: Gallimard, 2005.

BERGSON, Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires: Cactus, 2006.

BOLING, Becky, "From Pin-Ups to Striptease in Gambaro's *El despojamiento*", *Latin American Theatre Review*, Vol. 20, No. 2, 1987, pp. 59-65.

CASTILLO, Alejandra, “La exclusión de la mujer de la esfera pública en la Filosofía del Derecho de Hegel”, *Debates y reflexiones. Aportes para la investigación social*, 2001, Universidad de Chile, mayo de 2008  
[Documento en línea:  
[http://mazingher.sisib.uchile.cl/repositorio/pa/ciencias\\_sociales/c2003431321aexclusiondelamujerdeaesferapublica.pdf](http://mazingher.sisib.uchile.cl/repositorio/pa/ciencias_sociales/c2003431321aexclusiondelamujerdeaesferapublica.pdf)].

CAVAROZZI, Marcelo, “Los ciclos políticos en la Argentina desde 1955”  
en G. O’Donnell, P. Schmitter y L. Whitehead (Eds.), *Transiciones desde un gobierno autoritario*, Buenos Aires: Paidós, 1988.

CAVIGLIA, Mariana, *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS  
(CONADEP), “Informe Nunca más”, *Nunca más*, 1984, 10 de septiembre  
de 2007 [Documento en línea:  
<http://www.nuncamas.org/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>].

CORRADI, Juan, “La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas”, en I. Cheresky y J. Choncho (Eds.), *Crisis y transformaciones de los regímenes autoritarios*, Buenos Aires: Eudeba, 1985.

CUDDON, James, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Londres: Penguin Books, 1992.

DELEUZE, Gilles, “Deleuze/Kant”, *Les cours de Gilles Deleuze*, 1978, marzo de 2008 [Documento en línea: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=63&groupe=Kant&langue=3>].

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

DOVE, Patrick, *The Catastrophe of Modernity. Tragedy and the Nation in Latin American Literature*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.

EAGLETON, Terry, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Cornwall: Blackwell, 2003.

GAMBARO, Griselda, “¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 13, 1980, pp.17-21.

GAMBARO, Griselda, “Antígona furiosa”, en *Teatro 3*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.

GAMBARO, Griselda, *Teatro*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, tomos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.

GAMBARO, Griselda, *El mar que nos trajo*, Buenos Aires: Editorial Norma, 1999.

GAMBARO, Griselda, *Lo impenetrable*, Buenos Aires: Editorial Norma, 2000.

GAMBARO, Griselda, *Ganarse la muerte*, Buenos Aires: Editorial Norma, 2002.

GAMBARO, Griselda, *Teatro*, Buenos Aires: Editorial Norma, 2002.

GAMBARO; Griselda, *La señora Macbeth*, Buenos Aires: Editorial Norma, 2004.

GAMBARO, Griselda, *Promesas y desvaríos*, Buenos Aires: Editorial Norma, 2004.

GIRARD, René, *Le Boue émissaire*, Paris: Grasset, 1982.

GORINI, Ulises, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983)*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

GUITTARD, Charles y R. Pignarre (trad.), *Sophocle. Antigone*, Paris: Flammarion, 1999.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres: Routledge, 1988.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006.

KÖNIG, Irmtrud, “Parodia y transculturación en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro”, *Drama@teatro Revista Digital*, 2001, septiembre 2007

[Documento en línea:

[http://www.dramateatro.arts.ve/otras\\_fuentes/IrmtrudKnig.html#\\_ftn1](http://www.dramateatro.arts.ve/otras_fuentes/IrmtrudKnig.html#_ftn1)].

KRISTEVA, Julia, “Women’s time”, en T. Moi (Ed.), *The Kristeva Reader*. *Julia Kristeva*, New York: Columbia University Press, 1986.

“La Iglesia cómplice y la Iglesia del pueblo”, *Desaparecidos*, 1996,

diciembre 2006 [Documento en línea:

<http://www.desaparecidos.org/arg/iglesia/compllice/>].

“Ley 23.492: Punto final”, *Nunca más*, 1986, mayo de 2007 [Documento en

línea: <http://www.nuncamas.org/document/nacional/ley23492.htm>].

LUSNICH, Ana Laura, "Cambio y continuidad en el realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky" en O. Pelletieri (Ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires: Galerna, 2001, pp. 341-352.

LLURBA, Ana María, "Antígona furiosa, ¿una voz femenina?", *Gramma virtual*, 2000, Universidad del Salvador, septiembre de 2007 [Documento en línea: <http://www.salvador.edu.ar/ua1-7-gramma-01-01-17.htm>].

MOGLIANI, Laura, "Antígona furiosa de Griselda Gambaro y su intertexto griego" en O. Pelletieri, *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna, 1997, pp.97-107.

MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris : Gallimard, 1949.

NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre utilidad y perjuicio de la historia para la vida*, Córdoba: Alción, 1998.

NIGRO, Kirsten, "Gambaro vista desde lejos: primeros textos y contextos culturales" en O. Pellettieri (Ed.), *El teatro argentino de los '60. Polémica, continuidad, ruptura*, Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1990, pp.160-181.

PELLAROLO, Sirena, "Revisando el canon/la historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona", *Gestos*, 13, 1992, pp. 79-88.

PELLETTIERI, Osvaldo, "La tercera fase de la segunda modernidad teatral argentina (1983/85-1998)" en O. Pellettieri (Ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires: Galerna, 2001, PP.273-276.

PELLETTIERI, Osvaldo, *Tendencias críticas en el teatro*, Buenos Aires: Galerna, 2001.

PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1993.

PIGNA, Felipe, *Lo pasado pensado. Entrevistas con la historia argentina (1955-1983)*, Buenos Aires: Planeta, 2005.

PINKLER, Leandro y VIGO, Alejandro, *Sófocles. Antígona*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.

POOLE, Adrian, *Tragedy. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

ROMILLY, Jacqueline de, *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris : Vrin, 1971.

ROUSSEAU, Fabiana, "Sancionar el duelo. Desaparición, duelo e impunidad. El caso argentino", *Psico-Mundo*, 2001, octubre 2008

[Documento en línea:

<[http://www.herrerros.com.ar/melanco/rousseau.htm#\\_edn1](http://www.herrerros.com.ar/melanco/rousseau.htm#_edn1)].

SARLO, Beatriz y Carlos Altamirano (Eds.), *Literatura y sociedad*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.

SARLO, Beatriz, "Política, ideología y figuración literaria" en D. Balderston y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987, pp. 30-59.

SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel, 1993.

SHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris: Éditions du Seuil, 2001.

STAFFORD, Antoinette M., "The Feminist Critique of Hegel on Women and the Family", *Animus*, 2, 1997, octubre 2008: [Documento en línea:<http://www.mun.ca/animus/1997vol2/staford1.htm>].

STEINER, George, *Les Antigones*, Paris: Gallimard, 1992.

TAYLOR, Diana, "Making a Spectacle. The Mothers of the Plaza de Mayo" en A. Jetter, A. Orlecky y D. Taylor (Eds.), *The Politics of Motherhood. Activist Voices from Left to Right*, Dartmouth: University Press of New England, 1997.

TAYLOR, Diana, *En busca de una imagen: Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ottawa: Girol Books, 1989.

VIDAL JIMÉNEZ, Rafael, “Discurso feminista y temporalidad. La descomposición postmoderna de las ideas de género”, 2002, *Espéculo*, No 20, Universidad Complutense de Madrid, octubre de 2008 [Documento en línea:[http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/dis\\_femi.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/dis_femi.html)].

VILANOVA, Ángel, “Las Antígonas iberoamericanas (II): nuevas aproximaciones al análisis de *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal; *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade; *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez, y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro”, *Drama@teatro Revista Digital*, 2005, 16, mayo de 2007 [Documento en línea: [http://vereda.saber.ula.ve/mun\\_clas/geinves/antigonas.doc](http://vereda.saber.ula.ve/mun_clas/geinves/antigonas.doc)].

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1993.