

3. OTRAS PROBLEMÁTICAS

La escritura de mujeres en América Latina: un viaje del silencio a la palabra¹

SELENA MILLARES

*Olvida, olvida, olvida, Padre y Rey:
los dioses dan, como flores mellizas,
poder y ruina, memoria y olvido.*

Gabriela Mistral, "Antígona"

1. Introducción. Un historial de silencios

Insertas en una doble marginalidad –la de su género y la de su espacio geográfico–, las escritoras de América Latina han vivido a través de los siglos un historial de silencios que, a su modo, parece perpetuar la privación de la palabra aplicada a la legendaria Antígona, cuyo mensaje reivindicativo quedó, sin embargo, grabado para siempre en la memoria colectiva; no obstante, en las últimas décadas ese maleficio empieza a conjurarse a partir de estrategias transgresoras que definen este periodo.

¹ Un extracto de este texto se ha publicado en 2009 en las actas *Escritoras y compromiso*. Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel eds. Madrid: Visor, pp. 57-70, bajo el título "Las voces de Antígona".

El testimonio más lejano de ese historial podría tal vez encontrarse en la poeta mexicana Juana de Asbaje, cuya condición de mujer y de religiosa no le impidió demostrar su inmenso talento, y convertirse en la voz más notable del barroco colonial, y tampoco ser perseguida, y amonestada públicamente por el obispo al que debía obediencia, que le recordó, con palabras de San Pablo, que las mujeres deben callar en la iglesia: “mulieres in Ecclesiis taceant” (Cruz, 1992: 840). Ella se sumergió entonces en un silencio que tenía más de rebeldía que de sumisión, no sin antes escribir una respuesta demoledora donde, con una incisiva ironía, defendió el derecho de la mujer a la creación artística y a la tarea intelectual, e hizo una sutil exposición de los sentidos de ese silencio en que se enclaustró a partir de entonces: “el callar no es no haber qué decir, sino no haber en las voces lo mucho que hay que decir” (1992: 828). La carta incluye una significativa mención a Jesucristo, que fue aborrecido porque destacó sobre los otros –“multa signa facit”–, y coronado con espinas para humillar el lugar de su sabiduría: “cerebro sabio en el mundo no basta que esté escarnecido, ha de estar también lastimado y maltratado; cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que de espinas” (Cruz, 1992: 836). El viaje de las escritoras hispanoamericanas desde el silencio hasta la palabra está signado desde entonces por el gesto combativo, y cuenta con otros muchos casos señeros.

Puede recordarse, en esa estirpe de mujeres que en su momento cuestionaron la norma social, a la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, que en 1853 vio denegado su ingreso en la Real Academia Española por ser mujer, y que en 1860 escribió el ensayo “La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria”, donde se lamenta de la actitud discriminatoria de las “academias barbudas”, y concluye: “En los países en que la mujer está envilecida, no vive nada que sea grande; la servidumbre, la barbarie, la ruina moral es el destino inevitable a que se hallan condenados” (1991: 34). No puede tampoco olvidarse la trascendencia de su novela *Sab*, de 1841, considerada piedra fundacional de la corriente abolicionista, cuyo alegato por la justicia y la igualdad no se limita a la discriminación de raza sino que se extiende a la de género, al igual que había hecho Sor Juana, que dignificó en sus versos a mujeres, indios y negros. En *Sab* se deslegitima

la esclavitud de estos últimos, que se parangona además a la opresión de la mujer; su impacto fue tal que la entrada del libro en Cuba fue prohibida por sus ideas “subversivas y contrarias a la moral”, según se lee en el expediente de retención y reembarque, de 1844, en unas consideraciones motivadas por pasajes como el que sigue, en boca del mulato protagonista: “¡Oh!, ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida”, con un agravante: “El esclavo, al menos, puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad” (Gómez de Avellaneda, 1997: 270-271).

Por su parte, la peruana Clorinda Matto de Turner, también comprometida con los derechos de la mujer y de los humildes, y también condenada al silencio, apostó igualmente por la denuncia explícita de la injusticia social en la novela *Aves sin nido*, de 1889, pionera del indigenismo, donde hace un audaz alegato contra la opresión del indio, y particularmente contra el abuso sexual de las indias, en especial por parte del clero, hasta llegar al extremo de proponer “el matrimonio de los curas como una exigencia social” (1968: 36). Excomuniación y destierro fueron las consecuencias inmediatas para la autora, que moriría en el exilio argentino; su legado, sin embargo, ha permanecido, y se alza firme desde el Proemio de la obra, donde hace una declaración de amor hacia la raza indígena y delata con crudeza “la abyección a que someten esa raza aquellos mandones de villorrio, que, si varían de nombre, no degeneran siquiera del epíteto de tiranos. No otra cosa son, en lo general, los curas, gobernadores, caciques y alcaldes” (1968: 36).

El protagonismo de las voces femeninas en las letras hispanoamericanas será en lo sucesivo una realidad ineludible, y el movimiento modernista incluirá grandes nombres, que las historias de la literatura a menudo han arrinconado bajo marbetes insólitos, de modo que la vocación fáustica de Delmira Agustini, el intimismo gozoso de Juana de Ibarbourou, el feminismo de Alfonsina Storni y el telurismo ascético de Gabriela Mistral son englobados en el dudoso capítulo –casi gueto– de “poetisas del modernismo”, aunque sus poéticas son completamente disímiles. Además, frecuen-

temente se da prioridad a las curiosidades biográficas frente a su obra, incluso en el caso de Mistral, a pesar de ser la primera voz hispanoamericana galardonada con el Premio Nobel, en 1945. Sus propuestas, ajenas a modas y escuelas, a menudo han sido desvirtuadas e incomprendidas, por el empeño tradicional de encasillarla como autora de canciones de cuna y de plegarias de maestra rural, o de atender a los aspectos más legendarios o morbosos de su vida, y no al hecho de que su trayectoria vital supuso un apostolado por los derechos de los marginados: su primer gesto de rebeldía tiene lugar cuando, muy joven, intenta ingresar en la Escuela Normal de La Serena para estudiar Magisterio y es vetada a causa de sus ideas supuestamente heterodoxas vertidas en la prensa; entonces, ella publica su artículo “La instrucción de la mujer”, donde reivindica el derecho de las mujeres a la educación, y logra ser admitida.

Su labor en los terrenos intelectual y humanitario fue intensa: Pedro Salinas la enalteció como maestra tanto de poesía como de conducta, y Miguel Ángel Asturias la elogió porque, “en medio del coro de los que festejaban en ella lo intrascendente [...] con su voz magisterial se levantó y preguntó [...] si ya le habían devuelto las tierras a los campesinos” (1972: 45). En su periplo vital, una combativa Gabriela Mistral dictó conferencias y publicó artículos en numerosos foros europeos y americanos, fue represaliada por el gobierno de Mussolini, ayudó a los refugiados españoles que huían de la guerra civil, destinó los derechos de autor de sus obras a los niños desfavorecidos, y se alineó con los desposeídos, incluso a través de su defensa de la impureza idiomática; entre sus célebres “Recados para América” sobresale el titulado “La palabra maldita”, donde defiende una “militancia de paz” que “llene el aire denso y sucio y vaya purificándolo”, contra viento y marea.

Otras voces beligerantes suceden a las mencionadas, en las décadas siguientes, siempre desde los márgenes. El renombrado *boom* de la literatura hispanoamericana no incluye voces femeninas, como ya lo anotó José Donoso con sorna, cuando se refería al *machismo* de su generación literaria, y quedan como testimonio anecdótico –y tal vez injusto– las desafortunadas afirmaciones de Julio Cortázar en el capítulo 79 de *Rayuela* sobre el lector *hembra*, pasivo y burgués, que “se quedará con la fachada y ya se sabe

que las muy bonitas, muy *trompe l'oeil*, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del *honnête homme*" (Cortázar, 1979: 453-454), que él rechaza para preferir el lector activo y cómplice, presupuestamente masculino.

Pero llegan nuevos tiempos a partir de los sesenta, que llevan el foco a la periferia, y es entonces cuando la voz de las mujeres, junto con la de otros grupos antes silenciados, empieza a ser atendida. Y emerge con espíritu a menudo combativo e irreverente, acogiendo temas y estrategias discursivas antes negadas para ella. Insiste en lo político (que incluye la memoria histórica) y lo erótico, terrenos ambos tradicionalmente masculinos, que se incorporan con espíritu transgresor y una inusitada intensidad, en la estela de aquellos modelos lejanos del mundo antiguo, la *Antígona* de Sófocles –que opuso el sentido ético a la sinrazón política–, y la *Lisístrata* de Aristófanes –cuyo nombre significa ‘la que disuelve los ejércitos’, y que promovió una jocosa huelga sexual de las mujeres de los soldados que mantenían una larga guerra entre Esparta y Atenas, logrando así la anhelada paz–: ambas apuestan por la vida y contra la muerte. Además, las nuevas voces frecuentan el humor, la ironía y la parodia, que Elzbieta Sklodowska analiza en la escritura de mujeres como un modo de subversión: “desde posiciones estéticas e ideológicas muy diversas las escritoras de la promoción más reciente [...] tratan de sustituir el discurso anteriormente *usurpado* y *manipulado* por los hombres con la expresividad *auténtica* de la mujer hispanoamericana” (1991: 142). Incorporan también las mujeres el lenguaje de la calle, que incluye los vocablos malsonantes o los tabúes e incluso lo obsceno; comenta a este respecto la portorriqueña Rosario Ferré que “si la obscenidad había sido tradicionalmente empleada para degradar y humillar a la mujer [...] ésta debería de ser doblemente efectiva para redimirla” (González y Ortega, 1997: 148). La argentina Luisa Valenzuela, por su parte, insiste en rebelarse contra el clisé de “aquellas azucaradas palabras con las que hemos sido recubiertas a lo largo de los siglos”, y la prohibición de las “palabras malas, aquellas que podrían perturbar el preestablecido orden del discurso masculino” (1982: 89-91). Entre las manifestaciones de las autoras más recientes cabe señalar las de la nicaragüense Daisy Zamora, que recuerda el juicio descalificador de Mariátegui, uno de los primeros críticos marxistas ameri-

canos, frente a las escritoras: “La poesía de la mujer está dominada por un pudor estúpido. Y carece por esta razón de humanidad y fuerza. Mientras el poeta muestra su ‘yo’, la poetisa esconde y mistifica el suyo. Envuelve su alma, su vida, su verdad, en las grotescas túnicas de lo convencional”. Por su parte, Zamora observa que entre las poetisas de su país –de las que destaca un poderoso talante feminista– “exaltar el cuerpo, celebrar la sensualidad y sexualidad del cuerpo [...] tiene una intención subversiva y de allí surge su expresividad [...] Hablar del natural funcionamiento del organismo de una mujer como mujer, supone desgarrar velos que cubren el ‘pudor’ o la ‘moral’ burguesa y, por lo tanto, los motivos se tornan subversivos” (1992: 43).

2. La conquista de la palabra

Reivindicación de la libertad del cuerpo, de las ideas y de las palabras, por parte de quienes antes tuvieron esos terrenos vetados: esos son, en fin, los tres signos centrales de su transgresión. La literatura como un arma de combate contra la muerte, tal y como la consagrara otra figura mítica: Scheherezade. El auge de las nuevas teorías críticas y el “efecto péndulo” han llevado a la escena de la fama a numerosas escritoras que se han convertido en verdaderos éxitos de ventas, en tanto los narradores muestran un cambio de rumbo al ocuparse también del punto de vista de la mujer, incluso los del *boom*; así lo demuestran publicaciones recientes, como *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, de 1995, un título de Gabriel García Márquez que es ya elocuente, o *Madama Sui*, de 1996, donde Roa Bastos reconstruye la vida de una de las amantes del tirano Alfredo Stroessner, o la novela que publica Fuentes en 1999, *Los años con Laura Díaz*, con una mujer como protagonista, que revisa la historia de México desde un ángulo nuevo, o *El paraíso en la otra esquina* de Vargas Llosa, de 2003, que recupera la figura de la feminista Flora Tristán. Por otra parte, las escritoras más recientes se ocupan de la problemática feminista con frecuencia, frente al silencio un tanto resignado o displicente de autoras anteriores, como Dulce María Loynaz, que evitaba la temática habitualmente, o se limitaba a calificar con cierta sorna a la poesía como actividad angélica, es decir, sin sexo. Cabe

recordar las reflexiones de otras escritoras en torno a estos temas, como Elena Poniatowska, que en 1983 reflexiona sobre “Mujer y literatura en América Latina”, y considera que las escritoras latinoamericanas no pueden escindirse de la realidad de represión y miseria que domina sus países, con palabras donde resuena de nuevo el legado de Antígona y Scheherezade; recuerda los encarcelamientos, desapariciones y asesinatos que sustentan una infamia cotidiana sobre la que es preciso escribir:

Somos, lo sabemos, los condenados de la tierra y así escribimos, como alucinados. Somos las Locas de la Plaza de Mayo en torno a quienes se hace el silencio todos los jueves. Nadie se asoma a la Plaza a la hora en que se reúnen y sacan sus pañuelos blancos y las maltratadas fotografías de sus hijos, de sus hijas con las esquinas dobladas, por el uso. Escribimos en América Latina para reclamar un espacio, para descubrirnos ante los demás, ante la comunidad humana, para que nos vean, para que nos quieran, para integrar la visión del mundo, para adquirir alguna dimensión, para que no se nos borre con tanta facilidad. Escribimos para no desaparecer (Poniatowska, 1991: 315).

La autora se queja asimismo de la vigencia de los mitos que condenan o dañan la figura de la mujer, como Coatlicue, diosa azteca de la muerte, o la *Malinche*, la india que se entrega a Cortés y se convierte en símbolo de traición, y habla de una integración en la que también insiste, en otro plano, la colombiana Marta Traba, que en “Hipótesis de una escritura diferente”, de 1984, rechaza la división tradicional que asimila lo intelectual a lo masculino y lo sensible a lo femenino, y se refiere a la escritura femenina como integrada en la contracultura, al igual que lo popular o lo contestatario, en tanto que la puertorriqueña Rosario Ferré insiste en que no hay literatura masculina ni femenina, pues un soneto ha de tener catorce versos, más allá de la identidad del autor; la diferencia, para ella, está en la experiencia exclusivamente. Cabe también recordar a Griselda Gambaro, que en sus declaraciones, niega que la literatura tenga sexo, y da algunos ejemplos: la escritura de Yourcenar se caracteriza por la inteligencia y la abstracción, lo

que llevaría a identificarla con el discurso masculino, en tanto que la de Proust se define por sus matices, detallismo y sutileza, lo cual lo identificaría con el discurso femenino.

Estas y otras disquisiciones dan fe de un debate abierto y vigente: la conquista de la palabra ha sido difícil y no está consolidada. En los ensayos de *Sitio a Eros* recuerda Rosario Ferré, invocando a Virginia Woolf, que en siglos pasados una mujer que deseara cumplir su vocación literaria, “se hubiese vuelto loca, o se hubiese suicidado, o hubiese acabado sus días en alguna casa solitaria a las afueras del pueblo, medio bruja, medio hechicera, objeto del temor y de la burla” (Ferré, 1980: 13). Julia Kristeva, en la misma estela, considera que “la mujer es una disidente perpetua con respecto al consenso social y político; es exiliada de la esfera del poder y por ello es siempre singular, dividida, diabólica, una bruja” (Skłodowska, 1991: 147); en la misma línea, comentará Luisa Valenzuela (1982: 90): “El hombre siempre se encargó de amordazar a las mujeres, muchas veces acusándolas de brujas. Brujas primero, histéricas más tarde”. En definitiva, el sujeto femenino tuvo dos opciones básicas frente a los ojos de la sociedad: angélica –ángel del hogar, *domina angelicata*– y maligna, con todas sus variantes desde las antiguas harpías, hidras, *gorgonas*, *circes* y *medusas*, hasta las hechiceras y las brujas de todos los tiempos.

3. Las voces de Antígona

La rebeldía de Antígona se acoge a ese segundo grupo, y ha sido objeto de diversas interpretaciones en el siglo XX, entre las que se cuenta la emblemática *Antígona furiosa* de la argentina Griselda Gambaro. En la tragedia de Sófocles, ella encarna el sentido ético, frente a la irracionalidad del tirano, Creonte, representante del poder político y también del patriarcal: es hermano de Yocasta y ocupa el trono tras la muerte de Edipo, padre de Antígona. Su cruento mandato de no dar sepultura al cadáver de Polinices, como castigo ejemplar para un supuesto enemigo del Estado, está destinado a someter por el miedo a una población reticente a aceptarlo como nuevo gobernante. Antígona defiende el derecho de enterrar a su hermano, y se enfrenta incluso a su hermana Ismene, que objeta resignada: “nacimos mu-

jeros, lo que implica que no estamos preparadas para combatir contra hombres” (Sófocles, 2007: 149). Irónica y osada, Antígona se enfrenta a Creonte en pasajes climáticos:

CREONTE.– Tienes que saber que jamás el enemigo, ni aun muerto, es amigo.

ANTÍGONA.– Tienes que saber que nací no para compartir con otros odio, sino para compartir amor.

CREONTE.– Entonces ve allá abajo y, si tienes que amar, ámalos a ellos, que, mientras viva, en mí no ha de mandar una mujer [...] no hay mal peor que la rebeldía a la autoridad [...] y ¡claro!, no hay que dejarse avasallar ni por lo más remoto por una mujer (Sófocles, 2007: 165, 170).

El tirano hace encerrar a Antígona en una gruta que cumpla las veces de túmulo, de manera que se asegura su silencio y no se hace responsable directo de su muerte: ella se quita la vida como último gesto de rebeldía, y su suicidio arrastra el del hijo y la esposa del tirano; en la obra de Sófocles, Creonte encarna la arbitrariedad del poder, la violencia y la crueldad, y Antígona, la defensa del amor y de la vida. Hay, no obstante, otras interpretaciones, como la de José Vara, que en su edición hace una curiosa interpretación, según la cual “su obstinación, su altanería, la sinrazón de su razón y su escasa inteligencia” (Sófocles, 2007: 145) caracterizan a Antígona y evitan que se gane el favor del público”; a su modo de ver, Antígona y Creonte se sitúan en la misma dimensión al atentar contra la moderación, la reflexión y la inteligencia.

En el siglo XX han proliferado las nuevas versiones de los mitos clásicos, impulsadas por quienes ven en ellos modelos propicios para la reescritura o la transgresión. Valgan como ejemplos las propuestas de Jean Anouilh sobre Eurídice y Medea, de Jean Giraudoux y Virgilio Piñera sobre Electra, de Jean Cocteau sobre Orfeo y Edipo, o de Emilio Carballido sobre Teseo y Medusa. El caso de Antígona ha sido especialmente fecundo, con curiosas versiones como la de Jean Cocteau (1922), quien justifica su adaptación de Sófocles como un experimento, en los siguientes términos:

“Fotografiar a Grecia desde un aeroplano es empresa tentadora. Puede descubrirse un aspecto enteramente nuevo. Así he querido traducir *Antígona*. A vista de pájaro, desaparecen algunas grandes bellezas y surgen otras” (1952: 20). Cocteau insiste en identificar la actitud del personaje con la locura; “tu corazón te pierde”, le dice Ismena a Antígona; “no hay ningún hombre suficientemente loco como para buscarse la muerte”, apostilla el coro, descartando la posibilidad de una razón distinta a la oficial, dictada por Creonte, que también descalifica a Antígona como loca una y otra vez. Jean Anouilh, por su parte, hace en 1944 una interpretación de Antígona que la desautoriza como loca e incluso histérica, al tiempo que dignifica el papel de un Creonte paternal que desea salvarla y hacerla entrar en razón: obedecer las leyes, abandonar su propósito de enterrar a su hermano –al que denigra–, y casarse cuanto antes con Hemón, al que dirá: “Lo he intentado todo para salvarla, Hemón. Lo he intentado todo, te lo juro. No te quiere. Hubiera podido vivir. Prefirió su locura y la muerte” (Anouilh, 1956: 117). Mientras, en tanto el coro desdramatiza la tragedia: “Muertos parecidos, todos, bien rígidos, bien inútiles, bien podridos. Y los que viven todavía comenzarán despacito a olvidarlos y a confundir sus nombres” (Anouilh, 1956: 126).

Incluso Bertolt Brecht haría en 1947 su versión de la tragedia de Sófocles, basada a su vez en la versión de Friedrich Hölderlin, y también en el ámbito español dos autores recuperan su simbolismo tras la guerra civil: Salvador Espriu en 1939, tras la caída de Barcelona en manos de las tropas franquistas, para hablar del perdón y la conciliación frente al odio, y negar la calidad de traidores para los vencidos, y María Zambrano, en el ensayo *Delirio de Antígona* (1948), para articular una alegoría del destierro, a la que luego da forma teatral en *La tumba de Antígona* (1967), donde anota:

Entre todos los protagonistas de la Tragedia griega, la muchacha Antígona es aquella en quien se muestra, con mayor pureza y más visiblemente, la trascendencia propia del género [...] La guerra civil con la paradigmática muerte de los dos hermanos, a manos uno de otro, tras haber recibido la maldición del padre. Símbolo quizá un tanto ingenuo de toda guerra civil, mas valedero. Y el

tirano que cree sellar la herida multiplicándola por el oprobio y la muerte. El tirano que se cree señor de la muerte y que sólo dándola se siente existir” (Zambrano, 1967: 4).

En el espacio latinoamericano, su simiente es fecunda: el argentino Leopoldo Marechal, con su *Antígona Vélez* (1951), adapta la tragedia a la pampa argentina, y el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, con *La pasión según Antígona Pérez* (1968), recurre al modelo griego para hacer una parábola de las dictaduras latinoamericanas, desde los códigos del teatro épico brechtiano. La protagonista da sepultura a dos guerrilleros –los hermanos Tavárez–, sus hermanos en un sentido simbólico, y se convierte en emblema de la lucha contra el poder absoluto y por la libertad. En este caso su antagonista es el generalísimo Creón Molina, que es también su tío, de modo que se enfrenta al poder político y patriarcal; su propia madre le indica: “Si fueras hombre [...] excusaría mis ruegos, los ocultaría. Inventaría el valor necesario para gritarte: sigue, hijo mío, sigue. Si fueras un hombre. Pero eres nada más que una mujer. Callar y bordar, Antígona” (Sánchez, 1973: 28).

4. El caso de Griselda Gambaro

Son numerosas las propuestas dramáticas de la argentina Griselda Gambaro articuladas por la figura emblemática de una protagonista que representa esa doble rebeldía de Antígona, contra el poder despótico y el patriarcal, identificados en una misma persona, índice de un compromiso con la causa de las libertades que llevó a la dramaturga al exilio en España entre 1977 y 1980, cuando la dictadura militar prohibió su novela *Ganarse la muerte* y ella fue incluida en la lista negra de escritores sospechosos. Pertenece a la generación del Nuevo Teatro Hispanoamericano, junto con Emilio Carballido, Egon Woolf, Osvaldo Dragún, Mario Benedetti, Jorge Díaz, Eduardo Pavlovsky y José Triana, y es una de las voces más notables del teatro latinoamericano del siglo XX. Se formó al calor de las propuestas de vanguardia, con referentes como Samuel Beckett, Eugène Ionesco y Antonin Artaud, así como los argentinos Armando Discépolo o Francisco Defilippis –maestros

del grotesco criollo—, y sus piezas son propuestas inquietantes que se alejan de cualquier atisbo de sensiblería o didactismo, y con una crudeza inusitada denuncia el miedo, la violencia, la opresión y la irracionalidad. El compromiso de Gambaro con la causa de la libertad escapa a servidumbres ideológicas o localistas, y su recurrencia al absurdo y la crueldad se aleja de las motivaciones existencialistas o primitivistas, para delatarlos como parte definitoria de una realidad terrible que se quiere conjurar.

La evolución de su tratamiento de los conflictos de género determina la sucesión de dos momentos en su producción: en el primero, la mirada femenina contempla un mundo de violencia y horror protagonizado por personajes masculinos, como los de *Los siameses* (1967), de algún modo asimilables a los bíblicos Caín y Abel: se trata de una de sus obras más difundidas, como paradigma del teatro del absurdo, y en ella el horror se presenta como una fatalidad, y el lenguaje como inútil. La cobardía, el cinismo, la impiedad y la violencia más cruenta y gratuita imperan, y actúan al modo de una descarga eléctrica en el espectador, mucho más eficaz que cualquier didactismo ya obsoleto. Después, en piezas tan emblemáticas como *El campo*, *La malasangre* o *Antígona furiosa* la causa de la mujer se convierte en protagonista, en una actitud que explica la propia Gambaro:

A medida que tuve mayor conciencia de esta condición particular necesité contar la historia, que involucra por igual a hombres y mujeres, a través de protagonistas femeninos [...] que padecen esas ignominias, pero no ya sumisamente. Si son derrotadas, no asumen la derrota como fracaso sino como aprendizaje. Saben adónde van y qué es lo que quieren. Incluso el suicidio de Antígona en *Antígona Furiosa* (1986) es una protesta ante el oprobio de la mentira y el silencio (*Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas*, 1991: 149).

Esta última constituye una pieza breve, hábilmente tejida desde los mecanismos de la intertextualidad: fusiona el título de la tragedia de Sófocles con el *Orlando furioso* de Ariosto—de evocación inevitable—, de modo que se establece una dignificación o elogio de la locura de la joven griega, ahora parangonada con la del héroe épico, y en su desarrollo también, sutilmente,

con la del *Hamlet* de Shakespeare. La obra insiste en uno de sus motivos recurrentes: la mujer doblemente prisionera, oprimida por el poder despótico y dominada por la figura patriarcal. Su único gesto de libertad posible, ante la condena al silencio de la muerte, es el suicidio, que provoca la maldición eterna de su victimario. En su propuesta, las técnicas vanguardistas habituales en la autora se reiteran, en especial ese humor negro despiadado que con su revulsivo pone en jaque al espectador. La historia presentada comienza a partir del suicidio de la joven, que poco a poco vuelve a la vida, reinterpreta su drama y vuelve a morir, en un proceso circular que parece preludiar un nuevo regreso, es decir, su permanencia en la memoria. El Corifeo, que la mira burlón, simula confundirla con Ofelia, emblema de amores desgraciados; su ironía tiene sentido en una época de desublimación de los afectos, y combate el sempiterno marbete de sentimentalismo aplicado a la escritura de mujeres. La Antígona de Gambaro es voz de la conciencia social, que se afirma en su misión liberadora e insurgente; el hermano al que defiende puede entenderse figuradamente como símbolo de todos sus semejantes, y se hace inevitable la evocación de los desaparecidos de la dictadura argentina, a pesar de que la obra se sitúa en los parámetros de la universalidad: “¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué?” (Gambaro, 1989: 201). No obstante, el sentido trágico original está aquí quebrantado por lo grotesco, encarnado en el Corifeo, que hace el papel de bufón, como en su parodia de los versos rubendarianos:

ANTINOO.– ¡Sí! Hija de Edipo y de Yocasta. Princesa.

CORIFEO.– Está triste,/ ¿qué tendrá la princesa?/ Los suspiros se escapan de su boca de fresa... (Gambaro, 1989: 204).

El final de la obra consagra a Antígona, desde un ángulo nuevo, como símbolo del amor y la rebeldía:

ANTINOO.– ¡Las mujeres no luchan contra los hombres!

ANTÍGONA.– Porque soy mujer, nací para compartir el amor y no el odio [...] *Siempre* querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil

veces y él muera mil veces [...] Nací para compartir el amor y no el odio. [...] Pero el odio manda. (*Furiosa*). ¡El resto es silencio! (*Se da muerte. Con furia.*) (Gambaro, 1989: 204)

El homenaje de la obra a la sublime locura de Hamlet, ya insinuada en la mención a Ofelia, retorna en las palabras finales, que reiteran las de Shakespeare: *the rest is silence*; al fin y al cabo, hay un vínculo neto: *Hamlet* está inspirado en una leyenda sobre un príncipe que quiere vengar la muerte de su padre a manos de su tío, y las afinidades son evidentes. La locura o furia de Antígona se ve reflejada en la del príncipe de Dinamarca en un sutil juego de espejos; ambos se enfrentan a los poderes fácticos para defender lo que les dicta la sangre: piedad y justicia para los muertos. Gambaro dignifica la locura de Antígona en una propuesta que conjuga lo ético y lo poético, sin dejar de señalar la situación de la propia patria, como ocurre igualmente en *El campo* y *La malasangre*.

En *El campo* (1967) se incluye uno de los personajes femeninos más sugestivos de la dramaturgia de Gambaro: su nombre es Emma y, como Antígona, está doblegada por la prisión y la locura; en su caso, el dramatismo se intensifica por su pérdida de la memoria, que la anula como ser humano. Las escenas iniciales son enigmáticas: Martín, nuevo administrador invitado por un militar –que le recibe con uniforme nazi, y se hace llamar Franco–, llega a una estancia cerrada e inquietante, rodeada por ladridos de perros, ruido de persecuciones y olor a carne quemada; pronto el lugar se revelará como una trampa siniestra de la que no hay escapatoria, un campo de concentración, situado en un espacio sin determinar, y la única referencia temporal –una alusión a la guerra de Vietnam– nos habla de los años sesenta. Con cinismo, Franco promete obsequiar con música de piano a su invitado, y hace venir a Emma, que llega descalza, con la cabeza rapada y un camión de burda tela gris, marcada a fuego y con heridas violáceas en la piel. Hace gestos de diva que son índice de su locura, mientras se rasca todo el cuerpo por picores que atribuye a las luciérnagas; está tan enajenada que ni siquiera es consciente de su propio calvario. Como en *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, la música juega aquí un papel importante, y recuerda aquella doble condición que hacía de los nazis unos

exquisitos aficionados a las artes y unos implacables verdugos. Las teclas apenas producen sonidos sordos, el mundo de Emma carece de sonidos, y el tirano se divierte. La tortura psicológica y la vejación se imponen, y las víctimas se encuentran acorraladas en un callejón sin salida. En 1972, Griselda Gambaro insiste en esa figura de la prisionera torturada en su escalofriante *Información para extranjeros*, “crónica en veinte escenas”, vertebrada por las noticias sobre los desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina. Los actores se nos presentan como grupos de turistas que, tras pagar una entrada de mil pesos, se introducen en un edificio con un guía que dice “La pieza responde a nuestro estilo de vida: argentino, occidental y cristiano. Estamos en 1971” (Gambaro, 1995: 70). El grupo va visitando habitaciones donde se presentan escenas de una gran dureza, desde los mecanismos del absurdo y el grotesco; entre las escenas hay una muchacha empapada en agua, humillada y vejada, a la que han dejado una pistola a mano para invitarla al suicidio, su extrema debilidad sólo inspira cinismo en sus visitantes. La sucesión de escenas sórdidas y cruentas, interrumpidas por las idas y venidas de los turistas curiosos, genera un clima de pesadilla, en un círculo vicioso enloquecedor. La barbarie se convierte en fiesta y espectáculo, en un laberinto infernal, y los recursos del grotesco, como la intermitencia de versos ripiosos que con su retintín provocan un efecto de rechifla, colisionan frontalmente con la conciencia herida del espectador, que no puede quedar indiferente:

MUCHACHA. Tengo sed.

GUÍA. Después meás y te mojás más. (*Ilumina las paredes con su linterna*). Tampoco aquí hay nada. Pero juro que había. ¡Y no esa inmundicia! (*Le tira un manotón a la pollera.*) ¡Seguro que no sos virgen, vos!

MUCHACHA. Tengo sed....

(Gambaro, 1995: 89).

Finalmente, cabe recordar los ecos de *Antígona* incluidos en *La malasangre* (1981), pieza preludiada por otra anterior, *Real envido* (1980), que insiste en la crueldad y el absurdo del poder totalitario, con su “solem-

ne ridículo” en términos de Gambaro, unido a la corrupción y las “transgresiones más graves y dolorosas”. La obra, estrenada en 1983 en Buenos Aires, nos presenta a un rey miserable y canalla, que busca recuperar algo de la fortuna perdida con el casamiento de su hija, en un remedo de los cuentos de hadas, distorsionados en clave grotesca. La obra se mueve en el terreno del absurdo; después, *La malasangre* recupera la comunicación al presentar una historia más sólida, aunque con restos de lo macabro, lo cruel y lo absurdo, donde la violencia implícita se anuncia desde el título, así como en el color rojo que domina la escena. En ella, la familia se presenta como microcosmos que figura el Estado; también se parodian aquí los cuentos de hadas, particularmente la historia de amor de la bella y la bestia, representados por la hija del tirano y su instructor, jorobado, del que se enamora, lo cual desencadena la tragedia final, y se ha visto además, en la relación del tirano con su hija, una alegoría sobre Juan Manuel de Rosas y su hija Manuela, en un distanciamiento brechtiano que alumbró situaciones de la Argentina de los ochenta, aunque la obra carece de referencias espaciotemporales. El pequeño universo familiar es trasunto, o parábola, del poder absoluto y su ignominia. El padre, patriarca y tirano, tiene en su poder los hilos que mueven las vidas y las muertes de quienes lo rodean, sean serviles –como la esposa consentidora–, sean rebeldes, como la hija, que a pesar de todos sus esfuerzos no logra escapar de su poder casi sobrenatural.

En la trama se puede distinguir un doble proceso: la historia que ocurre frente a nuestros ojos, y la otra, la invisible, la terrible realidad que se adivina, la de los torturados y los muertos que, una y otra vez, evoca el paso de un carro que lleva su mercancía siniestra a la mansión del tirano, las víctimas del martirio y de la irracionalidad. Su sirviente, y lacayo, Fermín, hace las veces de delfín o favorito. No tiene escrúpulos a la hora de cumplir con las tareas más perversas, que además, parecen divertirle:

(Entra Fermín. Trae una bolsa granate, que mantiene alejada del cuerpo.)

FERMÍN.– Permiso, señorita.

DOLORES.– *(Ve la bolsa, se incorpora con sobresalto.)* ¿Qué traés ahí, Fermín?

FERMÍN.– *(Con una sonrisa.)* ¡Melones! *(Mete la mano en la bolsa, la*

saca ensangrentada).

DOLORES.– (*Pálida*.) ¡Llévate eso! (*Se cubre la boca con la mano*.) ¡Huele mal! ¿Cómo...?

[...] FERMÍN.– (*Muy contento*.) ¡Niña! ¡Si fue su padre! Me dijo andá a divertir a la niña y al jorobado. ¡Estudian mucho! [...] ¡Le voy a decir al señor que no se divirtieron! La señorita cree que a los salvajes, inmundos, asquerosos, no se les debe cortar la cabeza! (Gambaro, 1991: 167-168)

El carácter de esa joven *Antígona*, que se rebela contra el poder monolítico, es apasionado y rebelde, y se enfrenta con la presencia consentidora de la madre, también humillada y ultrajada, que en su resignación se asimila a la figura de Ismene: no es capaz de liberar la rabia, el miedo la domina. El cuestionamiento del poder masculino no se limita al padre, sino que se extiende también al hombre rico con quien aquél decide casarla: mezquino y lascivo, para él la joven es parte de una transacción comercial, mercancía de cambio. Cuando la joven protesta, el padre la sujeta con fuerza y apostilla: “Mano fuerte en guante de seda. Es lo que necesitan las damas. (*Se oye pasar el carro*). Y no sólo las damas” (Gambaro, 1991: 181). La rebelión de la joven, tras el asesinato de su tutor y amante, se acoge a un silencio clamoroso:

DOLORES.– [...] ¡Ya no tengo miedo! ¡Soy libre!

[...] PADRE.– ¡Silencio!

DOLORES.– ¡Te lo regalo el silencio! ¡No sé lo que haré, pero ya es bastante no tener miedo! (*Ríe, estertorosa y salvaje*). ¡No te esperabas ésta! ¡Tu niñita, tu tierna criatura...! [...] ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita! (Gambaro, 1991: 197)

Tal y como lo apunta en sus reflexiones, Griselda Gambaro (1991: 158) articula esta obra con variaciones sobre sus temas obsesivos –el poder arbitrario, la crueldad, la delación, el escarnio, la opresión–, a los que añade los del amor y la rebeldía, en un homenaje implícito a aquella *Antígona*, lejana y actual, cuyo legado antiguo aún está vigente.

Bibliografía

- Anouilh, Jean (1956): *Teatro, 3 (Nuevas piezas negras. Jezabel. Antígona. Romeo y Jeannette. Medea)*. Traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.
- Asturias, Miguel Ángel (1972): *América, fábula de fábulas*. Caracas: Monte Ávila.
- Brecht, Bertolt (1973): *Die Antigone des Sophokles. Materialien zur "Antigone"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cocteau, Jean (1952): *Antígona. Reinaldo y Armida*. Traducción de Miguel Alfredo Olivera y Rosa Chacel. Prefacio de R. Chacel. Buenos Aires: Emecé.
- Cortázar, Julio (1979): *Rayuela*. Barcelona: Edhasa.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (1992): "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz". *Obras completas*. México: Porrúa, pp. 827-848.
- Espriu, Salvador (1955): *Antígona. Fedra*. Moll: Palma de Mallorca.
- Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (antología crítica)* (1991): Elba Andrade y Hilde F. Cramsie, eds. Madrid: Verbum.
- Ferré, Rosario (1980): *Sitio a Eros. Trece ensayos literarios*. México: Joaquín Mortiz.
- Gambaro, Griselda (1989): *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1991): *La malasangre*. Elba Andrade y Hilde F. Cramsie, eds. Madrid: Verbum, pp. 159-197.
- (1995): *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis (1991): "La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria". *Los novelistas como críticos*. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral eds. Volumen 1. México: Ediciones del Norte / Fondo de Cultura Económica, pp. 31-34.
- (1997): *Sab*. Edición de José Servera. Madrid: Cátedra.
- González, Patricia Elena y Eliana Ortega (1997): *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Bogotá: Huracán.
- Los novelistas como críticos* (1991): Norma Klahn y Wilfrido H. Corral eds. Dos volúmenes. México: Ediciones del Norte / Fondo de Cultura Económica.
- Matto de Turner, Clorinda (1968): *Aves sin nido*. Buenos Aires: Solar.
- Mistral, Gabriela (1991): *Lagar II*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Poniatowska, Elena (1991): "Mujer y literatura en América Latina". *Los novelistas como críticos*. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral eds. Volu-

- men 2. México: Ediciones del Norte / Fondo de Cultura Económica, pp. 308- 317.
- Sánchez, Luis Rafael (1973): *La pasión según Antígona Pérez. Crónica americana en dos actos*. Río Piedras-Barcelona: Cultural /Ariel.
- Sklodowska, Elzbieta (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- Sófocles (2007): *Tragedias completas*. Edición de José Vara Donado. Madrid: Cátedra.
- Valenzuela, Luisa (1982): “Mis brujas favoritas”. Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft. *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Michigan: Bilingual Press (Eastern Michigan University), pp. 88-95.
- Zambrano, María (1967): *La tumba de Antígona*. México: Siglo XXI.
- Zamora, Daisy (1992): *La mujer nicaragüense en la poesía*. Managua: Nueva Nicaragua.

Resumen

Hasta tiempos recientes, la escritura de mujeres en Hispanoamérica ha supuesto un historial de silencios, en el que gravita simbólicamente la figura de la heroína consagrada por Sófocles, Antígona, condenada al silencio por el despotismo de Creonte, y sin embargo emblema de humanismo y compromiso, retomado por autoras como Griselda Gambaro. Exiliadas de la esfera del poder y la palabra, desde el descubrimiento del Nuevo Mundo hasta la actualidad, las escritoras hispanoamericanas evolucionan hacia un nuevo estatuto donde, al fin, han de conquistar su propio espacio.

Palabras clave: escritoras hispanoamericanas - Antígona - Griselda Gambaro

Abstract

Until last decades, the writing of women in Spanish America is a history of silences, in which we can find the symbol of Sofocles' Antigona, who was condemned to silence by Creonte's despotism. However, she remains as a symbol of humanism and engagement, and has been recovered by several writers, like Griselda Gambaro. Exiled out of the world of power and word, since the discovery of America until today, women writers in Spanish America have changed their situation and they have conquered their own space.

Keywords: Spanish-American Women's Writing - Antígona - Griselda Gambaro