

Personajes femeninos frente al poder autoritario

MINUCCI, Evelina / Universidad de Rosario – hildegard.tubi@gmail.com

Eje: Problemas Comparados de Dramaturgias - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: teatro – personajes femeninos – autoritarismos

Resumen

Este trabajo está enmarcado en el proyecto “Poéticas de la opresión en las literaturas de Argentina y Brasil, durante las décadas de 1960, 1970 y 1980”, el cual fue aprobado por la UNR en el año 2020. Dicha investigación se propone indagar, a través de la metodología comparativa contrastiva, obras de las literaturas argentina y brasileña que fueron producidas durante las décadas mencionadas, y que tienen como eje las últimas dictaduras de Argentina y Brasil. Entre ellas se encuentran los textos *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro y *O rato no muro* (1967) de Hilda Hilst, que son los que serán abordados en este trabajo, en torno al eje de personajes femeninos que se debaten entre la resistencia y el sometimiento al poder autoritario, en el marco de propuestas estéticas centradas en estrategias diferentes. Con respecto a la obra de Gambaro, se trata de la intertextualidad, a través de la cual la autora recupera la voz de un personaje clásico, que retorna de la muerte para proferir una vez más su reclamo transgresor, pero en un contexto distinto al de la Antigua Grecia; en cuanto al texto de Hilst, la estrategia consiste en un lenguaje cifrado que se apodera de las voces de los personajes, para revelar y al mismo tiempo ocultar acontecimientos indecibles.

Presentación

La institucionalización del autoritarismo y la violencia, que propicia la perdurabilidad del poder en los estados de excepción, atraviesa la dramaturgia de Hilda Hilst y Griselda Gambaro. Entre 1967 y 1969, recluida en la Casa do Sol, la autora brasileña escribió los únicos ocho textos dramáticos que forman parte de su obra y que recogen de manera velada el clima de opresión generado por la última dictadura brasileña. Durante las décadas de 1960, 1970 y 1980, la escritora argentina creó numerosas obras que ponen en evidencia la problemática del poder autoritario en diversas instituciones.

Antígona furiosa fue estrenada en la Sala del Instituto Goethe de Buenos Aires con posterioridad a la última dictadura argentina, más precisamente en septiembre de 1986. A pesar de que era reciente el juicio a las Juntas, en diciembre de ese mismo año fue aprobada la ley de Punto final; posteriormente,

en abril de 1987, la ley de Obediencia debida; y más tarde, entre 1989 y 1990, fueron emitidos los decretos correspondientes al indulto. En ese contexto convulsionado por las presiones a una democracia incipiente, la obra se inscribió como un texto político, ya que en el reclamo de la protagonista resonaban las voces de la Madres de Plaza de Mayo, identificadas con ese personaje clásico a causa del deseo imperioso de enterrar a sus muertos. En *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*, Susana Tarantuviez señala que "... en las primeras obras [de la autora] la víctima mantiene una pasividad que la lleva a su propia aniquilación y que en piezas posteriores va demostrando signos de rebelión creciente" (2007: 119). Precisamente, a diferencia de los primeros personajes que la autora creó en la década de 1960, como la perturbada Ema de *El campo* (1967), la Antígona atravesada por la furia que construye a partir del personaje de Sófocles resucita para socavar nuevamente las grietas del poder que la condena. Es una heroína que emerge inexplicablemente de la muerte, obsesionada por su reclamo fraterno, y enfrenta la ridiculización a la cual la someten los únicos dos personajes masculinos con los que interactúa durante toda la obra.

En la didascalía que inicia el texto se la describe ahorcada y con los cabellos ceñidos por una corona de flores blancas, marchitas, pero "... lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio" (Gambaro, 1984: 197). Si bien la manera en que se alude en la misma acotación a los personajes masculinos remite al mundo griego -Corifeo y Antínoo-, al mismo tiempo se los presenta como a dos hombres que toman café sentados junto a una mesa redonda y que están vestidos con trajes de calle. Al principio, la presencia de Antígona produce un efecto de extrañeza en ese contexto, el cual se ve reforzado por las burlas de los personajes masculinos, que la asocian a otro personaje trágico, Ofelia, y reaccionan con sarcasmo frente al desconocimiento y la desorientación de la protagonista:

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

Corifeo: Café.

Antígona: ¿Qué es eso? Café.

Corifeo: Probá.

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

Corifeo (Instantáneamente recoge la palabra): ¡Sí, no envenenamos! (Ríe) ¡Muerto soy! (Se levanta, duro, los brazos hacia adelante. Jadea estertoroso) (198).

Desde su existencia de hombre contemporáneo, Corifeo intenta imitar el lenguaje de la tragedia y lo acompaña con acciones burlescas frente a la presencia absurda de Antígona, a quien inicialmente no identifica, pero poco a poco revelará que conoce la historia de la joven. Incluso emitirá parlamentos desde el lugar del poder, al introducirse en la carcasa que representa a Creonte, el gobernante que la

condenó a muerte. En cuanto a Antígona, en medio del lenguaje solemne de la tragedia que se revela en sus parlamentos, se colará repentinamente el voseo, que la acercará al nuevo contexto en el que se encuentra y en el cual también se resignificará su presencia que demanda justicia. Como ella misma lo expresará hacia el final de la obra, un reclamo que proviene de una época y un espacio lejanos aún tiene sentido en una sociedad contemporánea: “Siempre’ querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces” (217).

La obra *O rato no muro* fue escrita en 1967, cuando ya habían transcurrido tres años del inicio de la última dictadura brasileña. A diferencia del texto de Gambaro, en el cual Antígona se enfrenta a una estructura de poder que pertenece al dominio masculino, la obra de Hilst se sitúa en un convento y la totalidad de sus personajes, que son únicamente femeninos, están organizados en una estructura jerárquica que revela las relaciones de poder dentro de una pequeña comunidad religiosa. Precisamente, en la acotación inicial, se indica que en el escenario deben ser visibles solamente el interior de una capilla y en ciertos momentos una cerca, que estaría a escasos metros de un muro que nunca se ve. Al comienzo, el grupo de hermanas, que está constituido por la superiora y nueve religiosas identificadas por las nueve primeras letras del alfabeto, se encuentra en la capilla. Asimismo, la identificación de algunos de estos personajes también incluye un rasgo destacado, que reaparecerá reiteradas veces en la acción dramática: la hermana A tiene los ojos muy abiertos; la hermana C tiene manchas de sangre en su ropa; la hermana G es muy vieja y come todo el tiempo; la hermana I es hermana de sangre de la hermana H.

En la escena inicial, las nueve monjas que se encuentran en la capilla están arrodilladas una al lado de la otra, formando un círculo. No obstante, la superiora está de pie, alejada del grupo. Esta ubicación espacial, que pone de manifiesto la estructura jerárquica mencionada anteriormente, también anuncia la distancia que impone el autoritarismo y el consecuente sometimiento. La superiora conmina a las hermanas a revelar sus culpas, pero algunas de las confesiones resultan irrisorias y absurdas: la hermana A dice que miró hacia lo alto, que había sol y se alegró; la hermana B señala que miró hacia abajo, que solamente había tierra y sombra y eso la entristeció; la hermana G expresa que vivió pensando en comer como siempre, pero que se trata de una enfermedad. Otras confesiones resultan perturbadoras para el grupo de religiosas: la hermana C señala que miró en su interior y que había sangre y tuvo miedo; la hermana D dice que el gato la arañó y lo envenenó; pero lo que resulta más inquietante para todas es que la hermana H manifieste que no tiene ninguna queja de sí misma. Las réplicas a su parlamento revelan que no es la primera vez que sucede esto y que curiosamente su confesión resulta intolerable para el grupo, especialmente para la superiora, quien reitera con severidad el acto de habla predominante de su discurso, el cual consiste en ordenar, más precisamente, en obligar a sus destinatarias a decir una verdad sobre sí mismas (Hilst, 2000: 318-319). Pero esta coacción tiene un costo, porque comienza a revelarse

algo que resulta indecible, que no se puede discurrir a través de las palabras. La hermana I, angustiada porque la religiosa H -su hermana de sangre- no puede hacer ninguna confesión, dice que de tanto pensar en ella y en seres que aparecen aludidos en su discurso con un pronombre que no les otorga ninguna identidad, no lavó el patio como debía y que las manchas donde esos seres pisaron nunca salen (ídem, 320). El pronombre 'eles', en español 'ellos', abre una grieta en el ritual de las confesiones que la superiora intenta cerrar interrumpiendo bruscamente a la hermana I, a la vez que bate las palmas para que el resto del grupo comience a cantar. Todas conocen la referencia de ese pronombre que resulta casi vacío para el lector, porque la única información que emergió del contexto opresivo de las confesiones es que son seres que dejaron una marca indeleble en el espacio del convento, aunque también se trate de una huella que golpea incesantemente en la memoria de las monjas y especialmente en la de una de las religiosas, la hermana H, que es quien declara una y otra vez su inocencia en el ritual de las confesiones. Precisamente, este personaje, en diálogos posteriores a la escena inicial que establece con su hermana de sangre, la religiosa I, o con otras monjas, revela que no logra olvidarlos. Tanto en sus parlamentos como en los de sus interlocutoras, lo que predicarán en relación al pronombre 'eles' irá completando paulatinamente este deíctico, aunque no de manera definitiva, ya que algunos de los enunciados que emitirán resultarán lo suficientemente ambiguos o contradictorios como para no cerrar nunca su significación. De ellos dirán reiteradamente que los sucesos que los involucran ocurrieron hace poco tiempo o mucho tiempo (ídem, 321), que aparecieron de noche, que no pueden volver, que sangraban y que sus huellas son manchas de sangre y crecen cada día (ídem, 322), que de su interior salía un hálito como una cuerda de luz cuando movían los labios y que esta última acción ocurrió especialmente mientras tocaban las piedras del muro (ídem, 325-326). También dicen que, a diferencia de lo que les sucede con la hermana superiora, nunca les tuvieron miedo (ídem, 328).

Esta caracterización ambigua de los personajes genera interrogantes. ¿Por qué no pueden volver? ¿Por qué sangraban? ¿Decir que movían los labios es un eufemismo para expresar que hablaban? ¿Por qué las religiosas lo manifiestan de esa manera? Al mismo tiempo que revelan y ocultan la imagen de los otros, las monjas construyen sus vidas por oposición a la existencia de esos seres misteriosos que no logran olvidar. Ellos se fueron y no pueden volver, pero ellas permanecen en el convento, del otro lado del muro; por momentos dudan si todavía habrá alguno de esos seres y dicen que deben hacer sacrificios y rezar, aunque sea por esa única criatura que no ven (ídem, 323). Paulatinamente, el muro que tampoco pueden visualizar se transforma en el eje de sus parlamentos. Es altísimo, no tiene puerta y está protegido por una cerca que se encuentra a cinco metros de él. El espacio cerrado del convento, que se sostiene en la prohibición de salir, contrasta con un afuera deseable y a la vez inaccesible. La madre superiora no solamente domina el universo del discurso, valiéndose de órdenes que obligan a callar o a decir, sino

que también pone en marcha mecanismos de control del espacio: mandó a construir la cerca, para que ni siquiera fuera posible aproximarse al límite que separa del afuera, y ella misma vigila el muro desde una existencia insomne. Frente a esta presencia omnímoda del poder autoritario, las religiosas oscilan entre la certeza de no poder abandonar nunca el convento y la búsqueda de recursos para poder evadirse, aunque estos resulten irrisorios. A los parlamentos imperativos de la madre superiora que exigen la sumisión, se opone la expresión de deseos de las religiosas, acto de habla que aparece una y otra vez en su discurso, intentando abrir una puerta inexistente: “Tenho a certeza que nós arrançaremos uma saída” (ídem, 323), dice la hermana H, aunque las posibilidades sean inciertas. Los seres que se atrevieron a tocar el muro ya no están y solamente algunos animales tienen acceso a él, entre ellos el gato del convento. Pero la hermana D confesó haberlo matado y la superiora le dice, posteriormente, en una escena iniciada con una didascalia que indica “Luz violenta junto à cerca ...” (ídem, 340), que hizo bien, porque el animal se movía con mucha libertad. Más tarde se descubrirá que la hermana D también participa en la vigilancia del muro y es evidente que ambos hechos están relacionados: desaparecen o mueren los seres que se mueven con libertad y que tienen la osadía de acercarse al muro custodiado permanentemente, para sortearlo y alcanzar ese afuera tan anhelado.

El diálogo mencionado entre la superiora y la hermana D, mientras ambas custodian el muro, forma parte de un conjunto de escenas en las que se contraponen -alternando casi sin didascalias, como si se tratara de un montaje paralelo-, la interacción entre estos dos personajes y el intercambio que mantienen el resto de las monjas, reunidas como todas las noches en la capilla. En dicha circunstancia, las religiosas oyen un ruido y conjeturan que se trata de un ratón, un animal que, al estar ausente el gato, puede relevarlo en sus incursiones para atravesar el muro. Pronto el diálogo se centra en esta posibilidad de liberación del animal, al cual las religiosas transfieren su deseo. Se sumará más tarde la hermana F, quien justificará su atraso diciendo que se detuvo observando un pájaro posado en una ventana, algo que, al inicio del día, había confesado como una culpa (ídem, 343). La mención de este otro animal que también tiene la posibilidad de moverse más allá del muro y el hecho de que observarlo pueda generar culpa refuerzan el clima de opresión que gravita sobre la comunidad de religiosas. La débil manifestación de resistencia de las hermanas se entrecruza con las certezas del poder autoritario que encarnan la superiora y la religiosa D, quienes desacreditan la insistencia de sus congéneres para encontrar una salida, afirmando que será inútil (ídem, 340). Tal como ellas lo manifiestan, aunque logren tocar el muro, aunque existan excelentes fotografías de los seres desaparecidos, relatos, monografías, estadísticas convincentes, auditorios repletos, conferencias, investigaciones..., sería inútil, porque se erguiría otro muro mayor. Frente a la imposibilidad cada vez más cierta de encontrar una salida, las hermanas se preguntan si al menos podrán dejar un testimonio (ídem, 340-341).

La oscuridad de la obra de Hilst se ilumina furtivamente con destellos fugaces de significación que, al mismo tiempo, mantienen intacta su ambigüedad, ya que una red de significantes que atraviesa reiteradamente los parlamentos de las religiosas, entre los que se encuentran culpa, sangre, medo, sacrificios, muro, heridas, confissão, castigo, liberdade, testemunha, manifiestan veladamente una historia de opresión y de cercenamiento de libertades que acaban en el sometimiento, el encierro, la desaparición o la muerte.

La Antígona de Gambaro comparte con las religiosas de *O rato no muro* su lucha infructuosa contra un poder que acaba fagocitándola nuevamente. No obstante, se diferencia de ellas con respecto a la manera en que lo enfrenta. Según lo indican las didascalias de la obra, lejos de ocultar lo sucedido -su condena a muerte por haber sepultado a un hermano que transgredió la ley del Estado- o de aludir al pasado de manera subrepticia, Antígona “grita” (199), emite “un profundo lamento, salvaje y gutural” (201) cuando inicia su extensa disputa contra Creonte -representado por Corifeo-, o profiere un “largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices” (201). Pero además construye sólidos argumentos desde su furia, que van minando el discurso de su oponente. El hecho de que Creonte esté representado por una carcasa, por una estructura vacía que cobra vida cuando Corifeo corre hacia ella y asume el rol del gobernante, pone en evidencia la crisis de las relaciones de poder que se establecen entre los personajes. Precisamente, las estrategias del discurso autoritario frente a la actitud insumisa de Antígona se reducen a la burla, a la ironía o a la reiterada calificación de loca y también de perversa e indómita, para desestabilizar a quien osó transgredir una ley del Estado. Pero aún más, de la misma manera que sucede en la Antígona de Sófocles, ese poder hunde sus raíces en una sociedad patriarcal, y en sus estrategias de control, se dirime también una cuestión de género. “Ella sería hombre y no yo si la dejara impune ...” (203) dirá Corifeo; “Yo mando” (204), dirá más adelante Antígona; y la respuesta será: “No habrá de mandarme una mujer” (204). La protagonista no solo se sitúa más allá de la ley por llevar a cabo los rituales fúnebres para un hermano que atentó contra el gobierno de su propia ciudad, sino que también cuestiona los roles rigurosamente establecidos para hombres y mujeres, aunque su reclamo se funde con la legitimidad del amor fraterno: “¡Las mujeres no luchan contra los hombres! (204), exclamará Antínoo, y la respuesta de Antígona será: “Porque soy mujer, nací para compartir el amor y no el odio” (204). Tal como sucede en la obra de Hilst, la muerte gravita incesantemente sobre Antígona furiosa. Ya señalamos que al inicio la protagonista está ahorcada, y aunque retorna a la vida, la sombra de su final será recordado con insistencia por el discurso amenazante de Corifeo y Antínoo. Ambos reaccionan frente a la acusación de verdugo que Antígona dirige a Creonte, diciendo que “Cuando se alude al poder /la sangre empieza a correr” (205); y una didascalia indicará que Corifeo deberá hacer el gesto de rebanarse el cuello después de preguntarse adónde conducen el orgullo más el heroísmo (205).

En *Actos melancólicos: formas de la resistencia en la posdictadura argentina*, Christian Gundermann se refiere al final de la protagonista señalando que "... el texto de Gambaro borra la línea entre el que desapareció y la que reclama por él, movilizándolo la identificación que tiene Antígona con la muerte ya en la obra de Sófocles hacia una historicidad más específica, la de la desaparición" (2007: 59), debido a que la protagonista reflexiona en este sentido sobre su muerte cuando expresa: "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" (Gambaro, 210). Asimismo, Gundermann advierte que

... en la misma escena, Corifeo, en el papel de Creonte, alude a la desaparición como dispositivo de la impunidad: "Si ella desea morir allí, que muera. Si desea vivir sepultada bajo ese techo, que viva. Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos", a lo cual Antínoo le responde: "¡Qué sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos" (2007: 59).

Esta huella histórica en la relectura que Gambaro realiza de la obra de Sófocles resignifica el suicidio que cierra el texto como un nuevo gesto de rebeldía frente al poder autoritario. Gundermann también señala la circularidad de la obra, que se inicia y finaliza con el ahorcamiento, acto de resistencia que volverá a repetirse siempre que sea necesario (56).

En el texto de Hilst, el plan de evasión urdido por las monjas finalmente cae bajo el peso de la imposibilidad y la culpa, ambas señaladas con insistencia por la superiora. Pronto, el grupo comienza a funcionar como un juguete a cuerda, tal como lo advierte la hermana H, quien en vano intenta detener a sus compañeras y acaba rodando por el suelo.

Con esta obra escrita en plena dictadura brasileña, Hilst optó por una lengua literaria que ocultaba y revelaba a la vez, habilitando una forma velada de resistencia. Escrita diecinueve años después y ya en democracia, Antígona furiosa se inscribió en la escena literaria proponiendo la relectura de un texto clásico, que iluminó las zonas oscuras de un presente democrático.

Bibliografía

Gambaro, Griselda. *Antígona furiosa. Teatro 3*. Ediciones de la Flor, 1984.

Gundermann, Christian. *Actos melancólicos: formas de resistencia en la posdictadura argentina*.
Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Hilst, Hilda. *As aves da noite. Teatro reunido (1967-1969)*. Nankin Editorial, 2000.

Sófocles. *Antígona. Antígona. Edipo rey. Electra, Edipo en Colono*. Planeta-De Agostini, 1995.

Tarantuviez, Susana. *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*. Corregidor, 2007.