

## Desplome y deconstrucción hipotextual en el teatro de Griselda Gambaro

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Rodrigo González Alvarado (\*)

**Resumen:** Las relaciones hipertextuales (como vínculos en los que un texto anterior se injerta en otro) representan una de las tendencias más conocidas de la dramaturgia y de la puesta en escena actual. El presente estudio analiza precisamente ese tipo de relaciones entre tres textos dramáticos de Griselda Gambaro (*Penas sin importancia* [2008], *La señora Macbeth* [2011] y *Querido Ibsen, soy Nora* [s.e.]) y sus respectivos hipotextos clásicos, con el fin de analizar a la deconstrucción y al desplome como acciones fundamentales para que las tradiciones clásicas tengan un lenguaje vivo.

**Palabras clave:** autor - dramaturgia - hipertexto - teatro - tradición.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 141]

### Introducción

Vanguardia, absurdismo, realismo reflexivo, feminismo (entre comillas), abuso de poder, victimización, desaparecidos, argentinidad, entre otros, son algunos de los términos con los que la academia ha definido la amplia y variada obra dramática de Griselda Gambaro. Obra que, sin duda, le ha dado a su autora el reconocimiento nacional e internacional que goza actualmente. Sin embargo, todos esos términos, todas esas lecturas académicas, han sido suscitadas por una de las características formales primordiales de las obras de Gambaro: la intertextualidad.

Es Bajtín (1994) en sus estudios sobre Dostoievski el que instala la intertextualidad como una característica de los textos de la modernidad histórica. Él, sin embargo, la denomina como polifonía: en un texto se hallan vestigios y resonancias de otros que lo modifican, que le dan su identidad. Lo intertextual como término fue instaurado con posterioridad por Julia Kristeva (1978). Ella, dándole un enfoque mayormente semiológico, aclara que la intertextualidad es la convivencia de varios sistemas de signos en el de un texto, con el que éste último se convierte en un “mosaico de citas” (Kristeva, 1997, p.3). Así, lo intertextual sería el procedimiento por el que los textos como sistemas de signos se entremezclan a tal punto que uno es siempre la cita de algún otro. Sin embargo, ese modelo de citado, de polifonía o de sistemas de signos, tan similar al que define Barthes (1994), es de una amplitud tan basta que resulta inaplicable para el caso Gambaro.

La intertextualidad Gambariana es más bien una transtextualidad como la desarrolla Genette en su *Palimpsestos. Literatura en segundo grado* (1989). Esta, que se distingue de las anteriores al demostrar que hay variados planos de textualidad (desdeñando la idea de que todo texto es intertexto o cita de otro), pone en evidencia que las obras dramáticas de Gambaro están infestadas de relaciones con otros textos en las que los procedimientos siempre están puestos de manifiesto.

### Hipertextualidad gambariana

En el presente estudio se hará únicamente foco en una de las relaciones transtextuales que define Genette

(1989): la hipertextual. Más claramente, se hará énfasis en la relación hipertextual de tres textos dramáticos gambarianos: *Penas sin importancia* (2008), *La señora Macbeth* (2011) y *Querido Ibsen soy Nora* (s.e.). Todo esto pues, en ellos, se evidencia claramente el desplome y la deconstrucción generada por la hipertextualidad. Para otros estudios se deja el análisis de las demás relaciones transtextuales en la vasta producción dramática de Gambaro; estudios provechosos que podrían seguir desentrañando los complejos universos textuales creados por la autora argentina.

Una relación hipertextual, según Genette (1989) es “toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989, p. 14). Los textos dramáticos anteriormente relevados poseen la particularidad de mantener una relación hipertextual: los textos gambarianos son hipertextos que cuentan, como hipotexto, con alguna obra clásica de la dramaturgia. El hipotexto de *Penas sin importancia* (2008) es *Tío Vania* (2013) de Antón Chéjov, el de *La señora Macbeth* (2011) es *The tragedy of Macbeth* (1611) [La tragedia de Macbeth] de William Shakespeare y el de *Querido Ibsen, soy Nora* es *Una casa de muñecas* (2006) de Henrik Ibsen.

Este proceso, tan recurrente y común en las carteleras del mundo y la dramaturgia contemporánea, es ejecutado, en el caso de Gambaro, gracias a la parodización; la relación hipertextual se logra, precisamente, gracias a la parodia. Esta es (dejando de lado el carácter farsesco con el que se le vincula comúnmente) un proceso de citado por el que un objeto hipotextual aparece con su estructura intacta o modificada (Genette, 1989) en un hipertexto que exige la relectura del primero (Jitrik, 1993). Así, la hipertextualidad gambariana, en los tres objetos de estudio, es una parodización de hipotextos clásicos.

### Las enfermedades de los hipotextos clásicos

Un clásico es para Ítalo Calvino (1993) un texto que por la continuidad de las resonancias culturales que suscita se ha instaurado como un lugar de sentidos polifónicos. Para Borges (1952), un texto que ha sido reinterpretado con continuidad por una nación o un grupo humano.

Sin embargo, un clásico también puede ser un texto que ha sido legitimado como tal en la *überbau* [superestructura] por los dueños de los medios de producción (Marx, 1997).

Un clásico de la dramaturgia, entonces, es un texto dramático que al ser legitimado como tal ha logrado resonar de tal modo que se ha convertido en tradición. Una tradición es, según Foucault (1995), un discurso que, en el universo de la producción simbólica, se impone como hegemónico. Entonces, los textos dramáticos clásicos son *discursos tradición* de los sistemas de producción ideológica y simbólica. Empero, las tradiciones se condenan desde su primera comprensión (Gadamer, 1995) a la petrificación; los textos son elevados como monumentos que se adquieren indistintamente desde su única interpretación, es decir, desde un sentido único y primero producido por un acto consciente (Foucault, 1995 y Sontag, 1996).

Así, toda refundación de los clásicos se puede definir como una acción que endurece aún más la interpretación primera, una que sigue legitimando la tradición simbólica e ideológica. Entonces, los hipotextos clásicos de Chéjov (2013), Ibsen (2006) y Shakespeare (1611) serían, en los hipertextos gambarianos, monumentos re-interpretados, es decir, interpretaciones de las interpretaciones primeras de los clásicos. La apertura de sentidos que, aparentemente, definía a lo clásico aparece anulada: toda re-interpretación no hace más que cerrarse en el sentido de la tradición; toda re-interpretación parece ser un simple paño que limpia el óxido contenido en los pliegues del monumento. El monumento, inerte y gigante, ya no dice nada e intenta, sobre cualquier medio, decir eso mismo que ya dijo. Sobre esto desarrolla Rancière (2011) su idea de la estatua como tradición clásica que, engañosamente, pretende ser interpretada desde su primera organización simbólica (promesa estética):

La estatua [el monumento], como la divinidad, se encuentra frente al sujeto, ociosa, es decir, ajena a todo deseo, a toda combinación de medios y fines. Se encuentra cerrada sobre sí misma, es decir, inaccesible para el pensamiento, los deseos o los fines del sujeto que la contempla. (Rancière, 2011, p. 47)

### La cura: el desplome y la deconstrucción

Lejos de moribundos o frágiles, los clásicos se han petrificado. Mientras tanto, las re-interpretaciones no hacen más que proclamar y abanderar la legitimación de la piedra. Esos fósiles, esas tradiciones, claman ser deconstruidas, claman su caída para que entre sus rastros surja lo nuevo. Y lo hacen desde el inicio mismo de la modernidad (Rancière, 2011), desde la instauración del nuevo sentir interpretativo (Foucault, 1995). Así, se tendría que dos de los *hipotextos tradición* aquí estudiados surgen en plena instalación de la deconstrucción. Esto, sin embargo, no modifica el estado fosilizado de ellos; por el contrario, pone en evidencia como los textos logran tal resistencia a la deconstrucción.

La deconstrucción, como se entenderá aquí, se aleja de la concepción más básica del término y también de la desarrollada por la dialéctica derridiana. Gadamer

(1995), entre sus estudios hermenéuticos conceptualiza a la deconstrucción como un proceso en el que la tradición vuelve a decir pues, tras la fosilización, ha dejado de hacerlo: la instauración discursiva (Foucault, 1995) por la que la tradición ha sido legitimada ha perdido toda validez simbólica. Esa regeneración, esa especie de revitalización del clásico es necesaria para lograr darle, con un lenguaje vivo, una nueva organización simbólica.

Sin embargo, la deconstrucción de la tradición exige primeramente su desplome: solo a través de él se logra comprender y entender el estado de fosilización del clásico. Todas las re-interpretaciones que han seguido legitimando, precisamente, lo no-interpretable de la tradición, son las que el desplome pone en evidencia. Esa concepción de desplome es desarrollada por Foucault (1983) mientras analiza los estados en suspenso de los discursos. Él afirma que toda tradición, como espacio suspendido, está propenso al olvido y que solo tras su desplome se hace memoria. Empero, lo que se entiende acá como el “olvido” de los hipotextos clásicos radica más en lo que de ellos aún no se ha dicho. Por ello, desplomar es procurar los vacíos, los baches, los pliegues. Es, por una parte, desbaratar lo que las interpretaciones (y re-interpretaciones) generaron para encontrar en el vacío un renovado discurso, y, por el otro lado, generar el discurso de esos vacíos. Desplomar es resignificar la tradición (generando discurso) desde lo que la interpretación (ya desbaratada en el proceso) no ha interpretado.

Así, el desplome desbarata las interpretaciones fosilizadas para que la deconstrucción dé espacio a los nuevos sistemas residentes en los vacíos de la tradición.

### Shakespeare, Ibsen y Chéjov deconstruidos.

Las relaciones hipertextuales que Griselda Gambaro ha establecido en las obras que componen el corpus del presente estudio representan una vital deconstrucción de tres clásicos de la dramaturgia. Ella, hábilmente, y gracias al procedimiento de la parodia, ha logrado instaurar nuevos pactos de discurso sobre las monumentales tradiciones.

*Penas sin importancia* (2008), es el primer caso analizado. Y aunque no sea la fundante relación hipertextual en la obra de Gambaro, pues procedió a *Antígona furiosa* (1986), si representa un paradigma en cuanto a la deconstrucción. *Tío Vania* (2013) como tradición se ve totalmente desdibujada ante un nuevo pacto discursivo generado sobre sí: aunque los personajes aparezcan, aunque inclusive la trama se mantenga, el hiper e hipotexto, con aparentes tramas distintas, logran una fusión tan poderosa en la que se desconoce dónde comienza cada sistema simbólico. La obra de Gambaro se ve modificada por la chejoviana, pero ésta, a su vez, se ve totalmente intervenida por el drama de Rita, la protagonista del hipertexto. Monstruosamente, los límites de las re-interpretaciones primarias del hipotexto se han borrado, pues, ante la sublevación de la interpretación gambariana, el texto tradición se ha ido a los vacíos. Vacíos por los que, la tradición, toma una nueva voz.

Así es como *Tío Vania* (2013) resulta tan contemporánea y cercana: *Rita es una Sonia* (y Sonia una Rita) que,

ante el valor moralizante del trabajo, o más bien su valor simbólico (Bourdieu, 1980), se ven subyugadas a vender constantemente su fuerza de trabajo (Marx, 1997). Esa nueva arista representa una deconstrucción: si bien las interpretaciones de Chéjov (2013) hacían énfasis en el valor moral del trabajo (Morell, 1997), lo hacían únicamente del contexto ruso. El clásico, como tradición, se veía e interpretaba exclusivamente desde el espacio y el tiempo en que fue legitimada. Gambaro, entonces, logra con su deconstrucción hacer hablar al clásico en un contexto argentino en el que la sociedad excluyente ha destrozado la idea del pleno empleo (Svampa, 2005). Allí, plena y totalmente, la tradición adquiere una organización simbólica renovada.

*La señora Macbeth* (2011) y *The tragedy of Macbeth* (1611) [La tragedia de Macbeth] en su relación hipertextual llevan a un nivel más profundo la deconstrucción. Aquí, los sistemas simbólicos están fusionados y no hay, como en el caso anterior, una convivencia de dos tramas. Desde el inicio, desde la misma relación paratextual (Genette, 1989) la deconstrucción está presente: Macbeth está en el título mismo del hipertexto que lo deconstruye, aunque no aparezca en escena. *La señora Macbeth*, por su parte, no es del todo Lady Macbeth, Macbeth ni la señora Macbeth; el personaje que Gambaro construye es certeramente una materialización de la autoconciencia (Waldenfels, 1997). Esta, como afirma Waldenfels (1997) refiriéndose a Husserl, es el lugar de encuentro entre la conciencia de lo ajeno, de lo corpóreo y del mismo de la existencia en sí.

Espejando lo anterior sobre el caso en cuestión la conciencia de lo ajeno sería la del objeto Macbeth (el shakesperiano que ha sido elipsado en el hipertexto), la conciencia de lo corpóreo la del yo-Lady (Shakesperiana/Gambariana) y la conciencia de la existencia del relato hipertextual *La señora Macbeth* (2011). Esto se resume en uno de los textos finales de la protagonista gambariana:

Lady Macbeth: ¡Ya sé hablar como vos, Macbeth!  
 ¿No merezco recompensa? Ssss... ssss... Solo tu nombre tengo. Y el de Paloma que me das cuando... la complicidad del amor... o del crimen... nos...  
 ¿Me elijo un nombre, Macbeth? ¿Puedo? (Ríe) (...)  
 ¡Paso, paso de nombre! Me basta Lady Macbeth (...)  
 (Gambaro, 2011, p. 357).

Esa protagonista, que es por seguro una nueva organización simbólica, un nuevo pacto estético sobre el hipotexto clásico, logra darle a éste último esa revitalización propia de la deconstrucción. Esto es evidente en el tema del ejercicio del poder (Weber, 1989). La obra shakesperiana, tan hábil en el tratamiento de tales temas, presenta las causas y consecuencias tras el ejercicio de un poder monárquico con su cuadro administrativo particular. Eso, que venía re-interpretándose desde hipertexto gambariano como una posible alusión a los sistemas autoritarios y tiránicos (Ogás Puga, 2006), parecería ser una certera contextualización. Sin embargo, para el momento en que el texto dramático fue escrito, los regímenes autoritarios habían sido ya disueltos.

El verdadero nuevo diálogo que logra establecer la tradición con lo contemporáneo, es decir, por lo que se deconstruye, radica en la idea de los sistemas de dominación burocráticos: *La señora Macbeth* (2011) rebate el sistema simbólico de la monarquía legitimado por Shakespeare e impone una lectura sobre los estados democráticos en los que priman los cuadros administrativos burocráticos (Weber, 1989). La tiranía, en Gambaro, puede ser ejercida por cualquiera que haya obtenido un cargo (idea que se desprende del desplome macbethiano). Las brujas ponen esta idea en evidencia: “Macbeth es, a pesar de sus errores, un alma tierna. Vendrán épocas de crímenes felices, donde el poder ignorará las muertes que ocasiona. Las decidirá sin imaginarlas y sin perder el sueño” (Gambaro, 2011, p. 354).

La deconstrucción de *Una casa de muñecas* (2006) de Ibsen hecha por la autora argentina es tan efectiva como en los dos casos precedentes. Sin embargo, en *Querido Ibsen, soy Nora* (s.e.) Gambaro ejecuta un procedimiento de mayor complejidad. Alejándose de cuestiones tan arraigadamente temáticas como el poder o el trabajo, escudriña en aspectos mucho más formales e ideológicos de la estructura dramática. El nuevo pacto simbólico sobre la tradición radica, en este caso, en el mismo pacto: Gambaro, a través de un ejercicio de *función autoral* (Foucault, 1983) logra vaciar totalmente la tradición para hacer repensar, desde ella, la cualidad de cualquier texto de ser resignificado. Aquí se deconstruye para comprender la deconstrucción.

En *Querido Ibsen, soy Nora* (s.e.) se agrega un personaje al drama de Nora Helmer: el autor Hernik. Él, creado como un *autor productor* (Benjamin, 1975) parece tener toda potestad sobre lo que, ante sus ojos, se está creando; es, en resumen, un autor comprometido ideológicamente (por lo menos) con la lucha proletaria. Sin embargo, ese autor se ve constantemente cuestionado por los personajes: la estructura dramática se cuestiona a sí misma. Es allí donde Gambaro logra introducir la idea, estableciendo un nuevo pacto, de que la organización simbólica que es la obra supera toda legitimación, inclusive la más importante: la del autor.

Nora: ¿Realmente lo cree? Desde antes, desde mucho antes de que usted intentara hablar por mí, señor Henrik, desde un tiempo que usted no recuerda, ya la estaba enfrentando, ya me estaba escribiendo. Usted solo me copio a su modo. (Gambaro, s.e., p. 32)

Así cuestiona la Nora gambariana al autor Hernik, al autor productor. La deconstrucción está entonces en hacer de la Nora hipotextual, esa gran tradición de la dramaturgia, un potente objeto de cuestionamiento. Gambaro secciona la obra ibseniana para componer una nueva mujer, una que ya no cree en prodigios, una que ya no cree que la legitimación de la tradición deba adularse. Nora gambariana es deconstrucción y destructora.

### Gambaro y la tradición

Aunque la deconstrucción gambariana represente una vital acción para la supresión de los universos legitimados tras las tradiciones, hay un mal que posiblemente

también la aqueja. Gambaro, con sus ochenta y seis años, ha sido legitimada como dramaturga y sus obras, con el paso de los años, parecen petrificarse. Esto significa que los textos dramáticos aunque deconstruyan hipotextos, resultan instaurándose como una nueva tradición: ante un precipicio paradójico se encuentra el teatro de Gambaro. Empero, es de indudable claridad que, la deconstrucción gambariana (como uno de los procedimientos poéticos de la obra de Gambaro) ha llenado de voces las estatuas de la tradición ya caídas. *Penas sin importancia* (2008), *La señora Macbeth* (2011) y *Querido Ibsen, soy Nora* (s.e.) representan un corpus muy acotado que, sin embargo, ha logrado demostrar que los universos de sentido creados representan nuevas significaciones de los hipotextos clásicos. Para un estudio consiguiente queda la duda de la Gambaro como tradición y de sus hipertextos como potenciales fósiles. En general, la dramaturgia, tras su legitimación y fosilización, comienza a fracturarse. Su reconocida voz se hace monocorde y su desgarrar necesario es la deconstrucción.

### Referencias bibliográficas

- Bajtín, M (1994). *Del libro Problemas de la obra de Dostoiévski*. Estética de la creación verbal. (8° Ed.). Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (1994). *Ouvres completes*. Tomo II. París: Seuil.
- Benjamín, W. (1975). *El autor como productor*. Madrid: Tauros. Disponible en: [http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin\\_autor.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_autor.htm)
- Borges, J. L. (1952). *Sobre los clásicos. Otras inquisiciones*. Disponible en: [http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/borges\\_sobre\\_los\\_clasicos.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/borges_sobre_los_clasicos.htm)
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. París: Minuit.
- Calvino, Italo. (1993). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Chéjov, A. (2013). *Tío Vania*. Teatro completo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foucault, M. (1983). *¿Qué es un autor?* Litoral, Córdoba, Argentina, pp. 51-82. Disponible en: <http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/incluye/getdoc.php?id=286>
- Foucault, M. (1995). *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Gadamer, H. (1995). *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
- Gambaro, G. (2008). *Penas sin importancia*. Teatro 5. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gambaro, G. (2011). *La señora Macbeth*. Teatro IV. Desde 1994 a 2007. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gambaro, G. (s.e.). *Querido Ibsen soy Nora*. Inédito.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.
- Husserl, E. (1959). *Husserlianas. La Haya*. Citado en Waldenfels, B. (1997). *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*. Buenos Aires: Paidós Studio.
- Ibsen, H. (2006). *Una casa de muñecas*. Buenos Aires: Colihue.
- Jitrik, N. (1993). *Rehabilitación de la parodia*. En: Ferro, Roberto. (1993). *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: ILH
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Kristeva, J. (1997). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. En: Navarro, Disiderio. (1997). *Intertextualidad*. La Habana: UNEAC.
- Marx, K. (1997). *Contribución a la crítica de la economía política*. (5ta Edición). México D.F.: Siglo XXI.
- Morell, H. (1997). *Penas sin importancia y Tío Vania: Diálogo paródico entre Chéjov y Gambaro*. *Latin American Theatre Review*, 31, (1), 5-14. Disponible en <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1173/1148>
- Ogás Puga, G. (2006). *Intertexto literario y político en La señora Macbeth de Griselda Gambaro: conciencia, memoria y olvido en Argentina*. *Telón de fondo*, julio, (3), Buenos Aires. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/download.php?f=YXjMi84Mi5wZGY=&tipo=articulo&id=82>
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Shakespeare, W. (1611). *The tragedy of Macbeth*.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente*. Buenos Aires: Taurus.
- Waldenfels, B. (1997). *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*. Buenos Aires: Paidós Studio.
- Weber, M. (1989). *El concepto de acción social*. En Portantiero, J. (1989). *Sociología clásica*. Buenos Aires: Ceal.

**Abstract:** Hypertextual relations (such as links in an earlier text that is grafted onto another) represent one of the most popular trends of dramaturgy and commissioning current scene. This study analyzes precisely such relationships between three dramatic texts of Griselda Gambaro (*Punishment unimportant* [2008] *Mrs. Macbeth* [2011] y *Querido Ibsen, I'm Nora* [is]) and their classic hypotexts, in order to analyze the deconstruction and the crash as fundamental actions to classical traditions have a living language.

**Key words:** author - dramaturgy - hypertext - theatre - tradition.

**Resumo:** As relações hipertextuais (como vínculos nos quais um texto anterior se insere em outro) representam uma das tendências mais conhecidas da dramaturgia e da posta em cena atual. O presente estudo analisa precisamente esse tipo de relações entre três textos dramáticos de Griselda Gambaro (*Penas sin importancia* [2008], *La señora Macbeth* [2011] e *Querido Ibsen, soy Nora* [s.e.]) e seus respectivos hipotextos clássicos, com o fim de analisar à desconstrução e ao desplome como ações fundamentais para que as tradições clássicas tenham uma linguagem viva.

**Palavras chave:** Autor, dramaturgia, hipertexto, teatro, tradição.

<sup>(\*)</sup> **Rodrigo González Alvarado**. Estudiante de la Licenciatura en Dirección Teatral en la Universidad de Palermo (en espera de la evaluación del Proyecto de Graduación). Becado en tres oportunidades por esa institución por mejor rendimiento académico. Expositor en el XXIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Universidad de Buenos Aires. Asistente académico en dos periodos de la Universidad de Palermo.