

Keywords: voice - movement - surface - territory - event

Resumo: Falar de voz movimento, é falar de uma superfície: um território. Uma cartografia de despliegue que é a carne. Entendemos pela carne àquele corpo que atravessa e é atravessado por forças que fluem e que geram acontecimento.

Palavras chave: voz - movimento - superfície - território - evento

(*) **María Sol de Oliveira Monica.** Actriz, cantante, compositora, escritora, docente- investigadora y artista performer

De los fantasmas de Shakespeare a los desaparecidos de Gábaro

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Lydia Di Lello (*)

Resumen: Memoria y desmemoria, cuerpos corpóreos y desaparecidos son la materia de Griselda Gambaro, dramaturga insoslayable del teatro argentino de pos dictadura. Como si fuera el revés de una trama sutil, los desaparecidos que viven en la dramaturgia de Griselda Gambaro remiten a los fantasmas de William Shakespeare. Esta ponencia se propone establecer los hilos que comunican a aquellos fantasmas con estos desaparecidos en un análisis intertextual que pone el foco en *La señora Macbeth* de Gambaro así como otras dos piezas de nuestra dramaturga: *La casa sin sosiego* y *Atando cabos*.

Palabras clave: memoria - justicia - nuevo teatro argentino - teatro - historia contemporánea

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 145]

Todo texto proviene de otro texto y, con seguridad, precede a un nuevo texto. Con frecuencia, Griselda Gábaro toma clásicos de la literatura universal y, con una gran maestría, los recontextualiza en la sociedad argentina contemporánea. Es lo que hace en *La señora Macbeth*, una de las reelaboraciones más brillantes de *La tragedia de Macbeth*. Del mismo modo, *La casa sin sosiego* es un libreto para ópera de cámara que se basa en el *Orfeo* de Monteverdi.

Los desaparecidos habitan obstinadamente estas piezas. Y, si se alude a la desaparición, el tema de la memoria es insoslayable. Por eso, *Atando cabos*, una obra dedicada a los chicos de “*La noche de los lápices*”.

El teatro, como constructo memorialista, sostiene el doctor Jorge Dubatti- crea dispositivos de estimulación que hace que los muertos se personifiquen en la memoria del espectador. La prosopopeya, ese procedimiento que atribuye la voz a un ausente, está presente en las piezas analizadas en este escrito. Hay un personaje que dice su verdad, que irrumpe en el presente forzando el develamiento. Esta voz redime del olvido. Estos fantasmas traen lo negado, lo oculto. Vienen, a reparar las “lagunas” diría Giorgio Agamben, presentes necesariamente en el testimonio de los sobrevivientes. Potentes, imperiosos, exigen justicia.

Los fantasmas en el teatro de Shakespeare

Hamlet, *Ricardo III* y *La tragedia de Macbeth* son singulares pero tienen algo en común: en todas esas tragedias se cometen asesinatos e injusticias. Los fantasmas de los

muertos aparecen para perturbar la conciencia de los asesinos y reclamar venganza.

Quizás el fantasma más famoso sea el espectro del padre de Hamlet, que aparece en las primeras escenas. El hijo utiliza la imagen de los huesos para referirse a la extraña aparición: “Por qué tus sacros huesos, velados en la muerte, / rompieron su mortaja; por qué la sepultura, / en la que te hemos visto quietamente enurnado, / abrió sus poderosas y marmóreas mandíbulas / para reenviarte arriba. ¿Qué querrá decir esto, / que tú, muerto cadáver, de nuevo así visites / todo en acero el pálido vislumbre de la luna,..? (...) / Dí, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿qué debemos hacer?” (Shakespeare, 2006: 62).

En sus notas, Pablo Imberg hace una acotación relevante. Hamlet se refiere al fantasma no como el espíritu de su padre, sino como a un espíritu celestial o infernal que adopta el aspecto de su padre. Este no es un dato menor. La sombra del padre de Hamlet es un alma en pena que sale de su tumba para develar la verdad sobre su muerte y demandar escarmiento.

“El espíritu soy del padre tuyo, / condenado a vagar de noche cierto plazo, / confinado a ayunar de día entre los fuegos, / hasta que sucios crímenes de mis días de la naturaleza se quemen y se purguen (...)” (Shakespeare, 2006: 68).

Y agrega: “(...) si a tu querido padre lo amaste alguna vez (...) / (...) venga su asesinato contra natura y sucio”. (Shakespeare, 2006: 69).

Finalmente, el espectro pide memoria: “Adiós, adiós,

adiós. Acuérdate de mí” (Shakespeare, 2006: 72). A lo que Hamlet replica: “¿Qué me acuerde de ti? / Sí, sí, de la tablilla de la memoria mía / yo voy a borrar todo registro necio y frívolo (...) / y solo tu mandato será el que ha de vivir / en el libro y volumen de este cerebro mío” (Shakespeare, 2006: 73).

Acá hay un mandato de reivindicación y memoria. Para cumplirlo, Hamlet debe vaciarse de sus experiencias, que ahora parecen irrelevantes. La memoria del crimen, entonces, implica la desmemoria de los hechos de su propia vida. Ha quedado tomado así por el mandato paterno. También hay un mandato en los fantasmas de *Ricardo III*, pero con un discurso curiosamente ubicuo.

Ricardo, esa seductora encarnación del mal, es un asesino. No vacila en asesinar a su hermano, a sus sobrinos y a quien pueda interponerse en su ascensión al trono. Hasta que debe enfrentar a Enrique, conde de Richmond. Es allí donde aparecen los espectros de sus víctimas. Pero no se le presentan solo a él, sino también a su enemigo.

La acción transcurre en el campo de Bosworth, en la noche previa a la batalla. En la tienda de Ricardo aparece el espectro de Clarence y se dirige a él en estos términos:

“¡Caiga mi peso mañana sobre tu alma!.../ Mañana en la batalla piensa mí, / y caiga tu espada sin filo, desespera y muere”. (Shakespeare, 2007:234).

Luego, en la tienda de Richmond, el mismo fantasma: “Refoño de la casa de Lancaster, / los ultrajados herederos de York rezan por ti. / ¡Que los ángeles buenos defiendan tu tropa! / ¡Vive y prospera!” (Shakespeare, 2007: 235).

Hay un desfile de espectros que hacen este doble juego de maldecir al tirano y bendecir a su enemigo. Invocan a “Dios y los ángeles buenos” para que luchen junto a Richmond y sucumba Ricardo.

Los espectros procuran, sucesivamente, culpabilizar al villano. Sorprendentemente, se despierta la conciencia del asesino que dice:

“¡Oh conciencia cobarde cómo me afliges! (...) / Me pareció que las almas de quienes he matado / vinieron a mi tienda y prometieron, una a una, / que en la cabeza de Ricardo mañana la venganza caerá” (Shakespeare, 2007: 238).

En La tragedia de Macbeth la función del espectro es también culpabilizar al asesino. Pero en silencio.

Macbeth, ya coronado, manda a asesinar a Banquo que, al decir de las brujas proféticas, será padre de reyes. En el banquete, escena clave de la obra, aparece una presencia incómoda. El espectro de la víctima se ubica en el sitio de Macbeth. El muerto, que trae la culpa, ocupa el lugar del rey. Este es el único que lo ve. Profundamente perturbado, se dirige a él: “Tú no puedes decir que yo lo hice. / No sacudas ante mí esos cabellos / empapados de coágulos de sangre” (Shakespeare, 1974: 519).

Macbeth alude al horror de que retornen los enterrados. “Si las tumbas y los osarios deben / devolvernos a aquellos que enterramos / que sean nuestros monumentos fúnebres / los buches de los buitres. (...) / Un tiempo hubo en que cuando a un hombre / le saltaban los sesos,

se moría; / pero ahora de nuevo se levantan con veinte asesinatos en la testa / para arrojarnos de nuestros asientos” (Shakespeare, 1974: 520).

El espectro de Banquo se mantiene en silencio, apenas cabecea. Sus heridas hablan por él. Bastan para perturbar a un casi enloquecido Macbeth.

Una mirada a la estructura dramática muestra a estos espectros en tres momentos distintos según la obra. En Hamlet, la aparición instala el conflicto y es el hilo conductor de las acciones de la tragedia. Está presente en la conciencia del protagonista desde el principio hasta al final. En Macbeth, hay un ascenso y un descenso del personaje. Es el espectro quien marca el inicio de la caída del usurpador. En Ricardo III, los aparecidos se dejan ver en el último acto y precipitan el final.

La función dramática de los fantasmas es, entonces, poner sobre el escenario fuerzas sobrenaturales que señalan la culpa. También transmutan el tiempo. Representan los actos del pasado que asaltan la conciencia.

Ahora bien, los fantasmas de William Shakespeare tienen su contrapartida en los desaparecidos de Griselda Gámbaro. Para certificar esta hipótesis intertextual, es necesario considerar algunos índices. En los textos shakesperianos:

1. Los muertos necesitan de los vivos.
2. Hay crímenes y culpables claramente identificados.
3. Los muertos están enterrados y salen de sus tumbas para incriminar a sus asesinos.
4. Los espectros piden venganza.
5. Alguien es elegido para asumir el mandato del restablecimiento del orden.

Los desaparecidos en el teatro de Gámbaro

Con respecto al discurso teatral, Anne Ubersfeld dirá que el texto teatral es rigurosamente dependiente de las condiciones de enunciación; para determinar el sentido de un enunciado hay que tener en cuenta no únicamente su componente lingüístico; sino también su componente retórico ligado a la situación de comunicación.

Obviamente, no es lo mismo la Inglaterra isabelina que la Argentina de la pos dictadura. La víctima, el victimario, el crimen, el culpable, la demanda de venganza, que se presentan nítidamente definidos en el teatro de Shakespeare, se reconfiguran en *La señora Macbeth*.

En esta obra Macbeth está ausente. Es lady Macbeth quien asume la totalidad de la articulación de la pieza. El drama se desarrolla a través de la relación entre ella y las brujas. Es una trama femenina, solo interrumpida por una figura masculina fantasmal, el espectro de Banquo. Esta interrelación es original de la obra de Griselda Gámbaro, dado que en el texto canónico estos personajes no se cruzan.

Otra singularidad de *La señora Macbeth* es el lugar de la víctima. Esta es fuertemente cuestionada. Al menos desde la perspectiva de sus asesinos, hay una cierta responsabilidad en la víctima. Este nuevo espesor genera cambios fundamentales en la consideración de la culpa y en la función del fantasma.

En las tragedias de Shakespeare hay un crimen, un culpable preciso y las apariciones reclaman venganza. Por el contrario, en *La señora Macbeth* se habla de una

culpa flotante. Dice la protagonista: "(...) la culpa es feliz con varios dueños" (Gámbaro, 2006: 40). Está claro quien asesina, pero no quien tiene la culpa.

¿Quién tiene la culpa del crimen? ¿Macbeth que mata? ¿La señora Macbeth que no detiene a su marido? ¿Duncan que se ofrece como víctima? Si todos tienen la culpa, nadie tiene la culpa. Como declara la señora Macbeth: "(...) la culpa imprecisa busca dueño y, cuando no lo encuentra, cae sobre cualquiera" (Gámbaro, 2006: 40).

Esto introduce el tema de la impunidad. En la obra de Shakespeare hay justicia poética: los culpables mueren por sus crímenes. Por el contrario, Gámbaro denuncia la dilución de la culpa: "(...) y vos, Macbeth, no estés tan pálido, que no hay castigo para los poderosos... siempre encuentran razones" (Gámbaro, 2006:78).

Pero la culpa de Macbeth recae sobre su mujer: "(...) el niño Macbeth, con una honda, se entretiene volteando los pájaros a tiro. (...) Cuántos caen sobre mí" (Gámbaro, 2006: 52).

Los poderosos pueden hasta desaparecer a sus enemigos. Pero quedan los fantasmas. El espectro de Banquo, que en el texto clásico se le aparece únicamente a Macbeth, aquí se le aparece también a la señora Macbeth. Las brujas lo anuncian: "Señora, un invitado (...) En lugar de la puerta atraviesa el aire" (Gámbaro, 2006: 45).

A diferencia de la tragedia shakesperiana, este fantasma no solo cabecea sino que habla y cuenta su historia. Dice: "Estuve en el banquete, aunque no comí ni bebí" (Gámbaro, 2006: 46).

"Los espectros no hablan,-retruca la señora Macbeth, (...) ¿o estás vivo y te disfrazaste de muerto? Tené cuidado porque es un disfraz que no se arranca" (Gámbaro, 2006: 50).

La reina delirante acusa al fantasma de Banquo de ser un vivo que viste el traje de la muerte. En consonancia con la ambigüedad que recorre toda la pieza, el espectro vendría un vivo travestido de muerto.

En las didascalías, la dramaturga se detiene en el modo de hablar del fantasma: "Cuando habla a veces lo interrumpe un ronquido, a veces termina sus frases con un jadeo estertoroso" (Gámbaro, 2006: 45). Posiblemente este sea el estertor de la muerte. Si esto es así, todavía no ha terminado de morir. El cuerpo está en algún lugar intermedio entre la vida y la muerte. Tendría, pues, el estatuto de un desaparecido.

El espectro confronta a la señora Macbeth con la verdad de su asesinato, pero solo se encuentra con la negación reiterada de los hechos por parte de su interlocutora que reacciona echándolo: "Márchate a tus tierras, el cementerio es tu lugar" (Gámbaro, 2006: 47). Pero el fantasma de Banquo es un cadáver insepulto: "(...) no me tragaré el mar ni un precipicio. Resido en una zanja... (...) Un cadáver no se entierra a sí mismo" (Gámbaro, 2006: 48). Como sea, la señora Macbeth se esfuerza por negar el espectro. Sería capaz de enterrar el cadáver de Banquo con sus propias manos para absolver a su marido.

Pero el fantasma insiste: "El amor hacia Macbeth te hace delirar, pero me has visto, como me vio Macbeth en el banquete y estás tan pálida y trastornada como él" (Gámbaro, 2006: 50).

La protagonista se ve enfrentada a la evidencia del crimen y esto la lleva a cuestionarse sobre su propia responsabilidad: "Pero si solo el asesino padece el castigo de ver el espectro de su víctima, ¿¡por qué yo lo vi!?" (Gámbaro, 2006: 53).

Los desaparecidos son visibles aun para quienes no fueron sus victimarios.

El cuerpo insepulto de Banquo habla y en su decir adjetiva. No solo viene a enunciar la culpa de su asesino, también viene a reclamar a los cómplices, a los que miran hacia otro lado. Su aparición marca un punto de clivaje en la obra. Desde ese momento, la señora Macbeth no tiene más remedio que mirarse en ese espejo siniestro. Atormentada, pide un conjuro que la vuelva inocente. En una especie de teatro dentro del teatro, una suerte de segunda ratonera, las brujas escenifican la carnicería que ha hecho Macbeth. La protagonista, entonces, cae inexorablemente hacia la muerte que la espera en la pócima final. Esta es, no por casualidad, un "antídoto del olvido".

La cuestión de los desaparecidos es también la cuestión de la memoria y la desmemoria. Aquí son insoslayables dos obras de Griselda Gámbaro: *La casa sin sosiego* y *Atando cabos*. En ambas piezas hay un viaje, una saga que concluye con la toma de conciencia de una realidad elusiva. En *La casa sin sosiego*, Juan viene del mar buscando a Teresa, que es su tierra firme. Pero lo que encuentra es un cuerpo cubierto por un capote oscuro, rígido, que pesa como un género mojado. No entiende. ¿Qué pasó?, pregunta. Pasó la muerte.

Teresa muerta no es igual a Teresa viva. No la reconoce. "¡No es ésa, hinchada de carne!" (Gámbaro, 2003:33), dice Juan. Las mujeres dolientes que rodean al protagonista cantan, a manera de coro: "¡Memoria, memoria, casa de pena!" (Gámbaro, 2003: 34) Juan no se resigna, ese bulto oscuro no es su mujer. Y, recién llegado, vuelve a partir en su búsqueda. Comienza un periplo plagado de obstáculos. Para conocer la verdad hay que descender a los infiernos. Juan, como Orfeo, inicia un viaje para rescatar a Teresa de la muerte.

Desde esta introducción, la ópera se estructura en cinco interludios y seis escenas. Usualmente, un interludio es un pasaje musical de transición entre una parte cantada y otra. Aquí el interludio es la voz fantasmal de Teresa que formula preguntas obstinadas. Estas preguntas son enunciadas desde un no lugar: el no lugar entre la vida y la muerte. Desde allí, interpela reiteradamente al aire: "quién me trajo a este lugar de tinieblas, por qué nadie me busca, por qué nadie me encuentra" (Gámbaro, 2003: 35).

El lamento de Teresa articula el conjunto de la pieza. Y, una y otra vez, repite la letanía: "Memoria, memoria, casa de pena, nadie quiere habitarla y allí me dejan".

En su búsqueda, Juan recorre diferentes espacios que lo conectan con retazos de la verdad. La especialización de las situaciones dramáticas es sugerida por recursos escasos, dos bancos largos, que se disponen de modo de armar los sucesivos ámbitos del viaje imaginado.

El primer espacio al que accede Juan es un bar, que parece un lugar ficticio construido para tapar algo. Los hombres están sentados a las mesas, pero ninguno tiene ante sí jarro alguno para beber. Hay algo raro.

Juan habla con el cantinero y alude a la desaparición de su mujer no como una muerte, sino como una falta. “Y cuando... volví... Faltaba Teresa”, dice (Gámbaro, 2003: 36).

Ocurre entonces este diálogo:

Juan: “Se llama... Teresa. / Cantinero: ¿Solo Teresa? / Juan: Blanco. (...) / Cantinero: Teresa Blan-co”. (Gámbaro, 2003: 37).

El cantinero repite el apellido, Blanco, separando las sílabas al pronunciarlo, Blan-co. Es un primer indicio de que Teresa ha sido blanco de violencia. Hay aquí una condición polisémica: blanco el apellido, blanco el centro de la violencia, blanco el vestido de novia de Teresa con el que será enterrada. Hay también un suplemento: se contraponen el blanco con el rojo de la sangre. Los colores, pues, cargan valores.

Los parroquianos dicen: “Nada recordamos porque no miramos” (Gámbaro, 2003: 38). Solo hay un personaje que se atreve a mirar, el Bobo.

Aquí aparece en primer plano un nuevo eje dramático, el de la mirada. Este tema resulta crucial tanto en el Orfeo como en *La casa sin sosiego*, pero funciona de manera diversa.

En el mito, a Orfeo se le permite recobrar a su esposa con la condición de no mirar atrás, pero él busca la mirada de Eurídice y, al encontrarla, la pierde para siempre. Ella se lamenta:

“Ay, visión demasiado dulce, / y demasiado amarga. / ¿Así por demasiado amor / me pierdes entonces?”

La mirada de Orfeo condena a su esposa. De este modo lo expresa uno de los espíritus:

“Vuelve a la sombra de la muerte infeliz Eurídice / para no esperar ya más / volver a ver el sol”.

Esta imagen nos lleva de nuevo a *La casa sin sosiego*. Cuando Juan entra al loquero llevado de la mano del Bobo, encuentra una muchacha que parece ser Teresa sentada ante una pared. Las internas dan nuevas pistas: “La trajeron muda desnuda; ¡con marcas de cigarrillos!” (Gámbaro, 2003: 41).

El protagonista cree reconocer a su esposa y, como Orfeo, busca su mirada pero no la encuentra. Teresa sigue inmóvil mirando la pared. Juan ruega: “Miráme. Por favor, miráme”. Las mujeres replican aterradas: “No, no, mirarlo no. La asusta el sol” (Gámbaro, 2003: 43).

Juan incorpora a la mujer. Ella, encandilada por la luz, se lleva las manos a los ojos y comienza a aullar. El lenguaje se ha roto, queda el grito.

Teresa, como Eurídice, está condenada a la eterna oscuridad. Pero no es la imprudencia de su marido la causa de su destino.

Esto es, en Orfeo hay una mirada incontrolable. Cede a su pulsión de mirar contra el mandato que se lo prohibía y entonces hunde a Eurídice para siempre en los infiernos. Por el contrario, en *La casa sin sosiego* hay una mirada necesaria. Teresa necesita de la mirada y la voz de Juan para ser rescatada del incierto lugar de tinieblas donde está suspendida. El horrible lugar del no-lugar.

En la trama planteada por Gámbaro, los que no miran son cómplices y solo los que se atreven a mirar pueden iluminar la verdad. De modo que Juan continúa su empecinada búsqueda y llega así al siguiente espacio, la antesala del infierno.

Un guardia (una suerte de Caronte, el barquero que conduce a los muertos del otro lado del río Aqueronte) tantea como ciego unos papeles. Teresa no figura. Finalmente, deja entrar a Juan pero le advierte: “Si entra, puede no salir” (Gámbaro, 2003: 46).

Por último, Juan desciende al Averno. El infierno es un lugar con una larga mesa tendida con un mantel blanco, copas brillantes. Los comensales son autómatas con la mirada perdida, beben de copas vacías. El tiempo está quieto. Teresa, con una voz átona, se queja de un hambre y una sed insaciables. Es la metáfora de la necesidad inextinguible de justicia.

Los convidados recitan a coro la letanía: “Memoria, memoria, casa de pena”. Juan intenta inútilmente conmovér a Teresa. Ella lanza un gemido y lo aparta. Juan debe irse. “Salga y olvídese” (Gámbaro, 2003: 52) es la consigna del guardia.

Esta escena fantasmagórica marca el final de la búsqueda de Juan. Se ha enfrentado con la nada de la muerte. Lo que queda es el retorno. Juan regresa y, esta vez, mira el cadáver de su mujer y lo reconoce. La verdad es develada. Teresa fue torturada, asesinada y arrojada al mar. Juan se queda momentáneamente sin lenguaje. Profiere un gemido inarticulado. Solo después del dolor inexpressable, encuentra las palabras.

“Mastico sal. La encontré y mastico sal. ¡La boca llena! (...) No hay agua, ni vino, ni eternidad, ¡para calmar esta sed!” (Gámbaro, 2003: 57).

Teresa, que fue un cadáver NN, ahora tiene una identidad por la tenacidad y el amor de Juan. La historia de Juan y Teresa se ha constituido en una tragedia coral. La voz de Teresa, junto a otras voces, clama memoria.

En *Atando cabos* nuevamente el agua, nuevamente un viaje. Son solo dos personajes, Martín y Elisa, que comparten una travesía en barco. Hay un naufragio y quedan en un bote a la deriva. Martín es un torturador y Elisa es la madre de una joven desaparecida arrojada desde un helicóptero al río.

Elisa se fastidia al tener que ponerse un salvavidas: “Me siento gorda, o hinchada como (...) los muertos en el mar” (Gámbaro, 2003: 13); como el cuerpo hinchado de Teresa, diríamos nosotros.

Hay un juego de tensiones entre los dos personajes. Elisa sospecha que Martín es uno de los que “arrojaban los peces al río”. Él tiene la impunidad del que hace la historia: “Yo hice la historia, la grande y la pequeña. (...) Y los que hacemos la historia somos los únicos libres y podemos ensalzarnos. No necesitamos ninguna absolución” (Gámbaro, 2003:24).

Pero Elisa tiene una memoria profunda como el agua. Su voz no se quiebra, el lenguaje no se rompe, hay un poder de la palabra que se alza para castigar a Martín. Así, promete: “Algo haré para que no deje de verme. Hablaré tanto que lo inundaré con mi memoria y no podrá respirar, y se ahogará en tierra. (...) No contar con mi resignación es su fracaso. No conseguir borrar mi memoria, su naufragio” (Gámbaro, 2003: 26).

Atando cabos y *en La casa sin sosiego* exceden a sus personajes, tienen una dimensión claramente social. Como dice Elisa, “en la muerte no hay número, ni tiempo, ni siquiera lugar. Todas están unidas... (...) Una ca-

dena infinita donde cada muerto está abrazado a otro” (Gámbaro, 2003: 21).

En estas obras, los muertos, como suspendidos en las tinieblas, se resisten al olvido. Y ni Juan ni Elisa se resignan.

“La ópera- sostuvo Griselda Gámbaro en una entrevista contemporánea al estreno de *La casa sin sosiego*- se propone mantener vivo algo que hoy se quiere asesinar en la Argentina: la memoria colectiva. Es muy peligroso para los pueblos olvidarla. Siempre voy a insistir en mi obra de manera directa o tangencial, sobre este tema”. (Gámbaro en Dubatti, Jorge, 1992: 12).

¿Qué revela el análisis intertextual?

Retomo ahora los índices propuestos para la confrontación entre los textos mencionados.

En Shakespeare:

1. Los muertos necesitan de los vivos
2. Hay crímenes y culpables claramente identificados
3. Los muertos son enterrados y salen de sus tumbas para incriminar a sus asesinos
4. Los espectros piden venganza
5. Alguien singular es elegido para asumir el mandato de la venganza
6. Finales cerrados. Un orden es restablecido

En Gámbaro:

1. Los muertos necesitan de los vivos
2. Hay una dilución de la culpa. El poder desconoce las muertes que provoca
3. Los muertos son cadáveres insepultos. Residen en un no lugar
4. Los espectros demandan justicia
5. Se exige que la sociedad asuma la responsabilidad de hacer justicia
6. Finales abiertos. No se vislumbra un orden final

Lo que hace de gozne entre los textos analizados es que, en ambas producciones, los muertos necesitan de la memoria de los vivos. Las diferencias en el resto de los índices intertextuales se deducen del contexto social y cultural.

Memoria e interdiscursividad

La memoria tiene que ver con algún registro. Un registro aun residual, como los huesos ya descarnados.

Hamlet se refiere al espíritu de su padre como “los sacros huesos que rompieron su mortaja” (Shakespeare, 2006: 62). Macbeth le grita al espectro: “En tus huesos no hay médula” (Shakespeare, 1974: 520). La señora Macbeth describe al fantasma como “huesos en una extraña envoltura” (Gámbaro, 2006: 45). La imagen de los huesos es recurrente. Ante la irrepresentabilidad de la muerte, los huesos son esa materialidad que sirve para expresar la ausencia, lo poco que está de lo que ya no está. Aluden a un mundo perdido, a una carnalidad devastada. Los huesos mienten eternidad.

Este imaginario, presente en los textos de Shakespeare, sigue vigente en los de Griselda Gámbaro. Los huesos como modo de alusión a la muerte también aparecen en otras manifestaciones artísticas. Así, sería posible un análisis interdiscursivo relacionando estos textos con

obras del artista plástico Alberto Heredia, cuyas esculturas representan los huesos amordazados que sugieren las víctimas de la última dictadura militar.

Aun un gesto gráfico sirve para plasmar estas ausencias inexplicadas. Me refiero a la intervención urbana realizada el 21 de septiembre de 1983 conocida como el Siluetazo. Se trató de una acción colectiva que tuvo como soporte las calles de Buenos Aires. Se dibujaron a escala natural siluetas de la figura humana que representaban a los desaparecidos por la dictadura. Agrupaciones estudiantiles, manifestantes y finalmente transeúntes prestaron su cuerpo para delinear la silueta de cada cuerpo ausente. “Las siluetas hicieron presente la ausencia de los cuerpos -dice el historiador Amigo Cerisola- en una puesta escenográfica del terror de Estado”.

Coda

“¡Si con hacerlo quedara hecho!” (Shakespeare, 1974: 502), exclama Macbeth. Porque al asesinato sigue el pensamiento sobre el asesinato

Fantasmas, desaparecidos, huesos descarnados, siluetas vacías imponen pensamiento. Son imágenes que se vinculan a un teatro de los muertos, el tema central de esta presentación. El método es la intertextualidad. Y la diferencia esencial, el punto de enunciación.

La palabra *fantasma*, del griego *phántasma*, empieza a utilizarse hacia mediados del siglo XIII como una derivación de fantasía, “aparición, espectáculo, imagen”. Cuando Shakespeare habla de fantasmas lo hace en este sentido, son apariciones, no una ilusión engañosa, personificación del miedo como en los dramas psicológicos del siglo XIX. Los fantasmas del bardo provienen de una dimensión de trascendencia. Lo trágico solo existe si es consciente, diría Jan Kott. Los espectros asaltan la conciencia e intervienen en la restitución del orden quebrado por los crímenes de los ilegítimos.

No es este el sentido de los desaparecidos de Griselda Gámbaro. No se trata aquí de un mundo trascendente, sino de este mundo devastado por el horror. Y los desaparecidos son siluetas vacías que evocan ausencias concretas. Tenaces, las voces de los muertos interpelan desde la escena.

Referencias bibliográficas

- Camilletti, G. (febrero/abril 2004) *La debilidad reversible de las víctimas en el teatro de Griselda Gámbaro*, en *Dramateatro* revista digital, N° 11, Maracay, Venezuela, <http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve>.
- Coraminas, J. (1998) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- Di Lello, L. (mayo/agosto 2008) *El lugar del lenguaje en La señora Macbeth de Griselda Gámbaro en Palos y Piedras*, revista del Centro Cultural de la Cooperación, edición N° 3, año 1.
- Di Lello, L. (septiembre/diciembre 2008). *El banquete de la víctima. La eroticidad del crimen en La señora Macbeth de Griselda Gámbaro*, en *Palos y Piedras*, revista del Centro Cultural de la Cooperación, edición N° 4, año 2.
- Dubatti, J. (2014) *Filosofía del Teatro III El teatro de los Muertos*, Buenos Aires, Atuel.

- Dubatti, J. (1992) *Orfeo contra el olvido*, revista Teatro del TMGSM.
- Gámbaro, G. (2006) *La señora Macbeth*, Buenos Aires, ed. Norma.
- Gámbaro, G. (1991). *Teatro 6: Atando cabos, La casa sin sosiego y Es necesario entender un poco*, Buenos Aires, ediciones de la Flor.
- Giannoni, N. (1999) *Il viaggio e il mare nel teatro di Griselda Gambaro*, en Associazione Ispanisti Italiani, Siena, 5-7 marzo 1998, Vol. http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/11/11_535.pdf.
- Kott, J. (1969) *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona, Seix Barral.
- Lawrence, A. (2008). *La casa sin sosiego de Griselda Gambaro: Una resemantización del mito de Orfeo, ponencia presentada en la Jornada de Investigación Teatral Griselda Gambaro*. Cada obra un lector: de "Madrigal en ciudad" a "La persistencia", CIHTT, coordinadas por el doctor Jorge Dubatti; Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Longoni, A. *Notas sobre los colectivos artísticos en América Latina: años 70 y 80*, en Artecontexto, http://artecontexto.com/www/018/longoni_es.pdf.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (comp.), (2008) *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Shakespeare, W. (1974) *Cimbelino*, en *Obras Completas*, tomo II, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.
- Shakespeare, W. (1974) *La tragedia de Macbeth* en *Obras Completas*, tomo II, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.
- Shakespeare, W. (2004) *Macbeth*, traducción de Idea Vilariño, Buenos Aires, Losada Clásica.
- Shakespeare, W. (2005), *Hamlet*, traducción y notas de Pablo Inberg y Patricio Canto, Buenos Aires, Losada Clásica.
- Shakespeare, W. (2007), *Ricardo III*, introducción, traducción y notas de Cristina Piña, Buenos Aires, Losada Clásica.
- Ubersfeld, A. (1989), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra

Abstract: Memory and oblivion, corporeal and missing bodies are de matter of Griselda Gambaro, unavoidable playwright of the Argentine post-dictatorship theatre. Like the back of a subtle plot, missing persons living in the dramaturgy of Griselda Gambaro refer to the ghosts of William Shakespeare. This paper is to establish the threads that connect those ghosts with these missing persons through an intertextual analysis that focus on Gambaro's Lady Macbeth, as well as two other of her plays: *House without peace and Tying ends*.

Keywords: memory - justice - new argentinian theatre - theatre - contemporary history

Resumo: A memória e a desmemória, os corpos corporais e os desaparecidos são a questão de Griselda Gambaro, dramaturga indispensável do teatro argentino de pós-ditadura. Como se fosse o reverso de uma trama sutil, os desaparecidos que vivem na escrita de Griselda Gambaro se referem aos fantasmas de William Shakespeare. Este artigo pretende estabelecer os tópicos que comunicam esses fantasmas com esses desaparecidos em uma análise intertextual que se concentra na La señora Macbeth de Gambaro, bem como em outras duas peças de nosso dramaturgo: *La casa sin sosiego y Atando cabos*.

Palavras chave: memória - justiça - novo teatro argentino - história contemporânea

(*) **Lydia Di Lello**. Investigadora teatral IAE-UBA/AICA-CCC

La Elegida. Una experiencia teatral a partir de documentos autobiográficos

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Paula Fanelli (*) y Laura Nevole (**)

Resumen: *La Elegida* es una obra de teatro concebida a partir de recuerdos y documentos biográficos de la actriz sobre su vínculo con Dios. ¿Qué pasa cuando nuestra vida se define en base a ser la elegida de todos, hasta de Dios? Desde el inicio, nos acompañó un interrogante: ¿podrá la obra tener un valor por encima de su sentido documental? Concluimos que lo documental es una circunstancia de la ficción que armamos, circunstancia que inaugura un pacto de lectura con el espectador, en tanto que la experiencia estética será diferente, si se sabe que la obra está basada en hechos reales.

Palabras clave: teatro - teatro documental - biografía - ficción - estética

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 148]