

FURIOSA GAMBARO: CRUELDAD, PARODIA Y ACTUACIÓN FEMENINA EN UNA NUEVA VISIÓN DEL MITO DE ANTÍGONA

«¿Cómo podía alcanzar más gloriosa gloria que enterrando a mi hermano? Todos éstos, te dirían que mi acción les agrada, si el miedo no les tuviera cerrada la boca; pero la tiranía tiene, entre otras muchas ventajas, la de poder hacer y decir lo que le venga en gana».

Antígona. Sófocles.

1.- ANTÍGONA FURIOSA EN EL TEATRO DE GRISelda GAMBARO

A lo largo de este trabajo, buscamos ahondar en la obra teatral *Antígona furiosa* (1986), de la escritora argentina Griselda Gambaro, con el fin de analizar la relación hipertextual que mantiene con el mito clásico y de esta forma evidenciar la reinterpretación y actualización que el texto sofocleo ha encontrado en la Argentina de los años ochenta del siglo xx de la mano de esta dramaturga.

Griselda Gambaro (1928) sobresale en diversos ámbitos dentro de la literatura argentina, pero es en relación con la escritura dramática donde destaca indudablemente. Gambaro formará parte de la llamada Generación del 60, nombre con el que se conoce a un grupo de autores que comenzaron su carrera teatral alrededor de esta época y que buscaron, a través de sus textos, aportar a la escena argentina el asentamiento y renovación que necesitaba. La importancia de esta generación reside en que crearon una concepción teatral propia para un país que carecía, salvando algunas excepciones, de ella. Esta Generación del 60 presentaba una gran heterogeneidad, de manera que encontramos dos propuestas tan diferenciadas como la de un Realismo reflexivo, de tendencia neocostumbrista, donde sobresalen autores como Ricardo Halac (*Soledad para cuatro*, 1961) o Roberto Cossa (*Nuestro fin*

de semana, 1964); por otro lado, encontraremos propuestas más cercanas a ámbitos neovanguardistas, como las que realizan Griselda Gambaro o Eduardo Pavlovsky (*La cacería*, 1969) en sus textos.

La concepción teatral de Griselda Gambaro no puede separarse de su contexto histórico sino que, por el contrario, es completamente indesligable del mismo; se trata de un teatro reivindicativo y revolucionario, tanto estética como políticamente, que generó varios conflictos a lo largo de la producción de esta autora. Ella misma reconoce esa idea de lucha constante en su dramaturgia cuando afirma:

Nosotros sabíamos de las dificultades de nuestro mundo de los años sesenta o setenta, pero igual le poníamos el cuerpo. Luchábamos, cada uno desde su lugar, para que las cosas cambien.¹

De esta forma, de la completamente anclada dramaturgia de Gambaro en el complejo contexto sociopolítico que vivió Argentina en el siglo xx, especialmente con relación a la

1 Declaraciones de GAMBARO, Griselda en el encuentro organizado por IRAZÁBAL, Federico: "La vanguardia vs. El nuevo teatro: Un resistido fratricidio. Encuentro con Griselda Gambaro, Eduardo "Tato Pavlovsky y Daniel Veronese" en *Picadero*. *Revista bimestral del Instituto Nacional del Teatro*, año 1, nº4, julio/agosto 2001, pág. 6.

dictadura del general Jorge Rafael Videla, que atrozmente gobernó el país entre 1976 y 1983, se desprenden sus ejes temáticos fundamentales, los cuales la autora encontró en el mito clásico de *Antígona*: el abuso de poder, la represión institucional, la relación entre la víctima y el victimario, el miedo, las desapariciones, la pobreza, la tortura, la fragilidad de la vida o la asunción de responsabilidad, todos los cuales tienen un referente preciso en la Argentina de las últimas décadas del siglo XX.

Si temáticamente el teatro de Griselda Gambaro encontraba en el mito clásico una perfecta fuente de inspiración, formalmente la autora presenta en todos sus textos propuestas estéticamente comprometidas que se acercan a propuestas neovanguardistas, como ya hemos mencionado con anterioridad y, especialmente, al Teatro del Absurdo. Por este motivo, buscaremos comprender su *Antígona furiosa* a través de esta reformulación formal del mito clásico.

En cuanto al texto que aquí nos concierne en relación con la producción gambariana, podremos dividirla en diferentes etapas. Una primera más neovanguardista (1965-1968), donde destacan textos como *El desatino* (1965), *Las paredes* (1966) o *El campo* (1968), para pasar a un periodo donde se pueden percibir ya algunos elementos propios de la influencia recibida del realismo reflexivo (1970-1976), donde sobresalen *Decir sí* (1974), *Puesta en claro* (1974) o *Sucede lo que pasa* (1975). Posteriormente, la tercera etapa será la conocida como realismo crítico (1976-1983), que supondrá la completa confluencia entre elementos más propios de una vanguardia que Gambaro nunca abandona con otros del realismo reflexivo, generando así un nuevo sistema creativo teatral; de este tercer grupo destacan *Real envido* (1980) y *La malasangre* (1981). Por último, observaremos en la autora una etapa final, a partir de 1983, donde tiene lugar un asentamiento definitivo del realismo crítico y una variación sobre las posibilidades que este ofrece, con títulos como *Antígona furiosa* (1986) o *Morgan* (1989).

2.- MITOS: PERMANENCIA Y SUPERACIÓN

El pensamiento occidental está basado en los mitos griegos: convivimos de manera permanente con ellos. Europa se encuentra en contacto directo y esta influencia llega con fuerza a Latinoamérica.

Los temas que plantearon Esquilo, Sófocles o Eurípides son eternos: las sociedades avanzan en su camino, pero los sentimientos más arraigados del ser humano de lucha, superación, rabia, celos, amor, odio, tristeza, rebelión o culpa, son imperecederos. Esto es lo que han sabido ver muchos escritores que se han hecho valer de estos mitos clásicos para poder adaptarlos y reinterpretarlos, corroborando la vigencia que siguen manteniendo.

A esto se une el hecho de que, en ocasiones, el mito clásico ha servido como máscara o velo que permita a los autores contemporáneos ocultar su deseo de utilizar el arte como crítica a una situación social inaceptable, evitando la censura.

Las tragedias sofocleas conmovían al público de su tiempo con una fuerza idéntica a la que pueden presentar actualmente. Sin embargo, si el mito y los sentimientos perduran, las sociedades y problemáticas humanas varían, por lo que los textos han necesitado de una revisitación continua que permita un acercamiento mayor a un público ya muy distante de la Grecia Clásica.

Esto es lo que ocurre con algunos textos emblemáticos como *A Electra le sienta bien el luto* (*Mourning becomes Electra*, 1931) del estadounidense Eugene O'Neill, donde el autor reinterpreta el mito de Electra a partir de los conflictos creados durante la Guerra de Secesión estadounidense; o *Las moscas* (1943) de Jean-Paul Sartre, con una clara reflexión sobre las situaciones bélicas.

En el ámbito hispanoamericano, de mayor interés para nosotros al presentar un contexto claro sobre el tratamiento contemporáneo de los mitos clásicos destacan textos como *Electra Garrigó* (1959) del cubano Virgilio Piñera o *El reñidero* (1964) de Sergio de Cecco.

En la obra de Cecco, compañero de generación con Gambaro, aunque de propuestas estéticas contrapuestas, el caudillo Pancho

Morales (Agamenón) es traicionado por su mujer Nélide (Clitemnestra) con Santiago Soriano (Egisto), organizador de peleas de gallos y mano derecha del caudillo; su estirpe la componen Elena (Electra) y Orestes; este último personaje mantiene la nomenclatura con respecto al texto clásico y, además, presenta un desarrollo psicológico de mayor profundidad en el texto de De Cecco, readaptando así las preocupaciones del protagonista griego a la situación de Argentina contemporánea a este autor, valiéndose de la metáfora espacial del reñidero.

Y, como este, otros muchos son los textos a los que podríamos hacer referencia, sin nombrar si quiera aquellas versiones teatrales que sin constituirse como texto sí que dan una nueva visión escénica del mito en cuestión.

Si nos apartamos de la literatura observamos cómo también en ámbitos como la psicología los mitos son la base de la explicación de muchos de nuestros comportamientos. El paradigma de esto, sin duda, es el psicoanalista Sigmund Freud que utilizó los mitos de Electra y Edipo para tratar una serie de anomalías que, según sus propuestas, podían ocurrir a lo largo del desarrollo emocional de una persona.

Volviendo al panorama literario, el mito de Antígona ha conmovido en muchas ocasiones: la lucha de una mujer contra el poder dictatorial, las injusticias y las imposiciones irracionales son temáticas con las que muchos siglos después a la aparición original podemos y debemos seguir analizando.

El trabajo sofocleo del enfrentamiento ante una ley injusta por parte de una mujer y su trágico final era un mito idóneo para trabajar desde Latinoamérica, debido a los problemas en relación a los regímenes dictatoriales que ha sufrido, y es por eso que son destacables los éxitos de *Antígona Vélez* (1951) del escritor argentino Leopoldo Marechal, *La pasión según Antígona Pérez* (1968) del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez y, la que aquí nos concierne, la *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro.

Antes de enfrentarnos a este último, resulta interesante analizar las diferencias que plantean ambos con el texto gambariano, con el fin de corroborar las diferentes reutilizaciones y

apropiaciones que del mito de Antígona se ha realizado en un breve periodo temporal en Hispanoamérica.

Por su parte, el texto de *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal nos remite a la tragedia desde su propio título, pero adaptada a los horizontes rurales de la Pampa Argentina. Esta heroína griega se encuentra ahora ubicada en el desierto de La Pampa, durante el último cuarto del siglo XIX. Esta época remite a una cruenta realidad que es la conocida como "La Conquista del Desierto" y que trataba de exterminar a buena parte de los indios de La Pampa.

El relato comenzará cuando Ignacio Vélez, hermano de esta Antígona argentina, deserta de la civilización y se une a los indígenas en su lucha. En la contienda, igual que en el mito griego, él y su hermano Martín Vélez morirán. Antígona, en este caso, reconocerá la acción noble de su hermano Ignacio. Para ella, la propia muerte de este ya ha sido castigo suficiente y luchará contra el edicto que afrenta a lo divino; será esta ley divina la que Antígona quiere que se respete, cercana en esto también a la tragedia de Sófocles.

Carmen Vélez, hermana de los anteriores citados, presentará los mismos miedos que Ismene en el mito original, pero, sin embargo, hará una afirmación cercana al pensamiento de Antígona: «La tierra lo esconde todo. Por eso, Dios manda enterrar a los muertos, para que la tierra cubra y disimule tanta pena».

También en esta obra observamos, como afirma Antígona en Sófocles, el miedo del pueblo al enfrentamiento contra las leyes dictadas por aquel que goza del poder; ese miedo los paraliza de tal modo que no son capaces, según la mirada de la protagonista, a levantarse también contra las leyes injustas.

En cuanto a *La pasión según Antígona Pérez*, Luis Rafael Sánchez nos cuenta el mito de Antígona recorriendo las diferentes dictaduras acaecidas en Latinoamérica o a nivel mundial. Al comienzo de la obra, un monólogo de Antígona nos presenta a una joven de veinticinco años que ha sido acusada de un delito contra la República y por el que se la ha sido anunciada su pronta ejecución. Como ella, muchos

otros pueden verse, por motivos políticos, ideológicos o de raza, entre otros, abocado hacia una condena a muerte.

La tragedia se ubica en la República de Molina, donde la tiranía que ejerce este dictador buscar acabar con todo movimiento revolucionario. La opresión del Generalísimo Creón será brutal en todos los aspectos y es por ello que Antígona es acusada de haber rescatado los cadáveres de dos insurgentes, Héctor y María Távarez, quienes habían sido asesinados por el régimen de Creón y cuyos cadáveres habían sido expuestos a vista de todos como muestra de castigo. Su final, como en el de todas las demás Antígonas, será desgraciado.

En ambos dos casos, al igual que ocurrirá con el texto de Gambaro, el mito perdura en su origen: la historia es la misma, pero variará su ubicación y adaptación para acercarlo al espectador y facilitar la posibilidad catártica de comparativa entre lo que está ocurriendo en su actualidad y lo que ocurrió muchos siglos atrás.

Finalizamos este punto, por tanto, reafirmando en que el pensamiento occidental y, por extensión e influencia, el llegado a Latinoamérica, es arrastrado desde las grandes tragedias e ideas clásicas a partir de la adaptación. Antígona no ha muerto, sino que continúa viva y cobra fuerza cada vez que se revisa su historia a través de la comparativa con situaciones donde destaque la injusticia y el poder que coarte la libertad.

2.- Superación de las formas clásicas: diferencias entre *Antígona Furiosa* y el mito clásico

En este apartado, vamos a realizar un esbozo de las divergencias de ambos textos, el sofocleo y la reinterpretación gambariana. El texto de esta dramaturga argentina toma la base del mito de Sófocles, pero las diferencias que lo separan son bien notables. Si la tragedia griega se basaba en las normas clásicas que Aristóteles plantea en su *Poética*, la unidad de tiempo, acción y lugar, estos aspectos aparecerán distorsionados en la obra de Gambaro, tal y como corroboraremos a continuación.

2.1 Unidad de tiempo

Aristóteles nos presentaba, en su análisis de la tragedia griega, la necesidad de una unidad temporal; es decir, para que la obra goce de mayor verosimilitud, no podría transcurrir más que en un día la historia contada. En la tragedia de Sófocles vemos cómo esto se cumple y, aunque son referidos tiempos pasados, el conflicto se desarrolla y resuelve tan sólo en el lapso exigido por la norma aristotélica.

Sin embargo, en la obra de Griselda Gambaro nos encontramos con un vacío temporal y una falta de cualquier tipo de referencia en este ámbito: la obra comienza con una Antígona ahorcada que se quita la soga y renace volviendo a entrar a escena. Se desarrollarán, durante la escena, diálogos entre los tres personajes que en ella aparecen, que se encuentran sumidos en una imprecisión temporal que sitúa a los personajes en un limbo escénico.

Esta completa atemporalidad supone un gran logro en la obra gambariana, ya que sitúa el mito de Antígona en un tiempo eternizado. Antígona, a las puertas de la muerte, va revisando los episodios ya transcurridos en su vida para acabar en la reflexión casi nietzscheana que supone el eterno retorno a su culpa y enjuiciamiento y la reafirmación constante que mantiene y la fidelidad a sus ideas que le hacen volver a enterrar a Polinices y, por tanto, encaminarse de nuevo hacia la muerte segura como castigo. Su acción es irrefutable, al igual que la respuesta de Creonte.

La imprecisión temporal que encontramos en *Antígona furiosa* enlaza este texto de la última etapa de la autora con los de su producción anterior, cercanos a la Neovanguardia y al Teatro del Absurdo. Si nos fijamos en la paradigmática *Esperando a Godot* de Samuel Beckett como referencia del Teatro del Absurdo, nos encontramos ese tiempo monótono de la espera, la repetición y el juego, un tiempo indeterminado que nunca comienza o acaba. En el caso de *Antígona Furiosa*, ni si quiera la historia finaliza de manera rotunda, sino que, en un monólogo final, la protagonista reafirma sus ideas, en un último grito de furia en el que comprende que sus acciones serían repetidas

cuantas veces resucitara y que la vida puede llegar a ser, junto el amor, odio.

2.2 Unidad de acción

En cuanto a la unidad de acción, también encontraremos una gran ruptura en la obra de Griselda Gambaro en comparación al cumplimiento de las bases aristotélicas que sí observamos en la clásica de Sófocles. Si las normas pedían una división en cinco actos que presentasen al héroe, en este caso heroína, sus peripecias, su cambio de rumbo y el *anagnorismós* o reconocimiento de sus actos y errores, nada de ello encontraremos en la obra de Gambaro.

Tras el ya nombrado comienzo en el que Antígona se quita la soga de su cuello de ahorcada hasta el final que conoce su trágico *fatum* irrevocable y la perdurabilidad de su decisión con respecto al enterramiento de Policines, no encontraremos ninguna acción destacable, sólo el paso del tiempo, en una espera a que se renueven los ya sabidos hechos. Gambaro parte del conocimiento cultural que existe el mito: la historia de Antígona es algo universal, por lo que no necesita mostrar la peripecia que transcurre en la historia de esta heroína, sino acercar el personaje a la contemporaneidad para revivir su lucha en el tiempo actual. *Antígona furiosa* es, por tanto, un hipertexto que parte el conocimiento cultural que se tiene de la base mítica y se construye sobre esto.

No sólo no hay, por tanto, unidad de tiempo, sino ningún tipo de acción. El texto no es más que el diálogo de los tres únicos personajes que aparece: Corifeo, Antinoos y Antígona. Ellos dos basarán sus intervenciones en las burlas y recriminaciones hacia Antígona: serán como los demonios que en la muerte la atormentan, las voces de duda sobre su acción, la voz de un pueblo con miedo.

Antígona será tratada como una demente en el texto gambariano. Nada más comenzar, observamos la clara comparación que hacen de ella con el personaje shakespeariano de Ofelia. Es destacable el hecho de que en *Antígona furiosa* Gambaro no sólo está dialogando con el mito de la tradición griega, sino también con textos emblemáticos que se han convertido en nuevos mitos occidentales como los

creados por William Shakespeare. De esta forma, el diálogo constante de la autora con *Hamlet* no sólo se percibirá en la comparación de Antígona con Ofelia o en la cancioncilla que ambos personajes cantan, sino que, además, la obra finalizará con el impactante cierre de *Hamlet*: «¡El resto es silencio!», pues, si para la obra de Shakespeare esto hacía alusión al hecho de que la sangre se había apoderado de todos y todo, de la misma forma vaticina la muerte como única solución posible ante la lucha incondicional de Antígona.

Antígona defenderá durante la obra lo racional de sus actos y su actuación ante la justicia, la cual sólo responderá, a través de los otros dos personajes, a través de sus implacables interrogatorios que quieren mostrar la demencia y el error en el que se encuentra la protagonista. De esta forma, Gambaro hace referencia a todos aquellos que, por miedo, se ríen del que lucha contra lo irracional o injusto. Está, por tanto, representando al pueblo con miedo, al pueblo comprado, que deja luchando solo y que recrimina la actuación de seres como Antígona.

2.3 Unidad de lugar

En cuanto al espacio, consideraba Aristóteles, al igual que en el aspecto relacionado con el tiempo, que la verosimilitud debía primar para la comprensión óptima del espectador, por lo que se prefería un único espacio para el desarrollo de la acción.

En la *Antígona* de Sófocles observamos cómo todo se desarrolla en el interior del palacio, ya que no sería lógico o real, según las normas aristotélicas, mostrar un exterior dentro del teatro. Lo que ocurra fuera, será siempre contando como algo que va a realizarse o acción consumada. Recordemos, por ejemplo, en el texto de Sófocles cómo el enterramiento de Policines o la muerte del hijo de Creonte no serán mostrados, sino contados con posterioridad.

Por su parte, *Antígona furiosa* ha dejado a un lado estas normas espaciales. Sólo observamos dos acotaciones en las que muestra en escena a dos hombres tomando café (al comienzo del texto y que contemporizan la

obra) o una referencia a que Antígona mira desde el palacio. Podemos afirmar que el espacio donde se desarrolla la acción representa la nada, esa nada en la que el tiempo no transcurre y que del mismo modo nos remite a la raíces absurdistas y neovanguardistas de la auto-ra argentina.

2.4 Personajes

Por su parte, en cuanto al análisis de los personajes, es interesante que trabajemos sobre dos puntos.

En primer lugar, el tratamiento de estos sirve para reafirmar la tesis anteriormente expuesta sobre la necesidad de conocimiento del mito clásico para la comprensión del texto gambariano. Los personajes no se muestran de forma directa igual que *Antígona Furiosa* no nos cuenta ninguna historia: es un diálogo y un paso de un tiempo indeterminado y en ese diálogo se analiza, como en algo cercano a un juicio final, los actos de la protagonista. De esta manera, se remite a los personajes como Creonte, Ismene o Hamón, nombrándolos y refiriéndose a su actuación en la historia mítica.

Tan sólo aparecerán en la historia de Gambaro, como ya se ha mencionado, tres personajes, Corifeo, Antinoo y Antígona. Los dos primeros, Corifeo y Antinoo, cumplirán la función del pueblo acusador ante la acción de Antígona y serán los representantes de la defensa del poder y las leyes dictaminadas que la protagonista ha infligido; en el caso de Antígona, como bien conocemos, el enterramiento de su hermano.

Vista con anterioridad la relación directa que la obra de Griselda Gambaro mantiene también con el *Hamlet* shakesperiano, podríamos plantearnos algunos aspectos en torno a la concepción de los personajes en *Antígona furiosa*.

En sus textos, William Shakespeare solía retratar a la sociedad en la que vivía, criticando sus vicios, sus intrigas políticas e irregularidades al mando de la nación, pero sin nombrar de forma directa los gobernantes, sino a través de una recreación con los reyes pasados, de manera que no pudiera verse comprometido

de manera alguna. De esta forma, podemos unirlo al interés de Gambaro no de ocultar sus críticas, pues su literatura siempre se ha mostrado combatiente y agresiva contra las injusticias, si no de no centrarlas en un dictador o jefe de estado determinado, sino en una generalización hacia todos los que han ejercido dictaduras de terror en Latinoamérica o a nivel mundial.

3.- VOZ DEL PUEBLO Y DESDIVINACIÓN: LA DESAPARICIÓN DEL CORO Y LOS DIOS

Es difícil comprender la tragedia griega sin la figura del coro, pero también es cierto que para el espectador actual (y el contemporáneo a Gambaro) resultaría compleja la representación del mismo, así como la presencia continua de los dioses, legisladores y justicieros en los mitos clásicos, que conforman, con el *deus ex machina*, la resolución del conflicto sólo por vía divina, no humana.

Por ello, el texto de Gambaro está *desdivinizado*. La sociedad actual no puede regirse por las leyes de una divinidad que funciona de manera aleatoria o movida, en ocasiones, por intereses personales: el hombre es culpable de sus propios actos y atiende a las leyes de la razón, la ética, el respeto y la tolerancia, no por las leyes que dicte un dios. Griselda Gambaro ha querido eliminar las ataduras divinas para enfrentar a su personaje sólo ante la sociedad, la que lo va a culpar y ajusticiar, pues no existe ningún Dios posible que la salve de su *fatum*.

La voz del pueblo ha sido mantenida en el texto gambariano a partir de la figura tanto del Corifeo como de Antinoo, que representan a la sociedad, la misma que maltrata y culpabiliza a Antígona.

4.- PARODIA Y CRUELDAD

En cuestiones estilísticas, también se establece una gran diferencia entre la *Antígona* clásica y la revisión gambariana.

A diferencia del tono trágico que adquiere el mito original de mano de Sófocles, Gambaro realiza una parodia del propio personaje. Antinoo y Corifeo tratarán a Antígona de loca, con

la comparativa con Ofelia que ya hemos destacado. Las burlas de estos hacia ella serán continuas: su manera de desvincularla de la razón será mostrarla como algo incomprensible. La imagen de Antígona será aquí la de la un demente, pues sólo ellos son capaces de incumplir las normas establecidas.

La comicidad y burla constante está cargada de crueldad, algo también propio en la estética neovanguardista de Gambaro que conoce el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, el cual adapta en sus propuestas. El dolor se hace más fuerte ante la imposibilidad de la lucha de Antígona, ante la risa atroz y la burla incansable de los antagonistas.

Este tratamiento cruel convierte a la Antígona de Gambaro en una mujer que lucha más sola, que persigue una causa aún más alejada de ser alcanzada, una utopía quimérica, que defenderá la injusticia con todas sus fuerzas, pero sin que nadie la acompañe. Este hecho nos lleva a afirmar que la parodia de Griselda Gambaro es cruel y desalmada, lo cual se sustenta en el trágico final, para comprender así la furia de este discurso que desde el título se nos está vaticinando:

ANTÍGONA.- ¿No terminará nunca la burla? Hermano, no puedo aguantar estas paredes que no veo, este aire que oprime como una piedra. (...) Nací, para compartir el amor y no el odio. (*Pausa larga*). Pero el odio manda. (*Furiosa*). ¡El resto es silencio (*Se da muerte. Con furia*).

5.- INSURRECCIÓN Y LUCHA FEMENINA: EL PARADIGMA DE ANTÍGONA A LO LARGO DE LA HISTORIA

Para finalizar, no podemos dejar de analizar el texto desde su contexto histórico, acercando su escritura a una época de grandes convulsiones en Argentina donde las dictaduras fueron una forma de gobierno más habitual que la propia democracia. De esta forma, aunque no le ponga nombres de forma directa, pueden interpretarse las figuras de Corifeo y Antinoo como los militares a la orden de un dictador. Así, Antígona, como Griselda Gambaro, luchará exacerbadamente contra el poder establecido:

ANTINOO: ¡Prohibido! (*Sacude al Corifeo*) ¿No es verdad que está prohibido?

ANTÍGONA: ¿Para quién? ¿Para quienes mueven la cola como perros! ¡No para mi! ¿Me ves, Creonte? Yo lo sepultaré, ¡con estos brazos, con estas manos! ¡Polinices! (*Largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices, que es sólo un sudario*).

Además de esta lucha sin miedo hacia el poder dominante, la figura de Antígona cobra interés por ser mujer. Habitualmente, los grandes héroes han sido hombres: la épica se ha nutrido de figuras masculinas y la lucha en las batallas, guerras, en los grandes conflictos políticos, geográficos o sociales lo han hecho tradicionalmente ellos.

Sin embargo, Sófocles le dio voz a Antígona y Griselda Gambaro la deja gritar, llorar, expresarse lo más libremente posible. Si los otros personajes la critican, además de por sus actos, por ser mujer, ella se reivindica con más fuerza.

Si nos remontamos a los textos clásicos como *Las Troyanas* de Eurípides, ya nos acercábamos al llanto amargo de estas mujeres que, tras la guerra de Troya, se quedaron solas, lamentando por sus maridos, padres o hijos y preparadas para afrontar la crudeza del seguir adelante. También en las tragedias de Federico García Lorca podemos observarlo, desde la crudeza de ese último llanto amargo de *Bodas de Sangre* donde La Madre, La Novia y La Mujer de Leonardo lloran por sus muertos y su soledad.

Así, *Antígona Furiosa*, como desde el título nos indica, funciona como otro grito furioso, un canto lleno de dolor, pero con fuerza y seguridad, una mito idóneo para visitar y una forma de comprender la visión gambariana del teatro, el arte y la vida.

BIBLIOGRAFÍA

ADSUAR, María Dolores (2004): "Muerte y transfiguración de Antígona Vélez" en *Tonos*, revista electrónica de estudios filológicos. Universidad de Murcia. Número 8.

COBEÑAS MUÑOZ, Leticia: "Antígona furiosa, aflicción y resistencia en el relato de mujeres". FBA-UNLP. Universidad de Barcelona.

DONCEL, María Margarita: "De Sófocles a Luis Rafael Sánchez y otras Antígonas: Un canto a la libertad". Universidad de Interamericana de Puerto Rico.

GAMBARO, Griselda: *Teatro 3*. Incluye: *Viaje de invierno, Sólo un aspecto, La gracia, El miedo, Antígona Furiosa* y otras piezas breves. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1996.

KÖNIG, Irmtrud: "Parodia y transculturación en *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro". Universidad de Chile.

LLURBA, Ana María: "Antígona Furiosa, ¿una voz femenina?". Publicación de la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador. Año I. Nº 1. Septiembre 2000.

MARECHAL, Leopoldo: *Antígona Vélez*. Ediciones Colihue. Buenos Aires, 1997.

RUIZ DE LOS LLANOS, Mabel: "De Sófocles a Gambaro: Historia de poder". *Cuadernos*. Diciembre, número 16, Universidad de Jujuy, pág. 103-115.

SÓFOCLES: *Antígona*. Editorial Gredos. Madrid, 2010.

VILLANOVA, Ángel: "Aproximaciones al estudio de *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal y de *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro" *Praesentia* I, 1996.

ALBA SAURA CLARES
UNIVERSIDAD DE MURCIA