

# NUESTRAS Y “OTRAS”

## Mujeres trágicas en el teatro argentino actual

### OURS AND “OTHER’S”: TRAGIC WOMEN IN THE PRESENT ARGENTINE THEATER

Lidia Gambon\*  
Universidad Nacional del Sur

#### RESUMEN

Teniendo en cuenta el protagonismo inusitado de las mujeres y su otredad en la tragedia griega antigua, consideraremos en nuestro trabajo la trayectoria de tres emblemáticos personajes míticos (Antígona, Electra, Medea) en la dramaturgia argentina de los últimos sesenta años, deteniéndonos especialmente en la construcción social del género en tres piezas recientes: *Medea de Moquehua* (1992) de Luis M. Salvaneschi, *La oscuridad de la razón* (1993) de Ricardo Monti, y *AntígonaS: linaje de hembras* (2001) de Jorge Huertas. Mediante este relevamiento y análisis procuramos ahondar en el sentido del protagonismo femenino en el teatro argentino contemporáneo, considerando el marco de la compleja dinámica de recepción de los clásicos. La particular vigencia de Antígona, Electra y Medea en la dramaturgia nacional del período considerado está en directa relación con el nuevo universo diegético de los personajes, y como permiten concluir las obras analizadas, remite a singulares momentos de inflexión política en que se pone de relieve la construcción social del género.

#### PALABRAS CLAVE

Tragedia griega, teatro argentino contemporáneo,  
mujeres míticas

#### I. TRADICIÓN/RECEPCIÓN DEL MUNDO CLÁSICO:<sup>1</sup> EL TEATRO ARGENTINO ACTUAL Y SU CONTRIBUCIÓN AL TEMA DEL ‘OTRO’

En el apartado dedicado al tratamiento de la tradición y recepción clásica de su *Handbook for Classical Research*, David M. Schaps comenzaba su reflexión sobre el

---

\*lgambon@uns.edu.ar

<sup>1</sup> Aunque, los términos ‘tradición’ y ‘recepción’ suelen usarse indistintamente para referir a la tradición clásica, la crítica anglosajona ha enfatizado modernamente su preferencia por el segundo, impulsada por nuevos paradigmas teóricos que rechazan la concepción de la antigüedad como mero legado e insisten en la capacidad de la cultura receptora de recrear lo que recibe. Ello confiere al mismo acto interpretativo un dinamismo que buscamos realzar en nuestro trabajo toda vez que deliberadamente usemos el segundo de los términos. Para una historia crítica del concepto de tradición clásica, GARCÍA JURADO. *La metamorfosis de la tradición clásica, ayer y hoy*, p. 1-30.

florecimiento que ha experimentado este campo disciplinar y el lugar innegable que ha ido ganando en los estudios críticos de las últimas décadas (nos referimos al lugar entre los estudios críticos del mundo grecolatino antiguo) insistiendo en la valoración ambigua que a su juicio este fenómeno supone.<sup>2</sup> Pero cuando pensamos en la tradición clásica en el contexto del teatro latinoamericano, el análisis parece guiarnos hacia conclusiones distintas.

Dos hechos ya señalados en relación a este tema merecen recordarse: por un lado, la certeza de que la pervivencia de los mitos griegos en la literatura occidental alcanza a la literatura hispanoamericana desde sus orígenes mismos; por otro, el notorio protagonismo ganado por algunas figuras míticas femeninas en la dramaturgia contemporánea de varios países de Latinoamérica.<sup>3</sup>

No hay dudas de que el carácter dinámico y la naturaleza versátil del objeto de recepción –aspectos puestos de relieve por este campo de la teoría– guían la interpretación de estos hechos y permiten, a su vez, explicarlos. Pero en el caso del segundo, que es el que trataremos aquí, no puede obviarse la necesidad de diferenciar, en el estudio del drama, la *performance reception* (si se nos disculpa el uso de la expresión inglesa), de la simple recepción, centrada sobre todo en el lector, sea que la primera se piense en términos positivos o negativos.<sup>4</sup> Esta distinción se vuelve relevante para un teatro que, como tendremos oportunidad de comprobar, ha experimentado con frecuencia, por vicisitudes propias, el divorcio entre una y otra forma.<sup>5</sup>

Pese al creciente auge de la reflexión teórica (y a lo que consideremos que ello pudiera implicar), conviene tener presente asimismo que en el caso de Latinoamérica el estudio de la tradición clásica parece no poder sustraerse ni a las limitaciones que impone un objeto de investigación con aristas complejas ni tampoco a los condicionamientos de las perspectivas hegemónicas.<sup>6</sup> Lo cierto es que todo ello acaba

---

<sup>2</sup> “The appearance of a cultural phenomenon as a subject for university study is not necessarily a good sign. Sometimes it is a sign that the phenomenon itself has become so alien that people who in a different time or place would have absorbed it from their parents, their environment or their school teachers must be taught it in a classroom” (SCHAPS. *Handbook for Classical Research*, p. 359).

<sup>3</sup> Así, en la literatura argentina, Antígona inspira ya la novela del mismo nombre de Roberto J. Payró (1885), pero es sobre todo a partir de la segunda mitad del s. XX que cobra remarcada presencia como personaje dramático. Cf. XXX. Huellas clásicas en el teatro argentino: *AntígonaS, linaje de hembras* de Jorge Huertas, p. 139-161.

<sup>4</sup> *I.e.* En términos de por qué una obra fue o no representada u olvidada en un período, y, en consecuencia, en términos del protagonismo o la ausencia de determinados personajes míticos en la literatura dramática. Para la distinción entre ‘Classical Reception’ y ‘Performance Reception’, cf. HALL. *Towards a Theory of Performance Reception*, p. 10-28.

<sup>5</sup> Por otra parte, esta distinción parece tanto más necesaria para abordar el análisis del teatro contemporáneo (en especial, el teatro posterior a los años noventa), en el que se ha ido imponiendo la estética de las creaciones colectivas, que problematizan la escritura y la lectura del hecho teatral, y con ello también la dinámica misma de la recepción.

<sup>6</sup> Incluso reflexiones críticas que reconocen el problema de esta perspectiva parecen no poder escapar a ella, toda vez que refieren a un fenómeno de recepción indiferenciado para toda América Latina: “German and Anglo-American perspectives have tended to predominate at the expense of other European and non-European perspectives. Here, too, a correction is needed (...). What about reception of the Classics in Israel, or in South Africa, *Latin and South America*, or India?” (El destacado nos pertenece). PORTER. *Reception Studies: Future Prospects*, p. 476.

conduciendo a resultados singulares: la dificultad de acceder a los textos o a las representaciones dramáticas de mito clásico, por la escasa difusión que algunas obras alcanzan, y la ausencia de una tradición crítica sobre ellas –lo que nos lleva a hablar de la precariedad de los repertorios (tanto bibliográficos como de las fuentes)– no se muestran en consonancia con las creaciones y adaptaciones escénicas del último medio siglo.<sup>7</sup> Nos referiremos aquí específicamente al teatro argentino, cuya recepción de lo clásico no responde –en oposición al juicio de D. Schaps– a un mundo sentido o percibido como ajeno. Dicho en palabras del crítico teatral Osvaldo Pellettieri, se trata de un teatro cuyos textos (y personajes), en su relación con la textualidad grecolatina, concretan “metáforas inquietantes de nuestra realidad”.<sup>8</sup>

Un rápido recorrido por el último medio siglo de la producción dramática nacional permite hablar de la pervivencia notoria y al mismo tiempo poco conocida de algunas heroínas trágicas cuya *Nachleben* se concentra en torno a dos o quizás tres períodos importantes: la década de los sesenta, la de los ochenta, y la primera década del siglo XXI, este último teatro signado, a su vez, por innovaciones formales y nuevos marcos conceptuales que hacen que la presencia de lo femenino invada todos los ámbitos implicados en la creación y producción dramática. Puede decirse, así, que la atracción que ellas han provocado se proyecta en un *continuum* de mitos reutilizados constantemente por un teatro que, aun asumiendo en vertientes posmodernas la complejidad de la escritura escénica, no siempre supo dirimir la tensión interna entre una dramaturgia literaria y la dramaturgia como espectáculo, tal como ponen de manifiesto las obras editadas nunca estrenadas o las obras estrenadas que permanecen inéditas. Los ejemplos que exponemos aquí también nos hablan de esta particularidad de nuestra dramaturgia.

Pero el fenómeno sobre el que queremos llamar la atención –la marcada presencia de la mujer en nuestra escena como parte de la apropiación de los textos clásicos en la dramaturgia del último medio siglo– remite a aspectos esenciales del género que nos es preciso recordar aquí.

Anclada en el mito –que le proporcionaba la historia–, la tragedia antigua dio vida a los conflictos más diversos, que adquirieron en ella (y por ella) un carácter político. Exponiendo dramáticamente las formas de esos conflictos, no solo sacaba a luz su complejidad; también los ponía en evidencia como una construcción discursiva. Nos referimos en este caso a la construcción social de lo femenino, a la caracterización y la inclusión de la mujer en el universo trágico de los “otros”, sobre los que, como función complementaria descansaba la comprensión de la propia identidad del hombre de la *pólis* para el orden cultural griego.

Como han defendido las más modernas interpretaciones críticas, la tragedia invitaba a reflexionar sobre el propio orden social, dando vida en su creación simbólica

---

<sup>7</sup> Se han señalado entre las causas de la escasa trascendencia de la producción dramática latinoamericana de tema mítico, la marginalidad del género dramático con relación a otros géneros, y, más aún, la marginalidad del discurso teatral latinoamericano en el teatro de Occidente. Cf. BRAVO DE LAGUNA ROMERO. La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra, p. 201-202. También: MIRANDA CANCELA. Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano contemporáneo, p. 317-321.

<sup>8</sup> PELLETIERI. *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*, p. 10.

a esa alteridad. Siendo una reflexión sobre el “Otro”, a la par que un género “undoubtedly androcentric”,<sup>9</sup> la tragedia dio sobre todo cuerpo y voz a lo “Otro” femenino, y creó con ello personajes de una compleja profundidad y de un vasto legado interpretativo y mimético. Tal es el caso de Antígona, Medea, Electra, figuras si no únicas, de una incidencia comparativamente mayor en el teatro nacional de las últimas décadas. Su proyección pone de relieve de qué modo nuestra dramaturgia ha hallado y halla en estos caracteres trágicos las formas de un lenguaje, “a language by which contemporary women could explore their environment and reconcile themselves to their condition”.<sup>10</sup>

Si el nuevo escenario reafirma igualmente una tradición ideológica que convalida la posición marginal de la mujer, esta situación, sin embargo, fue modificándose, en especial en las últimas tres décadas. Las transformaciones operadas en el contexto mundial y el protagonismo –sobre todo el protagonismo colectivo– desplegado por las mujeres latinoamericanas a partir de los años 80, como respuesta a la represión política, la crisis económica, o la defensa de derechos humanos fundamentales, vinieron a cambiar el rol que la sociedad y una cultura patriarcal tradicionalmente le asignaron al género femenino. Ello explica, sin duda, que el teatro del período señalado tuviera una contribución interesante que hacer al discurso sobre su construcción social.

Basándonos en los datos de recopilaciones previas, que hemos actualizado aquí, comenzaremos por repasar, a modo de catálogo, los resultados del relevamiento de la presencia de estas figuras en nuestro teatro nacional en el período 1950-2012.<sup>11</sup> Referiremos, luego, a aspectos de la resemantización de la alteridad en algunas de las obras que hemos seleccionado a título ilustrativo: *AntígonaS, linaje de hembras* (2001) de Jorge Huertas, *Medea de Moquehua* (1992) de Luis M. Salvaneschi y *La oscuridad de la razón* (1993) de Ricardo Monti.

## II. REPASANDO LA HISTORIA DE NUESTRAS “OTRAS”: DE ANTÍGONAS, ELECTRAS Y MEDEAS

El mito de Antígona ha ocupado un lugar preferencial en la crítica de la recepción, la que no ha dejado de señalar su relevancia en el teatro latinoamericano de posguerra.<sup>12</sup> Entre las Antígonas argentinas se mencionan: *Antígona Vélez* (1952) de Leopoldo

---

<sup>9</sup> FOLEY. *Female acts in Greek tragedy*, p. 12.

<sup>10</sup> BLANSHARD. *Gender and sexuality*, p. 332.

<sup>11</sup> Para el catálogo nos hemos basado en los aportes de varias otras investigaciones previas, recogidas en parte en un trabajo anterior, GAMBON. *Acerca de los imaginarios trágicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona(s) y Medea(s)*, p. 218-221, y las fuentes que allí se mencionan. Sobre Electra, BRAVO DE LAGUNA ROMERO. *La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra*, p. 201-218; MODERN. *Electra: entre Atenas y la Atenas del Plata*, p. 113-28.

<sup>12</sup> Así lo ilustran los relevamientos realizados por distintos autores de Argentina y España entre 2008 y 2011. Merecen mencionarse: PIANACCI. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. BAÑULS OLLER; CRESPO ALCALÁ. *Antígona(s) mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. LÓPEZ; POCIÑA. *La eterna pervivencia de Antígona*. Para el teatro argentino en particular: ZAYAS DE LIMA. *Mitos griegos en el discurso teatral argentino*.

Marechal; *El límite* (1958) de Alberto de Zabalía; *La cabeza en la jaula* (1987<sup>13</sup>) de David Cureses; *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro; *Golpes a mi puerta* (1988<sup>14</sup>) de Juan Carlos Gené; *AntígonaS, linaje de hembras* (2001) de Jorge Huertas; *Antígona la necia* (2001) de Valeria Folini; *Antígona ... con amor* (2003) de Hebe Campanella; *Antígona, ¡No!* (2003) de Yamila Grandi (inédita). Por otra parte, un dato incontrastable de la vigencia de este personaje mítico han sido las numerosas versiones y adaptaciones del texto de Sófocles –y de otras Antígonas latinoamericanas– que continúan poblando la cartelera de los principales teatros.<sup>15</sup>

En cuanto al mito de Electra, su recepción no solo plantea la complejidad de la única heroína llevada a escena por los tres grandes trágicos atenienses de la que nos han llegado los dramas completos, sino la complejidad de ser quizás el personaje femenino que menor atención ha recibido en la reflexión crítica. Carecemos de un estudio sistemático de su presencia en el teatro latinoamericano, aunque hay estudios parciales aislados sobre algunas de las obras del período acotado, y sobre su presencia en el teatro argentino.<sup>16</sup> Entre estas Electras nacionales deben citarse: *Una cruz para Electra* (1957) de David Cureses (inédita); *El reñidero* (1962) de Sergio de Cecco;<sup>17</sup> *Electra* (1964) de Julio Imbert; *La oscuridad de la razón* (1993) de Ricardo Monti; *La declaración de Electra* (1994) de Javier Roberto González (inédita); *Electra Shock* (2005) de José María Muscari; *Ropa Sucia. Versión libre de Electra* (2011) de Silvia de Alejandro (inédita).

A su vez, sobre Medea y su presencia en el teatro latinoamericano, aunque el campo de análisis resulta menos incierto que el que plantea la figura de Electra, tampoco contamos con un estudio sistemático. Pueden mencionarse, no obstante, aquellos que recogen, aunque solo de modo parcial, su presencia en distintos países de nuestro continente.<sup>18</sup> Sin duda, y a pesar de la deuda pendiente que representan, exceden en cantidad y en exhaustividad a los estudios sobre Electra. El artículo de Perla Zayas de Lima, en que se referencian un número importante de versiones nacionales, pone al descubierto que muchas de ellas son obras prácticamente desconocidas de teatristas locales, que permanecen inéditas o han alcanzado una escasa difusión.<sup>19</sup> Mencionamos: *La Frontera* (1964<sup>20</sup>) de David Cureses, *Medea* (1967) de Héctor Schujman; *La Navarro*

<sup>13</sup> Estrenada en 1963, pero editada más de veinte años después.

<sup>14</sup> Estrenada en Caracas (Venezuela) en 1984.

<sup>15</sup> Solo en el teatro porteño para el período 2010-2011, además de *Antígona* de José Watanabe, *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro y *Antígona la necia* de Valeria Folini, se llevaron a escena casi una decena de versiones diferentes de la tragedia de Sófocles, en tanto apenas alcanzaron la mitad las de Medea y de Electra.

<sup>16</sup> Ver los trabajos citados en nota 11.

<sup>17</sup> Se trata de una de las pocas piezas perdurables de nuestra escena, que no solo ha sido representada reiteradamente y llevada al cine, sino de la que se han escrito incluso nuevas versiones.

<sup>18</sup> Así los trabajos de Elina Miranda Cancela, Luisa Capuzano y Perla Zayas de Lima, referenciados en: GAMBON, Lidia. *Acercas de los imaginarios trágicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona(s) y Medea(s)*, p. 218-221. *Medea de Olimar* de Mariana Percovich (Uruguay, 2009) engrosa el catálogo de piezas latinoamericanas que allí se citan.

<sup>19</sup> ZAYAS DE LIMA. Mitos griegos en el discurso teatral argentino. *Telondefondo*, Buenos Aires, n. 11, 2010.

<sup>20</sup> La obra, estrenada en 1960, fue editada recién en el año 1964.

(1980) de Alberto Drago; *Ignea Medeas* (1985) de Juan Jerónimo Brignone, bajo el pseudónimo de Iánnis Zómbolas; *Medea, paisaje de hembras* (1987), creación colectiva de Máximo Salas, Laura Beltramo y Silvina Fernández Farell (inédita); *Despojos para Medea* (1992) de José Luis Valenzuela; *Medea de Moquehua*<sup>21</sup> (1992) de Luis M. Salvaneschi; *La Hechicera* (1997) de José Luis Alves; *Medea del Paraná* (2004) de Suellen Worstell de Dornbrooks (inédita); *Medea Fragmentada* (2006) de Clodet y María Barjacoba (inédita).

Este catálogo de la producción dramática argentina nos pone frente a las incongruencias y las particularidades *a priori* señaladas: un teatro en que la recepción del texto y su representación se hallan divorciados, que circula en ediciones sin registro de que fueran estrenadas o de puestas en escena cuyos textos resultan difícilmente accesibles. Pero también nos pone frente al contundente testimonio del protagonismo de las mencionadas heroínas míticas en el teatro nacional.<sup>22</sup>

## II.1. DE ANTÍGONA(S): *ANTÍGONA S, LINAJE DE HEMBRAS* DE JORGE HUERTAS (2001)

La Antígona moderna donde quizás más abiertamente se insiste en el conflicto de género es *Antígona S, linaje de hembras*, del dramaturgo Jorge Huertas, obra de la que afortunadamente es posible contar con un texto editado de fácil acceso, prácticamente contemporáneo a su propia representación.<sup>23</sup> Se trata de una pieza que destaca por su brevedad y por el sincretismo de sus componentes dramáticos, articulados en torno a las escenas sustanciales de la tragedia de Sófocles, con la que mantiene una clara relación intertextual. Con un lenguaje por momentos marcadamente irreverente, por momentos de honda poesía, hilando discursos fragmentados y provenientes de los ámbitos más diversos (literatura, música, publicidad), Huertas recuenta allí en diecinueve fragmentos escénicos la misma historia de la hija de Edipo. Pero esta historia, que es la de su enfrentamiento con el poder, representado en el rey Creonte, es profundamente resignificada a partir de su ubicación cronotópica en la Buenos Aires de comienzos del siglo XXI (con entrecruzadas referencias al pasado y al futuro) y a partir de la incorporación de personajes idiosincrásicos, ligados a la identidad porteña, como el Río (que es el Río de La Plata), el Bandoneón (instrumento tanguero), un nuevo Tiresias (el fantasma del escritor J. L. Borges) y la Embalsamada Peregrina (alusión a la primera dama, Eva Perón).

Las limitaciones y objetivos de este trabajo nos llevan a realizar aquí tan solo algunas breves observaciones, vinculadas a la centralidad de las relaciones de poder y el conflicto de género en la obra de Huertas. Estas relaciones enfrentan a hombres y

---

<sup>21</sup> Citada indistintamente como *Medea de Moquegua* o *Medea de Moquehua*, en referencia al pequeño poblado de Moquehuá (en la provincia de Buenos Aires), de donde proviene la protagonista.

<sup>22</sup> Atendiendo a las diferentes heroínas míticas, nuestra exposición no seguirá aquí el ordenamiento cronológico de las obras.

<sup>23</sup> La obra, estrenada en Argentina en 2002, fue publicada por la editorial Biblos el mismo año. Para un análisis completo, cf. GAMBON, Lidia. *Huellas clásicas en el teatro argentino: Antígona S, linaje de hembras* de Jorge Huertas, p. 139-161.

mujeres, “machos y hembras”, en un nuevo escenario que, como la antigua Tebas, es una patria que se ha ido desangrando por la muerte de tantos “hermanos”. Antígona regresa multiplicada en sus congéneres en la Antígona de Huertas, llamándose a marcar el potencial movilizador y transformador de su género, puesto de manifiesto en distintos momentos de la historia sociopolítica argentina del último medio siglo y, en particular, en su respuesta a la represión de la última dictadura militar (1976-1983).

El uso del plural en el título de la pieza, junto a la mezcla de admiración e insulto que encierra la expresión “linaje de hembras”, constituye uno de los recursos a través del que Huertas pone el acento desde un comienzo en el conflicto genérico que plantea el propio mito. Otro es la incorporación de nuevos personajes femeninos, como la Embalsamada Peregrina, dispuesta a denunciar “la crueldad de nuestros machos” que las hace “Siempre ofrendas para el falo patrio / que pide mujeres para el sacrificio” (p. 58). El más significativo, quizás, es el modo en que el dramaturgo resuelve un personaje capital de la tragedia antigua, el coro, otorgándole una función central en la pieza.

Se trata (a diferencia de la tragedia de Sófocles) de un coro de mujeres, un “coro de hembras”. Coro de voces unívocamente femeninas. Sabedor de los mandatos de su género (ser “la reina de la sopa tibia y las ventanas cerradas”, p. 29), este coro no ignora que “la ciudad no soporta mujeres. / Prefiere muñequitas de torta / adornos, damas” (p. 63), y se muestra provocador por momentos, vacilante en otros, pero dispuesto a alzar colectivamente su voz interrogante frente a la violencia y las consecuencias del abuso del poder masculino que arrastra solo nuevas catástrofes.

Autoconscientes del estereotipo genérico de novias, esposas y madres abnegadas y sumisas, las mujeres de *AntígonaS, linaje de hembras* exponen su rebeldía. Su lucha no se plantea en la pieza desde la soledad de la protagonista: es la lucha de la/s Antígona/s-hembras enfrentadas al poder del “macho” – Creonte; es la lucha de la(s) Antígona(s) en una sociedad de hombres que las asimila recurrentemente a lo marginal:

CORO: Nosotras Antígonas / Las novias de la mugre / del hedor madres. / Las manchadas, las sucias, / las bárbaras. / Yo sé cómo se llama mi herida: / Hembras / Yeguas / Brujas / Locas / Putas. / Siempre Antígonas. / Las de fatales y porteños padres / hermanas de hermanos / que se vacían de sangre (p. 62).

Fatalmente condenadas una y otra vez por las vicisitudes de guerras fratricidas, ellas, sus víctimas, se llaman a hacer oír su grito ante el presente escenario apocalíptico de una Patria que “está muriendo”. Instalan, así, su protagonismo a lo largo de la pieza (y con especial énfasis al final), desde la preocupación por el futuro destino del país, llamando y llamándose a reaccionar activamente frente a ello:

CORIFEO: A tantos y tantas / De este devastado hogar / A todos invocamos. / Nosotras, novias de la mugre, / Nosotras del hedor madres. / Las manchadas, las sucias / Las bárbaras (...) Hablá, gritá, bandoneón, rompé el silencio / ¿No ves que la Patria está muriendo? ¿Qué será de la reina del Plata? / ¿Qué será de mi tierra querida? (p. 72)

## II.2. LA "OTRA" ELECTRA: LA OSCURIDAD DE LA RAZÓN DE RICARDO MONTI (1993)

La presencia y relevancia de la voz colectiva de un coro que acompaña el protagonismo femenino caracteriza asimismo a una de las versiones más recientes del mito de Electra, *La oscuridad de la razón*, del dramaturgo Ricardo Monti.

Como en la versión precedente de Antígona, el esquema del mito se mantiene también aquí en lo sustancial: Mariano (Orestes) regresa de Francia a la nueva Micenas donde lo aguarda su hermana Alma (Electra) para que haga justicia por el crimen de su madre (María-Clitemnestra) y su tío (Dalmacio-Egisto), asesinos del Padre-Agamenón.<sup>24</sup> La pieza consta de un prólogo y tres actos, los que transcurren en espacios diferentes, todos ellos emblemáticos y aunados por el predominio de un ambiente general de destrucción que es evocado de continuo en las acotaciones escénicas.<sup>25</sup>

Pero a diferencia de las otras obras a las que referimos, esta Electra no guarda fidelidad al nombre de su referente trágico, ni tampoco es una mujer porteña del s. XX. Su historia se sitúa "hacia 1830 en el corazón de Sudamérica" (p. 116), conflictivo momento clave del proceso independentista de España, en que priman las luchas intestinas y regresan a su tierra algunos de los intelectuales exiliados en Europa.<sup>26</sup> El nombre de esta Electra (Alma), como el de otros protagonistas de la pieza (Mariano, María), y determinados personajes (Mujer) se vinculan abiertamente a un universo cristiano que se conjuga con el mundo clásico en una trama cargada de ostensivos simbolismos.<sup>27</sup> Aunque se inspiran en la trilogía esquiléa, algunos caracteres resultan elididos (Píldes, la Nodriza, Apolo) a favor de la presencia de otros, ya individuales (la Mujer) ya colectivos (el coro de las Lacrimosas,<sup>28</sup> el coro de Galerudos, el Coro de la Mujer, la Partida<sup>29</sup>). Estos últimos están distribuidos simétricamente en grupos masculinos y femeninos, lo que contribuye a acentuar el antagonismo genérico que encarnan los nuevos Atridas.

---

<sup>24</sup> Aunque alterada sustancialmente (el Orestes de Monti no es un matricida y la relación con su hermana es ostensivamente incestuosa), la trama es reconocible, sin embargo, en mitemas esenciales como el asesinato del padre.

<sup>25</sup> Los escenarios son: un edificio en construcción, que representa la remozada casa de Mariano (Acto I); la habitación de Mariano y la de María y Dalmacio (Acto II); el presbiterio de una iglesia (Acto III).

<sup>26</sup> El anacronismo ha sido señalado como un rasgo de la dramaturgia de Monti del período al que corresponde la obra. Cf. PELLETTIERI. "El teatro de Ricardo Monti (1989-1994): La resistencia a la modernidad marginal", p. 12. La datación es significativa: se trata de la fecha en que Esteban Echeverría regresa de Francia e introduce en el Río de La Plata el romanticismo. Aunque no hay una identificación explícita entre Echeverría y Mariano/Orestes, el *agón* entre el joven y Dalmacio (Acto I) deriva en una disputa filosófico-literaria en que la confrontación estética se asimila al motivo del parricidio.

<sup>27</sup> "Monti refuncionaliza y fusiona dos géneros que pertenecen a la *traditio* occidental: la tragedia griega y el misterio medieval". BRAVO DE LAGUNA ROMERO. La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra, p. 208.

<sup>28</sup> Sobre la refuncionalización del coro en el teatro de Monti, y, asimismo, en su reescritura escénica. LÓPEZ. *La Orestíada*, de Esquilo refuncionalizada en *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti, p. 111-113.

<sup>29</sup> Se trata de una partida de degolladores de apariencia espectral que se asimilan a las Erinias, presentándose con Alma y entablando en el acto final un *agón* con la joven Mujer del Prólogo que viene a rescatar a Mariano tras el crimen. Encarnan una de las facciones políticas del histórico enfrentamiento entre unitarios y federales.



El escenario temporo-espacial de la obra se construye sobre la idea de una patria desolada. Este espacio desarticulado, en constante proceso de construcción-destrucción, está dominado por la presencia de lo femenino, nodal en una pieza en que los hombres (Mariano, Dalmacio, la sombra del Padre) quedan reducidos a un plano fundamentalmente discursivo o formal.<sup>30</sup> Así, no es Mariano sino Alma el motor ideológico en Monti, y su virilidad amazónica remite a un juego de continuos contrastes con su hermano, en los que se potencializa su otredad. Mariano, por su parte, muestra desde el comienzo una extranjería propia. Lejos de determinar el rumbo de la acción, es un ser casi infantil, inmovilizado por la duda, y compelido a actuar su venganza solo por el impulso de Alma, su “hermana-madre-mujer”. Es Alma quien representa “la oscuridad de la razón”, esas fuerzas irracionales con las que se debate el nuevo Orestes, un nativo “extranjerizado”, un foráneo en su tierra, un ser negado a lo femenino (condición que estereotípicamente parece reunir en sí).<sup>31</sup> El atuendo y lenguaje francés del personaje exteriorizan los rasgos de esta extranjería que Alma se llama a volver a sus orígenes ya desde el reencuentro fraterno del primer acto.<sup>32</sup>

En el contraste y oxímoron entre luz y sombra, razón y oscuridad, se sustenta toda la trama de la obra, como anticipa el título. Allí las figuras femeninas (la de Alma y la de María, pero sobre todo la primera) aparecen en primer plano, y toda la acción se hace girar sobre el triángulo que componen la madre, la hija y la Mujer, asistidas por las Lacrimosas y el Coro de la Mujer. El primero de estos coros (que actúa como comentarista) se llama a recordar desde un comienzo los mandatos del género, que Alma siente la necesidad de desafiar:

LACRIMOSAS: Entonces callemos y que hablen las piedras. / Es mejor para mujeres, el silencio. / O hablar de nada. La mujer debe escuchar hacia adentro, el murmullo de su cuerpo, / Su lento madurar de fruta hasta el tiempo propicio en que opulenta brinda su semilla / Y cae a tierra –la Madre Tierra–, en sagrada disolución. / Dejemos el mundo a los varones. Nosotros lo sostenemos.

ALMA (pensativa): ¿Cómo madres que vigilan el juego de sus niños?

LACRIMOSAS: Sí

ALMA: ¿Y los miran retozar, melancólicas, sonrientes?

LACRIMOSAS: Sí

ALMA: ¿Aunque sea un duro juego, y hasta un juego mental, / Como la guerra?

LACRIMOSAS: Sí, estás comprendiendo.

ALMA: ¡Cómo quisiera que así hubiera sido! / Seríamos iguales, compañeras. Pero aquí hubo otro juego, / Y no fue a la luz del día. Fue un juego secreto, obscuro, de gritos apagados, / Amordazados por la noche, un juego criminal. (*Breve pausa*)

El padre debe ser vengado. (p. 141-2)

<sup>30</sup> Liliana López señala que, pese a la vinculación con la tragedia de Esquilo, el Mariano/Orestes de Monti es un “Sujeto desempeñado”; son las mujeres y su protagonismo las que ganan centralidad en la obra. LÓPEZ. Poéticas refuncionalizadas. Mito e historia en *La oscuridad de la razón* (1993) de R. Monti, p. 103.

<sup>31</sup> “María: (A Mariano) ¡Huías de mí, / admirabas a tu padre! ¡Bien te llamas / Mariano! / María ... no, / negado a la mujer, / negado a la madre” (p. 217).

<sup>32</sup> El contraste genérico que desnuda la otredad de los protagonistas se plantea ya desde el primer acto de la pieza, en las armas que esgrimen los hermanos en la escena de anagnórisis: una infantil espada de latón (Mariano) frente a un viril cuchillo de carnicero con el que Alma hiere a su hermano.

Por su parte, María, la Clitemnestra porteña, encarna el otro rostro femenino, el otro rostro de lo “Otro”: el de la sensualidad. Ella es la “yegua alzada”, una mujer que “ama la carne” (p. 155). Adornada con los atributos de la desfachatez, la alevosía y la ambición, se convierte en la contracara de su hija.

*La oscuridad de la razón* está toda ella atravesada por el significado del parricidio y la centralidad de los roles femeninos que se juegan en él; la temporalidad (o atemporalidad) de este crimen y la contextualización anacrónica de la acción vengadora en la obra habilitan a interpretarla en clave simbólica, leyendo el mito de la familia Atrida a la luz de los procesos sociopolíticos de la historia argentina, viendo en él la expresión de la lucha y la búsqueda de un origen y una identidad, de la que es parte constitutiva y constructiva de lo femenino.

### II.3. LA OTREDAD DE LA MEDEA DE SALVANESCHI: *MEDEA DE MOQUEHUA* (1992)

*Medea de Moquehua* del dramaturgo Luis María Salvaneschi<sup>33</sup> resulta una obra apenas conocida, nacida en un momento singular de la historia del país que, podemos presumir, condicionó la fortuna del texto tanto como el universo de su protagonista.

La Buenos Aires de los 90 es la Corinto de esta nueva Medea, un espacio sujeto a los vaivenes de una política económica liberal que no podía sino crear condiciones de forzado exilio y marginalidad. Allí Medea encontraba un entorno acorde con su condición trágica.<sup>34</sup>

La pieza mantiene desde el comienzo una relación marcada con su hipotexto. Ello se pone de relieve en la fidelidad al orden de secuencias de la tragedia eurípidea, así como en la centralidad del enfrentamiento entre Medea y Jasón, que –al igual que en Eurípides– marca un importante punto de inflexión, pues cierra el primero de los dos actos en que se estructura la obra.

En relación con los personajes, sin embargo, solo la pareja de protagonistas – Medea y Jasón– conservan sus nombres. Creonte es apenas “el dueño del hotel”, un albergue de baja categoría, un “conventillo” (p. 39), que ha logrado mantener con la colaboración de Jasón, cuyos servicios paga con el matrimonio de su hija. Dos viejos (un jubilado que oficia de sereno y una vieja sirvienta de campo que acompaña a su señora en su exilio) asumen el rol de los esclavos del drama antiguo.

Como en las versiones precedentes, la voz del coro contribuye a la construcción de lo femenino. Se trata aquí de un coro mixto de murgueros, que interesa naturalmente menos por su condición genérica que por su carácter social carnavalesco y popular, su voz colectiva como expresión de lo marginal.<sup>35</sup> Su alegría burlona y desfachatada contrasta

---

<sup>33</sup> La pieza que es objeto de nuestro análisis fue editada –aunque no estrenada– en el año 1992, en una edición por cierto limitada, que dificulta notoriamente el acceso al texto.

<sup>34</sup> Osvaldo Pellettieri ha destacado la función hegemónica de lo mercantil en el imaginario social argentino, hecho reflejado en el teatro de la última década del s. XX, que refleja el impacto de la política económica del menemismo, con la desintegración de la sociedad argentina, la proletarización de la clase media y la lumpenización del proletariado. PELLETTIERI. *Teatro argentino del 2000*, p. 16-17.

<sup>35</sup> Coro de voces mixtas identificadas: el señor y la señora del bombo, el director de la murga, un travesti, la reina de la murga y el Tony.

con el sufrimiento de Medea y desnuda el individualismo de los nuevos tiempos en que “cada cual atiende su juego” (p. 16). Las víctimas primeras y últimas de ello son las mujeres:

MURG/2: Hoy sufre ella ...

MURG/5: Mañana cualquiera de *nosotras* ... (p. 17: destacado nuestro)

Y es que el espacio citadino que determina la otredad de esta Medea está dominado por el poder del dinero que todo lo corrompe, que ha transformado la huida en éxodo forzado y el exilio en desalojo. Moquehuá, el ignoto pueblo de provincia del que proviene, es ahora una Cólquide lejana, llamada a evocar las consecuencias de las políticas de privatizaciones seguidas en el país en la última década del s. XX. Medea habita las “paredes de cartón, vergüenza y suspiros” de una ciudad “donde nada es privado” (p. 11), donde las mujeres, como esposas y madres, resultan objetos reemplazables según la conveniencia. Ella desprecia ese mundo mercantilista, dominado únicamente por el valor de la seducción del dinero:

MEDEA: Siempre he estado en desacuerdo con la mayoría. Son injustos. Tienen “ese” poder de seducción. Y vos sabés usar muy bien tu lengua. Sí, con melosas palabras. Una lección más, en esta sociedad organizada ... Que la comodidad nunca me quiebre el corazón ... (*Risa*). Seguridad. Comodidad. ¿Qué es? ¿Dormir en sábanas bordadas? ¿Usar ropa de categoría que me imponen? ¿Mesa de blanco mantel y cubiertos de plata? ¿Educar a los hijos en colegios privados? No sé bien qué es eso. Si es bienestar o sólo una nueva forma de esclavitud. Tampoco comprendo eso, de tener una mujer en la cama, acariciar su cuerpo, morder sus senos, sin deseo, hacerle el amor por conveniencia. (p. 30)

La otredad de esta Medea es, así, como en Eurípides, hiperbólica; nace de lo femenino en el cruce con una “triple marginación, la que sufre un pueblo de provincia respecto de la capital, la de las clases bajas respecto de las pudientes, y la dependencia de un país periférico en su relación con una cultura central”.<sup>36</sup>


Al reflexionar sobre la recepción del mundo clásico en el teatro argentino actual, la certeza de un fenómeno que, aunque muy poco estudiado, dista de resultar ajeno anula la posibilidad de una valoración ambigua sobre él. Las tres piezas analizadas han servido para ejemplificar el modo en que el teatro argentino contemporáneo del último cuarto de siglo ha hallado en las figuras míticas escogidas emblemáticas formas de repensar la construcción social del género desde su especificidad cultural.

Hermanas-novias, hermanas-mujeres, mujeres-madres, las Antígonas, Electras y Medeas argentinas responden a un teatro que no cesa de buscar su modo de apropiación del mundo clásico, hablan de la persistencia con la que dramaturgos y directores, desde distintas estéticas, resemantizan los mitos. En su cronotopía, ellas, las “otras”, conjugan la tradición mítica, de la que son herederas, con las preocupaciones políticas de su nuevo entorno, situándose en un escenario americano, y en momentos emblemáticos de nuestra historia: la Argentina que asoma al romanticismo y las nuevas ideas de libertad

---

<sup>36</sup> ZAYAS DE LIMA. Mitos griegos en el discurso teatral argentino, p. 16.

y patria, la de la postdictadura militar de los setenta, la de la crisis económica de la última década del siglo pasado y comienzos del nuevo siglo, por mencionar solo los momentos a los que hemos referido aquí. La particular vigencia de Antígona, Electra y Medea se muestra de este modo en relación con el nuevo universo diegético de esos personajes y responde a circunstancias clave de inflexión política que posibilitan 'performatizar' la construcción de lo femenino.

Por su parte, el catálogo relevado es el reflejo de una historia continuamente revisitada, que exige (y exigirá) a quienes se embarquen en él permanentes reescrituras, y que poco permite concluir sobre las preferencias de nuestra dramaturgia por alguna de las figuras trágicas estudiadas, más allá de demostrar la vigencia sostenida de todas ellas. Esto nos lleva a volver aquí a un punto apenas esbozado en el comienzo, si no para dar respuesta, al menos para insistir en la importancia de no eludir el problema. El fenómeno de la recepción del mundo clásico en hispanoamérica está atravesado por las limitaciones que impone el propio objeto, no menos que por las perspectivas hegemónicas que han contribuido a su marginalidad. Como el mitológico Proteo, el tema no se deja asir fácilmente. Será necesario insistir: el modo en que el referente clásico continúa aportando su carga simbólica para cada país sigue siendo una deuda pendiente en el campo de los estudios de recepción en Latinoamérica, tanto más en relación al teatro. La complejidad del objeto no debe, sin embargo, desalentar la búsqueda de respuestas a preguntas que de modo tan propio nos conciernen. 

#### ABSTRACT

Taking into account the unusual prominence of women and their otherness in ancient Greek tragedy, the aim of this paper is to consider the presence of three emblematic mythological characters (Antigone, Electra and Medea) in Argentinian dramaturgy of the last sixty years, with special focus on the construction of gender provided by some of the most recent plays: *Medea de Moquehua* (1992) by Luis M. Salvaneschi, *La oscuridad de la razón* (1993) by Ricardo Monti, and *AntígonaS: linaje de hembras* (2001) by Jorge Huertas.

The survey of contemporary drama and the analysis of the mentioned plays seek to deepen the sense of the female role in the Argentinian theatre, considering the complex dynamics of classical reception. The topicality of characters like Antigone, Electra and Medea is in direct relationship with their new diegetic universe in drama and, as it allows to conclude the analyzed plays, refers to singular political moments that emphasize the social construction of gender.

#### KEYWORDS

Greek tragedy, Argentinian contemporary theatre,  
mythological women

## REFERENCIAS

- ARLT, Mirta. Ricardo Monti: hacia un teatro epifánico. En: PELLETIERI, Osvaldo (Ed.). *Teatro argentino del 2000, Cuadernos del Getea*. Buenos Aires: Galerna, 2002, p. 47-53.
- BAÑULS OLLER, José Vicente; CRESPO ALCALÁ, Patricia. *Antígona*, la génesis de un mito. En: BAÑULS OLLER, José Vicente; DE MARTINO, Francesco; MORENILLA TALENS, Carmen (Eds.). *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental. El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante Editori, 2002, p. 15-58.
- BAÑULS OLLER, José Vicente; CRESPO ALCALÁ, Patricia. *Antígona(s) mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori, 2008.
- BLANSHARD, Alastair J. L. Gender and sexuality. En: KALLENDORF, Craig W. (Ed.). *A Companion to the Classical Tradition*. Singapore: Blackwell Publishing, 2007, p. 328-341.
- BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco J. La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra. *Myrtia*, Murcia, v. 14, 1999, p. 201-218.
- BRAVO DE LAGUNA ROMERO, Francisco J. De la Cólquide a la Pampa: una Medea en *La frontera* de David Cureses. *Arrabal*, Lleida, n. 7-8, 2010, p. 131-8.
- BUDELMANN, Félix; HAUBOLD, Johannes. Reception and tradition. En: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (Eds.). *A companion to classical receptions*. London: Blackwell Publishing, 2008, p. 13-25.
- CARTLEDGE, Paul A. *The Greeks. A Portrait of Self and Others*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- FOLEY, Helen. *Female acts in Greek tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- FOLEY, Helen. Envisioning the tragic chorus on the modern stage. En: KRAUS, Chris; GOLDHILL, Simon; FOLEY, Helen; ELSNER, Jas (Eds.). *Visualizing the tragic. Drama, myth and ritual in Greek art and literature*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 353-378.
- GAMBON, Lidia. Huellas clásicas en el teatro argentino: *AntígonaS, linaje de hembras* de Jorge Huertas. En: MAQUIEIRA, Helena; FERNÁNDEZ, Claudia (Eds.). *Tradición y traducción clásicas en América Latina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012, p. 139-161.
- GAMBON, Lidia. Acerca de los imaginarios trágicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: *Antígona(s) y Medea(s)*. En: LÓPEZ, Aurora; POCIÑA, Andrés; SILVA, María de Fátima (Coords.). *De ayer a hoy: Influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2012, p. 217-226.
- GARCÍA JURADO, Francisco. La metamorfosis de la tradición clásica, ayer y hoy. Curso de filología clásica, marzo de 2013, Universidad de Zaragoza. (inédito). Disponible en: <<http://eprints.ucm.es/20155/>>. Acceso 20 enero 2014.
- HALL, Edith. Towards a theory of performance reception. En: HALL, Edith; HARROP, S. (Eds.). *Theorising performance. Greek drama, cultural history and critical practice*. London: Duckworth, 2010, p. 10-28.
- HUERTAS, Jorge. *AntígonaS: linaje de hembras*. Buenos Aires: Biblos, 2002.

- LÓPEZ, Aurora; POCIÑA, Andrés (Eds.). *En recuerdo de Beatriz Rabasa. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del s. XX*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2009.
- LÓPEZ, Aurora; POCIÑA, Andrés. La eterna pervivencia de Antígona. *Florentia iliberritana*, Granada, n. 21.2, 2010, p. 345-370.
- LÓPEZ, Liliana B. Poéticas refuncionalizadas. Mito e história em *La oscuridad de la razón* (1993) de R. Monti. En: PELLETIERI, Osvaldo (Ed.). *El teatro y los días*. Buenos Aires: Galerna, 1995. p. 101-109.
- LÓPEZ, Liliana B. *La orestiada*, de Esquilo refuncionalizada en *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti. En: PELLETIERI, Osvaldo (Ed.). *De Esquilo a Gambaro, Cuadernos del Getea 7*. Buenos Aires: Galerna, 1997, p. 109-115.
- MARTINDALE, Charles. Reception. En: KALLENDORF, Craig W. (Ed.). *A companion to the classical tradition*. Singapore: Blackwell Publishing, 2007, p. 297-312.
- MIRANDA CANCELA, Elina. Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano contemporáneo. En: MORENILLA TALENS, Carmen; DE MARTINO, Francisco (Eds.). *El perfil de les ombres: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivencia dins la cultura occidental*. Bari: Levante Editori, 2002, p. 317-321.
- MODERN, Rodolfo. Electra: entre Atenas y la Atenas del Plata. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Ciudad de Buenos Aires, t. 67, n. 263-4, enero-junio 2002, p. 113-128.
- MONTI, Ricardo. *Teatro I: una pasión sudamericana*. Asunción. *La oscuridad de la razón*. Prólogo de Osvaldo Pelletieri, 2ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- PELLETIERI, Osvaldo (Ed.). *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino, Cuadernos del GETEA 7*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- PELLETIERI, Osvaldo (Ed.). *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000.
- PELLETIERI, Osvaldo. "El teatro de Ricardo Monti (1989-1994): La resistencia a la modernidad marginal". MONTI, Ricardo; 2005, p. 9-52.
- PIANACCI, Rómulo E. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine, CA: Gestos, 2008.
- PORTER, James I. Reception studies: future prospects. En: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (Eds.). *A companion to classical receptions*. London: Blackwell Publishing, 2008, p. 469-81.
- SALVANESCHI, Luis María. *Medea de Moquehua*. Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar, 1992.
- SCHAPS, David M. *Handbook for classical research*. London & New York: Routledge, 2011.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*. Madrid: Taurus, 1972.
- ZAYAS DE LIMA, Perla. Mitos griegos en el discurso teatral argentino. *Telonde fondo*, Buenos Aires, n. 11, 2010. Disponible en: <<http://www.telonde fondo.org>>. Acceso: 25 feb. 2014.

Recebido em 5 de fevereiro de 2014

Aprovado em 4 de maio de 2014