

# ANTÍGONA EN PLAZA DE MAYO

## Un diálogo entre Literatura e Historia social.

Nélida Bonaccorsi y Margarita Garrido

Universidad Nacional del Comahue

Comenzaron con manifestaciones simbólicas, no violentas, en la Plaza de Mayo, de ahí el nombre que se les dio, primero "Locas" de la Plaza de Mayo, luego "Madres" de la Plaza de Mayo, pero yo preferí siempre llamarlas Madres Coraje, ya que, frente a la fuerte represión que sufrieron, que llegó incluso hasta el secuestro y la desaparición de algunas de ellas, se mantuvieron firmes, llorando, pero firmes.

Adolfo Pérez Esquivel<sup>1</sup>

**L**a denuncia por el abuso del poder y la protesta contra la injusticia tiene profundas raíces en nuestra cultura. Este hecho recurrente emerge en la Argentina en la década del 70 cuando ante el reclamo por la desaparición de sus hijos surge el movimiento de Madres. En su condición de mujeres, abandonan el ámbito privado-doméstico y se instalan en el espacio simbólico de lo público, la Plaza de Mayo. Guardianas de su linaje transgreden las leyes de "obediencia", como Antígona. Algunas de ellas, así como Antígona, sufren la muerte<sup>2</sup>.

¿Quién es Antígona? Una figura mítica que, por su creencia en leyes eternas que rigen el mundo de los muertos, desobedece la ley del Estado. Este mito que llega a nosotros a través de más de dos milenios consta de la siguiente estructura:

\* Eteocles y Polinices se matan mutuamente en la lucha por el trono de Tebas.

\* El rey Creonte prohíbe sepultar a Polinices por haber atacado Tebas, su ciudad.

\* Antígona entierra a su hermano Polinices.

\* Creonte la castiga.

<sup>1</sup> Cit. por J. P. Bousquet, *Las locas de la Plaza de Mayo*, Buenos Aires, El Cid, 1984.

<sup>2</sup> Azucena Villaflor de Devicenti, fundadora del Movimiento de Madres de Plaza de Mayo, fue

secuestrada y desaparecida el 8 de Diciembre de 1977 en un operativo de la dictadura en la iglesia de Santa Cruz (Bs. As.).

Antígona se convierte en personaje del arte<sup>3</sup> y la literatura griega. Frecuenta la lírica de Píndaro<sup>4</sup> y el drama ateniense del siglo V en *Los siete contra Tebas* de Esquilo, *Antígona* de Sófocles, *Antígona y Fenicias* de Eurípides. Reaparece en la literatura latina a través de Accio, Séneca, Estacio, Ovidio e Higino. Surca Occidente en las obras de Boccaccio, Garnier, Goethe, Hölderlin, Yeats, Hofmannsthal, Brecht, Sartre, Rolland, Böll, Yourcenar, Anouilh, Fugard, entre otras<sup>5</sup>. Y llega a Argentina con *Antígona Vélez* de Marechal y *Antígona furiosa* de Gambaro<sup>6</sup>.

En la antigüedad, *Antígona* de Sófocles dramatiza el conflicto entre la esfera política-cívica y la esfera religiosa-ritual. El enfrentamiento entre civilidad y domesticidad halla su manifestación central en el entierro de los muertos. Esta tarea, tradicionalmente propia de la mujer, corresponde a la hermana cuando un hombre no tiene madre ni esposa. En este sentido, el acto de Antígona se considera el más sagrado que pueda cumplir una mujer.

La visión de Antígona frente a su hermano muerto es ontológica (τὸ ὄν) porque da importancia al ser del hermano, mientras que la visión del jefe de Estado se interesa por la valorización del individuo como ser político (τὸ ζῶον πολιτικόν). El hermano de aquella, Polinices, para realizar las prácticas de ciudadano, abandona la esfera de la familia; de aquí el edicto de Creonte como castigo político para aquél que intenta asolar su país e incendiar los santuarios de sus dioses. Sin embargo, en la muerte, Polinices retorna al dominio de la familia. Esta vuelta al hogar es,

<sup>3</sup> La más antigua representación que tenemos de Antígona es la pintura de un vaso que los estudiosos atribuyen a fines del S. V o principios del IV a. C. Ver G. Steiner, *Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 1991, p. 91.

<sup>4</sup> Ver "Olimpica" II; VI, 15, en Bowra, C. M., (ed.), *Pindari carmina cum fragmentis*, Oxford classical texts, 1988.

<sup>5</sup> Steiner, *op. cit.*, cap. II.

<sup>6</sup> Griselda Gambaro, *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989. Las citas y números de página corresponden a esta edición.

de manera específica y concreta, un retorno a la custodia de la mujer; de aquí que para Antígona aquel edicto raya en la impiedad.

En este encuentro agonístico entre dos planos de la existencia humana, Antígona y Creonte se destruyen: ella muere y él debe enterrar a Polinices, a su hijo y a su mujer. La anulación de ambos oponentes, no obstante, conlleva el sentido constructivo de la obra pues sugiere la conjunción de la ley divina y humana como cimientos de una sociedad armónica.

El tema del entierro de personas vivas distingue una de las causas de la supremacía que alcanzó *Antígona* de Sófocles en la literatura y el pensamiento europeos, especialmente después de la revolución francesa. Este motivo literario, emergente de conflictos históricos-sociales, domina las imaginaciones de fines del siglo XVIII y principios del XIX; se encuentra casi permanentemente en las artes visuales y en la literatura y es asunto de especulación científica y filosófica<sup>7</sup>. Acaso ¿el tema del entierro de personas vivas, el de la prohibición del entierro de los muertos así como el de la desaparición de sus cadáveres representa una toma de conciencia de la injusticia practicada por el poder?

En la actualidad *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, junto a otras tantas obras de la autora<sup>8</sup>, se enmarca entre las diversas expresiones artísticas que denuncian la violencia del poder estatal frente a los derechos humanos<sup>9</sup>. Especialmente nos referimos, por un

<sup>7</sup> Steiner, *op. cit.*, p. 27.

<sup>8</sup> Esto se advierte tanto en su obra narrativa como dramática; entre esta última *La malasangre*, *El viaje a Bahía Blanca*, *El despojamiento* y *El nombre*.

<sup>9</sup> La mayoría de la crítica dedicada a Gambaro se concentra en su producción dramática. Su teatro es innovador por su problemática de la violencia y del poder; no obstante, también lo es su narrativa. Su novela *Ganarse la muerte* (1977), alusiva a la Argentina víctima de la tortura institucionalizada, ocasionó el exilio de la autora en España y Francia entre 1977 y 1980. H. R. Morell, "La narrativa de Griselda Gambaro:

lado, al derecho de los muertos a ser enterrados y, por otro, al de sus familiares a reclamarlos.

El novedoso tratamiento de la obra de Gambaro consiste en resemantizar el mito de Antígona en el contexto histórico de la Argentina de fines de los 70. Este mito permite explicar dos cuestiones fundamentales: el cuerpo torturado en vida por los hombres y el cuerpo sin vida condenado a la tortura de perros y cuervos. En la obra representada en 1986, el mito adquiere un sentido muy especial en la apertura democrática argentina cuando surgen, en el ámbito político y social, críticas y reflexiones sobre el período dictatorial vivido con espanto y silencio.

¿Cómo dialogan la literatura y la historia? El discurso literario, al reconstruir el imaginario y las tradiciones de los pueblos, provoca la realización de un análisis de las prácticas culturales en términos de significados específicamente históricos y contextuales. La relación dialógica entre ficción y realidad contribuye a recrear "los sangrientos horrores" de la historia argentina cuando el autoritarismo de Estado instala la tragedia en la vida cotidiana<sup>10</sup>.

Para testimoniar estos acontecimientos y encontrar las claves de explicación se interrogan otras culturas y se establecen comparaciones que permiten mostrar, paradójicamente, lo inédito de nuestro pasado próximo. La recurrencia de ciertos conflictos que, con continuidades y cambios, perduran a través del tiempo se enfatiza en la expresión literaria del mito.

### RESEMANTIZACIÓN DEL MITO EN ANTÍGONA FURIOSA

Partimos de la idea de que los mitos se ocultan tras la apariencia de sus múltiples versiones porque poseen una estructura mental,

*Dios no nos quiere contentos*", Revista Iberoamericana, 155-156, 1991, p. 481-94.

<sup>10</sup> T. Halperin Donghi, *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

una lógica subyacente aprehendida sin apercibirse de ello<sup>11</sup>. Los escritores y artistas recogen los relatos míticos, los reelaboran e interpretan de formas diversas en un proceso que continúa hasta hoy. Especialmente una obra como *Antígona furiosa* permite captar la tensión manifiesta en un género literario que expone temas míticos, tratados según las exigencias específicas de un nuevo contexto socio-cultural.

Si el mito está presente en una sociedad y una sociedad presente en sus mitos, interesa entonces definir dentro de qué límites y bajo qué formas se establece esta conjunción. Con este criterio, pretendemos interpretar el sentido del tratamiento del relato mítico de Antígona en la obra de Gambaro, en relación con las circunstancias contemporáneas. Esta perspectiva social sobre la literatura que analiza el texto y sus lectores se afirma, al mismo tiempo, en una perspectiva histórica.

¿Cómo se manifiesta el mito de Antígona en la obra de Griselda Gambaro? En *Antígona furiosa* -como ya dijimos- hay un conflicto entre las creencias familiares y la ley del Estado. Se inicia cuando Creonte prohíbe la sepultura de Polinices, muerto al atacar la ciudad: "¡Qué nadie lo toque! ¡Prohibido! Su peste es contagiosa. ¡Contagiará la ciudad!" (p.198)<sup>12</sup>.

Las imágenes del poder se diseminan en la obra:

Pero el poder tiene un sabor dulce. Se pega como miel a la mosca (p. 199);

<sup>11</sup> La complejidad de la esencia mítica hace difícil su definición. El fenómeno mítico se inserta en los niveles más profundos de la naturaleza humana y se encuentra, difuso, en creencias, actitudes y actos. Mantiene una estrecha relación con la religión, la misma que entabla con la ciencia, la filosofía, la historia o la poesía. J. P. Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Madrid, Siglo XXI, 1982.

<sup>12</sup> El énfasis puesto en términos como "peste", "tocar" y "contagiar" revela el temor a la propagación de las ideas opositoras. Para poder terminar con ello se recurre a castigos ejemplares para la sociedad.

Mío es el trono y el poder (p. 202);

Quien es más fuerte, manda. ¡Esa es la ley! (p. 204);



Cuando se alude al poder / la sangre empieza a correr (p. 205);

La ciudad pertenece a quien la gobierna (p. 208).

La violencia del Estado tiránico hace sentir su peso sobre los cuerpos, aun muertos:

No te ensañés con un cadáver -dice Antígona- ¿Qué hazaña es matar a un muerto? (...) Perros, lobos y buitres desgarraron el cadáver de mi hermano y con sus restos mancillaron los altares (...) Las ciudades se agitan (p. 214).

Antígona desafía el abuso de poder:

No fue Dios quien la dictó, ni la justicia. (...) ¡Los vivos son la gran sepultura de los muertos! ¡Esto no lo sabe Creonte! ¡Ni su ley! (p. 202).

Creonte la acusa: "Transgrediste la ley." (p. 203). Y ella argumenta: "No fue Dios quien la dictó ni la justicia." (p. 203). Su transgresión se sustenta en la ley divina que establece la sepultura para los muertos. La injusticia al respecto, por parte del jefe de Estado, desencadena el conflicto en la sociedad

representada en la obra, de la misma manera que en el período dictatorial argentino.

Antígona resulta condenada, "injustamente" (p. 207, 204) según palabras del Corifeo (que en esta instancia manifiesta la voz del pueblo). Los reiterados interrogantes de aquél denuncian la falta de un proceso judicial para la opositora a la ley del Estado:

¿Qué abogados tuvo? ¿Qué jueces? ¿Quién estuvo a su lado? (...) ¿Precisamente ella condenada? No toleró que su hermano, caído en combate, quedara sin sepultura. ¿No merece esto recompensa y no castigo? (p. 207).

Antígona formula preguntas retóricas que concluyen con la atenuación de un período hipotético. Este enunciado, en el contexto de la obra, adquiere un sentido irónico que niega la hipótesis señalada inicialmente afirmando la piedad de Antígona:

¿Qué ley he violado? ¿A qué dios he ofendido? ¿Pero cómo creer en Dios todavía? ¿A quién llamar si mi piedad me ganó un trato impío? Si esto es lo justo, me equivoqué (p. 212).

La condena a "vivir sepultada" (p. 211) degrada a Antígona de la misma manera que degrada a su hermano, muerto sin sepultura. Para no sufrir, decide suicidarse aunque siente la necesidad de justificar tal decisión:

Temí el hambre y la sed. Desfallecer innoblemente. A último momento, arrastrarme, suplicar (...) Hermano, no puedo aguantar estas paredes que no veo, este aire que oprime como una piedra (p. 217).

Al final Antígona, que había abierto la obra, la concluye: "Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte. Con furia)" (p. 217).

En *Antígona* de Sófocles, la figura de Creonte como hombre de Estado reconoce su error e intenta repararlo. En *Antígona furiosa*, en cambio, Creonte sólo en palabras manifiesta remordimiento: "(...) yo ¡culpable! Contra mí, ¡todos los dardos! Sufriré en esta prisión, ¡a pan y agua!" (p. 216). Ni Antínoo, obsecuente

con el poder, le cree porque "desconcertado" enuncia:

Aún tiene poder, ¿prisión? ¿A qué llama prisión?  
¿Pan y agua los manjares y los vinos? ¿Las  
reverencias y ceremonias? (p. 216).

El desarrollo del conflicto en la obra de Sófocles provoca un efecto catártico en el receptor; por el contrario, en la obra de Gambaro el conflicto está lejos de la catarsis, pues este nuevo Creonte en ningún momento se arrepiente de sus actos, más aún, los reafirma. Así también, nunca se arrepintieron de sus crímenes los detentadores del poder en la Argentina.

El mito de Antígona, en síntesis, surge como eje básico que articula la obra de Gambaro y su resemantización se descubre a través de rasgos no convencionales:

\* La autora penetra en el mundo mítico sugiriendo distancia frente al hecho representado pero, al mismo tiempo, esa distancia se diluye en el tono familiar de un lenguaje callejero que proyecta una nueva significación acorde a la Argentina en el período del gobierno militar.

\* El acto inicial presenta a Antígona ahorcada quitándose la soga del cuello<sup>13</sup> y el acto final muestra cómo "se da muerte" (p.217). Esta muerte que entre vivos habla y gime reanuda su transgresión, su condena y su muerte. Desde la perspectiva de los propios muertos, la tragedia pone énfasis en el "no olvido de los muertos", de aquéllos que aún permanecen con los vivos puesto que no han recibido la debida sepultura.

\* La plasticidad de las imágenes revela un proceso desde la muerte hacia la muerte

<sup>13</sup> Observamos que la puesta en escena de la muerte de Antígona, al inicio de la obra de Gambaro, pone énfasis en la "sanción" de Creonte antes que en la "transgresión" de Antígona; a diferencia de la tragedia de Sófocles que a la "transgresión" de la protagonista, enunciada en el prólogo, le sucede la "sanción" de Creonte, casi al final de la obra.

misma. El sentido cíclico crea tensión, acentuada en palabras de Antígona muerta:

No. Aún quiero enterrar a Polinices. "Siempre" querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces (p. 217).

Ante esto Antínoo agrega: "Entonces, ¡"siempre" te castigará Creonte!" y Corifeo añade: "Y morirás mil veces" (p. 217)<sup>14</sup>.

\* El quiebre en la temporalidad de las secuencias exigido por el sentido de la lógica cotidiana -se exhibe primero la prohibición de sepultar a Polinices y luego la muerte de éste- presenta un teatro cuya estructura no está asentada en la linealidad del suceso directo sino en la fragmentación de escenas que funcionan a contramano de lo convencional. Estas desviaciones cronológicas exigen más atención por parte del lector/espectador, contribuyen a enfocar ciertos hechos, indican la diferencia entre lo esperado y lo representado y ofrecen otra interpretación de los acontecimientos<sup>15</sup>. Estas rupturas enfatizan la arbitrariedad de las acciones de una sociedad en un contexto dominado por el poder tiránico.

\* Hay, en ocasiones, un ritmo que produce el efecto de oración fúnebre:

Creonte. Creonte usa la ley. Creonte.  
Creonte usa la ley en lo tocante  
Creonte usa la ley en lo tocante a los muertos  
Creonte  
y a los vivos.  
La misma ley (p. 200).

Esta manipulación del lenguaje, que rompe las pautas convencionales de la escritura, agudiza la manipulación de la ley tanto para vivos como para muertos.

\* Ciertas acotaciones potencian la representación escénica:

<sup>14</sup> El uso del adverbio temporal *siempre*, que aparece adjunto de la acción de *enterrar* y *castigar*, plantea la recurrencia de las mismas conductas a través del tiempo.

<sup>15</sup> B. Mieke, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.

Ceremonia, escarba la tierra con las-uñas, arroja polvo seco sobre el cadáver, se extiende sobre él. Se incorpora y golpea, rítmicamente, una contra otra, dos grandes piedras, cuyo sonido marca una danza fúnebre (p. 202).

La representación del acto ritual pone en primer plano la transgresión de Antígona, que en la tragedia griega es relatada por un guardián de Creonte.

\* Los personajes aparecen como actores-soportes de la acción dramática. Hay sólo tres, sometidos a múltiples transformaciones, es decir, emisores polifónicos. Esta ruptura de las pautas de verosimilitud diluye la ilusión de lo real y rompe el pacto de ficción. El efecto de *distanciamiento*<sup>16</sup>, que neutraliza la tendencia del público a entregarse a la ilusión, genera una actitud inquisitoria frente al proceso representado. Esta técnica dramática, opuesta a la de la identificación, provoca la reflexión sobre ficción y realidad.

\* Los personajes en general remiten a los de la tragedia griega, aunque estén ubicados en el contexto de la Argentina contemporánea. Sin embargo, la autora introduce un nuevo personaje, Antínoo<sup>17</sup>. El constante humor sarcástico de éste desarticula situaciones conmovedoras, recurso que parecería quitar tragicidad a los hechos aunque, por el contrario, enfatiza aún más la trágica situación planteada. Ejemplo de esto sucede cuando Polinices insepulto advierte "¡Me comerán los perros!", a lo que Antínoo agrega "¡Pobrecito!" (p. 198); o bien cuando, ante Antígona, Antínoo dice: "Enterrar a Polinices pretende, ¡en una mañana tan hermosa!" (p. 199).

<sup>16</sup> B. Bercht, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983.

<sup>17</sup> Nos hace recordar al personaje homónimo, pretendiente de Penélope en la *Odisea* de Homero, pues además del nombre comparte algunos rasgos distintivos de su personalidad. Ver *Od.*, II, 383; II, 113 s.; IV, 660 s., 773 s.; XVI, 363 s., 418 s.; XVII, 375 s., 462 s.; XVIII, 36 s., 288 s.; XXI, 288 s.; XXII, 8 s.; XXIV, 423 s. etc. en P. Mazon (ed.), *Homère. Odisée*, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

\* Antínoo, que parece extraído de la actualidad argentina, inserto en un contexto cotidiano -un café en un lugar público-, entabla un diálogo con la acción mítica representada de manera tal que fusiona mito y realidad. Sus palabras configuran el bagaje de ideas desde donde se cuestiona tanto la transgresión de Antígona como la hipocresía del poder.

\* Antígona, con su desdoblamiento en Ismena, pone en evidencia formas contrapuestas de reacción femenina ante una misma situación: la valiente-transgresora, "indómita" (p. 207), y la miedosa-obediente a las leyes. El contraste exalta la heroicidad de Antígona aunque la obra muestra también su faz convencional. Se lamenta de no poder cumplir los roles de mujer: casarse y ser madre -modelo femenino que la sociedad le impone-. Así, en la primera escena, aparece vestida de blanco y con una corona de flores en su cabeza: "(...) para mí no habrá boda...noche nupcial...tampoco hijos" (p. 199), y más adelante gime: "Mi desposorio será con la muerte" (p. 210)<sup>18</sup>.

Los rasgos señalados violan el pacto de lectura según los cánones literarios tradicionales y producen un texto transgresor<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> La escritura que de manera consciente maneja la intertextualidad permite asociar las figuras femeninas de *Antígona* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare y la *Sonatina* de R. Darío. En la primera escena de *Antígona furiosa*, la protagonista es confundida con Ofelia cuyas palabras se citan (197) y, más adelante, los personajes masculinos de la obra de Gambaro afirman: "Antínoo: ¡Sí! Hija de Edipo y de Yocasta. Princesa. Corifeo: Está triste, / ¿qué tendrá la princesa? / Los supiros se escapan de su boca de fresa." (p. 204).

Según N. Martínez de Olcoz, "Ofelia se convierte en un signo imprescindible de la crueldad engendrada (...) en el lenguaje del poder que, en la pieza de Gambaro, se alía en forma inherente a la expresión artaudiana", en N. Martínez de Olcoz, "Cuerpo y resistencia en el reciente teatro de Griselda Gambaro", *Latin American Theatre Review*, 28-2, 1995, p. 7-18.

<sup>19</sup> Siguiendo a R. Williams (*Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, 1981), O. Pellettieri clasifica el teatro argentino de los '80 en remanente, dominante y

adecuado para denunciar el poder dictatorial. Precisamente en esto consiste el efecto catártico de la obra en relación con los lectores/espectadores de la década del 80.

La resemantización del mito, que asocia una obra clásica con otra actual, permite poner en evidencia, en diferentes contextos socio-históricos, la recurrente transgresión de una mujer ante la ley del Estado y la imposibilidad de revertir la situación que la lleva a su autodestrucción.



emergente. "Remanente", cuando sigue las convenciones de otros momentos históricos; "Emergente", cuando discrepa de lo que Jakobson denomina reglas opcionales del modelo, y "Dominante", cuando sigue los modelos canónicos de los años sesenta. Este teatro entra en polémica con el hacer y el discurso totalitario de los años setenta; entiendo el arte como compromiso social y como una forma de conocimiento. En este ámbito se ubica a G. Gambaro. Ver O. Pellettieri, "El sonido y la furia: panorama del teatro de los '80 en Argentina", *Latin American Theatre Review*, 25-2, 1992, p. 312.

A semejanza de la creación literaria de Gambaro, las Madres de Plaza de Mayo denuncian el abuso del Estado frente a sus muertos. Esta protesta colectiva trató de ser silenciada destruyendo la "cabeza" del grupo. Sin embargo, el movimiento de Madres aún hoy continúa reclamando que se condene a los culpables de las muertes de sus hijos y que se les informe cómo fueron muertos y dónde están sus cadáveres.

Las Madres, como Antígona clásica, fueron llamadas "locas", por los otros. La heroína de Gambaro también es considerada "loca" (p. 199, 200) por atreverse a desafiar el poder:

Que nadie gire -se atreva- gire gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto (p. 201).

En conclusión, Gambaro parte de un conflicto atemporal contextualizado en la actualidad argentina de manera que el hecho trágico resulta cercano al espectador. Para hacer reflexionar a través de *Antígona furiosa*, la autora reescribe una creación artística desafiante por tratarse, además, de una literatura diferente que aporta una nueva construcción de lo femenino, signifiante del otro<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Martínez de Olcoz afirma que "Griselda Gambaro, como mujer, ocupa una posición necesaria para la escritura de la voz subalterna que parece requerir un signo o "mancha" de la subalteridad desde el espacio de la enunciación (género femenino, raza, mestizaje). Desde esta perspectiva y en su formulación más concreta, la obra teatral de G. Gambaro en los ochenta entra en la trayectoria de la escritura latinoamericana diferente (...)" Ver *op. cit.* p. 7.

Al respecto, cuando Gambaro se plantea desde qué lugar se escribe una literatura "diferente" sostiene que "escribir es una transgresión al mundo de lo que es y convoca a una elección verbal y temática, esa acción no se ejecuta gratuitamente (...). Cuando una mujer reflexiona sobre sí misma y su relación con los seres y las cosas, piensa espontáneamente, caída en el lazo del acostumbramiento o la misoginia verbal, en "uno y los otros", cuando habla genéricamente de las conquistas y los sueños, son las conquistas y los sueños del hombre. Por supuesto, ya que el lenguaje es la expresión profunda de una cultura, el problema va más allá de

Consideramos, entonces, que hay valores éticos por los que se debe velar, como los de las Madres de Plaza de Mayo, y se puede padecer o morir, como Antígona; de ahí que este texto de G. Gambaro es un "pretexto" por su contenido socio-político, sin que ello ahogue su esencial condición de comunicación estética.



---

modificar, por un esfuerzo deliberado, sufijos, desinencias y sujetos (...) porque como mujeres, somos aún metáforas convenientes y engañosas de un mundo masculino." Ver G. Gambaro, "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura", *Revista Iberoamericana*, 132-133, 1985, p. 471-3.