

# **DE CÓMO TRES ESCRITORAS LATINOAMERICANAS REESCRIBEN A LOS CLÁSICOS Y CONVERSAN CON ELLOS (CARMEN BOULLOSA, GRISELDA GAMBARO, MIRTA YAÑEZ)**

Cecilia GONZÁLEZ  
*UNIVERSIDAD DE BORDEAUX 3 - AMERIBER*

Los clásicos siguen dando que hablar. O por lo menos que escribir, si tenemos en cuenta hasta qué punto son retomados por la ficción contemporánea. Plantean, de manera general, el problema de cómo determinada cultura construye una tradición, cómo un escritor se sitúa frente a ella. Mejor dicho, en nuestro caso, unas escritoras. Porque junto a la despojada denominación no tarda en aparecer la marca de género, o de nacionalidad, de pertenencia étnica, religiosa, lingüística... La marca o lo marcado frente a la lisura del panteón, una muesca que conduce a plantear el problema del vínculo entre lo universal y lo hegemónico, por un lado, es decir a pensar el modo en que las relaciones de dominación se naturalizan, entre otros ámbitos, en la construcción de un canon; y luego, de manera concomitante, a pensar el modo de relación entre las diversas posiciones no hegemónicas, usualmente designadas por términos como singularidad, particularidad o diferencia.

De cuestiones de este tipo ha hablado Borges en dos textos por demás canónicos, -“Sobre los clásicos” y “El escritor argentino y la tradición”-, en los se negaba, precisamente, a definir una obra clásica por sus supuestas cualidades intrínsecas, o bien por el hecho -caro a las posiciones nacionalistas con las que debatía- de manifestar de manera privilegiada lo que se ha dado en llamar el espíritu de un pueblo o de una nación. En todo caso clásico era, según su definición, aquel libro que, urgidos por distintas razones “una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término” (BORGES, 1981a: 773). La definición de lo que es un clásico correspondería, así, a razones fundamentalmente extra-literarias y la cultura puede pensarse, a partir de entonces, como campo de posiciones, terreno de operaciones de apropiación, de exclusión, de debates.

Uno de ellos es el que se plantea la pregunta por la pertenencia a una tradición. Recordemos que Borges establecía una analogía entre la situación del escritor sudamericano y la del pueblo judío con respecto a la cultura europea o el irlandés frente a la cultura inglesa. Si bien todos ellos pertenecen al conjunto de la cultura occidental, se trata de una pertenencia particular, que no surge tanto de los rasgos reconocibles de una identidad como de una posición excéntrica, de la fragilidad de una inclusión que a cada instante puede ser cuestionada. Si algo nuevo puede aportar el escritor latinoamericano a esa tradición, decía Borges, es en la medida en que no se siente completamente parte de ella, ni le es completamente devoto: “los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [a la del escritor judío o irlandés]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones” (BORGES, 1981b: 273) e incluso de manera irreverente.

Si el irlandés o el judío en las fronteras internas de la cultura europea - el escritor latinoamericano, en sus fronteras externas - pueden ocupar este lugar, las razones parecen encontrarse menos, a decir verdad, en una tónica del centro y sus márgenes que en una compartida manera de habitar la lengua de la cultura en la que viven. Una situación en la que ya nunca se identificarán por completo con la lengua que se habla en el país de acogida, como

lo recuerda Derrida refiriéndose al pueblo judío en el exilio (DERRIDA, 1996: 93). O, con una lengua oficial. Algo semejante puede afirmarse del español de los escritores latinoamericanos, que se tiñe de incorrecciones, desvíos, interferencias extranjeras desde sus primeras manifestaciones, en perpetuo estado de tensión con la lengua de la “madre patria”, que es al mismo tiempo la lengua propia y la antigua lengua del imperio de la que es necesario separarse. Una situación paradójica, en resumen, de pertenencia/no-pertenencia, de tensión con respecto a una lengua a la vez propia e impropia, y que llega a ser incluso inapropiada (“irreverente” o poco respetuosa de las “supersticiones” – o mitos – que esa misma tradición promueve).

La tentación de establecer un paralelismo entre la literatura escrita por mujeres y estas literaturas “menores” de la cultura europea es grande<sup>1</sup>. Si la literatura de mujeres, judíos, irlandeses o latinoamericanos muestra una especificidad, no sería, entonces, adoptando el punto de vista borgeano, por una particular especialización en temas e intereses femeninos, judíos, irlandeses o latinoamericanos. Recordemos cómo en ese mismo artículo Borges planteaba irónicamente como una prueba de la autenticidad del Corán el hecho de que no aparecieran camellos en él.

El elemento común a todos ellos pasaría en todo caso por una manera de acercarse y de interrogar el canon mismo, su constitución, sus textos, y de volver visible la ilusoria universalidad de una hegemonía para proponer, ya no un particularismo, por oposición simétrica, sino un cuestionamiento de la supuesta universalidad – que revela ser, más bien, una particularidad erigida en totalidad – y el horizonte de otra universalidad posible. Es lo que las luchas feministas no se han cansado de decir desde la Revolución francesa, como bien lo recuerda y lo muestra Joan Scott en su estudio *La ciudadana paradójica* cuando se pregunta qué lugar tiene este colectivo “mujeres” o “ciudadanas” dentro del universal “hombre” o “ciudadano”, de la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano. Para decirlo con unas palabras de Etienne Balibar – y de Jean-Claude Milner –, en las que Joan Scott se inspira:

Si la lucha de las mujeres por la igualdad-libertad se desarrolla así como un movimiento complejo que tiende a establecer la no-indiferenciación en el seno de la no-discriminación, crea una *solidaridad* (y en este sentido contribuye a un progreso de la ciudadanía), pero no crea ninguna *comunidad*. Para decirlo en términos de Jean-Claude Milner, las mujeres son una típica “clase paradójica”, que no está formada ni por el imaginario de la semejanza o del parentesco “natural”, ni por la respuesta al llamado de una Voz simbólica que las autorizaría a pensarse como grupo “elegido”. Esta lucha tiene más bien por objeto, potencialmente, transformar a la comunidad como tal. Es, entonces, inmediatamente universalista, nos permite imaginar lo que podría ser una transformación de la noción misma de lo político y de sus formas de autoridad, de legitimidad, de representación, que – por “democráticas” que sean – aparecen de pronto contaminadas de particularismo (BALIBAR, 1997: 448, la traducción me pertenece)

¿Qué posición asumir, a partir de entonces? ¿La orgullosa reivindicación de la posición marcada o la orgullosa reivindicación de un derecho a la igualdad? Distintas soluciones son posibles y no se trata por supuesto, aquí, de sopesar la validez de cada una de ellas. En las páginas que siguen se tratará más bien de pensar este problema a través del análisis de la relectura y de la reescritura de obras clásicas en textos de tres mujeres: la mexicana Carmen Boullosa, la cubana Mirta Yañez y la argentina Griselda Gambaro.

<sup>1</sup> Recordemos la célebre definición de Deleuze y Guattari: “Una literatura menor no es una literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”. (DELEUZE & GUATTARI, 1978: 28)

Dejaremos de lado sus posiciones en tanto que escritoras, mujeres, intelectuales o latinoamericanas para interrogar en la propia escritura de ficción las operaciones de recorte, valorización y apropiación de obras o autores pertenecientes al canon de la literatura nacional, continental y occidental, según los casos.

Pensar la reescritura de los clásicos, las estrategias de apropiación y de relectura desde esta pertenencia paradójica constituirá el eje de mi lectura. Pertenencia paradójica porque afirma a la vez la inclusión y la excentricidad, el gesto sin marca particular de género de todo escritor – que se construye un linaje, que se sitúa con respecto a una tradición o crea sus precursores y, por otra parte, una escritura que integra – de diversas maneras y en diversos planos – la perspectiva de género o que, yendo más lejos aún, manifiesta una vocación universalista susceptible de no ser confundida con la naturalización de una posición hegemónica. Es algo que Jacques Rancière ve claramente en su análisis de la candidatura de Jeanne Deroin a las elecciones legislativas de 1849, cuando el derecho de voto femenino no existía aún: “Construyendo la universalidad singular, polémica, de una demostración, – afirma – permite que lo universal de la república aparezca como universal particularizado...” (RANCIÈRE, 1995: 67, la traducción me pertenece)<sup>2</sup>

Voy a empezar por el cuento de la escritora mexicana Carmen Boullosa, “El fantasma y el poeta”, de 2007, en el que Rubén Darío y Octavio Paz cruzan sus caminos con un fantasma y con una narradora que los lleva por las más variadas peripecias. A continuación voy a centrarme en el poemario de Mirta Yañez “Apuntes de clase”, que integra el volumen *Algún lugar en ruinas* publicado en La Habana en 1997. Entre las variadas acepciones del término que los poemas declinan, las ruinas de estos “apuntes” son aquí los edificios antiguos (que la ilustración de tapa retoma a través de la imagen de las columnas de un templo grecorromano), es decir los miembros de un panteón literario latinoamericano que el yo poético, asumiendo el papel de la profesora de literatura, construye e interpreta para sus alumnos. Terminaré por el análisis de dos obras teatrales de la narradora y dramaturga argentina Griselda Gambaro: “Antígona furiosa”, de 1986, y “La señora Macbeth”, de 2002. Si en ambas el grado de reescritura es máximo, los usos de *Antígona* de Sófocles y de *Macbeth* difieren tanto en los procedimientos empleados como en la manera en que integran la perspectiva de género.

“El fantasma y el poeta” es un cuento en el que Carmen Boullosa convierte a Rubén Darío en personaje y, aunque sólo en los últimos párrafos, también a Octavio Paz. El signo del trabajo con quien el texto recuerda como “el mayor poeta en lengua hispana” es la desacralización a través del humor, la ironía y, por momentos, la estilización paródica. La narradora exhibe la marca lingüística del género: “Esta es de fantasmas verdaderos. Ni soy una experta en el tema, ni tengo dotes especiales para percibirlos, ni nací con el sexto sentido que a muchos nos conmovió en la peli.” (BOULLOSA, 2007). El registro coloquial refuerza el marco de una posición contrapuesta a la de la “alta cultura” por la referencia al cine, y al cine de Hollywood en particular, a través de mención del premiado largometraje *The Sixth Sense* (1999) de M. Night Shyamalan. A la marca de género femenino hay que sumarle, en el plano de la enunciación, la aparición de una primera persona del plural, un “nosotros” en el

---

<sup>2</sup> “L’apparition indue d’une femme sur la scène électorale transforme en mode d’exposition d’un tort, au sens logique, ce *topos* républicain des lois et des mœurs qui enroule la logique policière dans la définition du politique. En construisant l’universalité singulière, polémique, d’une démonstration, elle fait apparaître l’universel de la république comme universel particularisé...” (RANCIÈRE, 1995: 67)

que la narradora se incluye: a muchos de nosotros – el público, el común de la gente – nos conmovió la película. De este modo el narratario aparece como un lector no necesariamente especializado, aficionado a un tipo de historias que cuentan los productos de la cultura de masas. Más adelante volverá a hacer su aparición esta primera persona del plural, para introducir a Octavio Paz, “otro de nuestros poetas”, con lo cual este colectivo de enunciación se define como latinoamericano o incluso mexicano. Por otra parte la narradora refiere una historia que le ha llegado por vía oral, reforzando su pertenencia a la esfera de la narración popular tradicional por oposición a los circuitos de producción difusión de la alta cultura, ligados al libro. Este es el marco en el que se introduce a los poetas en la historia narrada y desde el cual se evalúan rasgos y temas de su producción.

El retrato de Darío está marcado por la deformación grotesca, lo que se dice explícitamente en el texto, aprovechando las posibilidades de la hipálage: “Darío, vestido con escrupulosa elegancia, pero olvidado el sombrero, trae un mechón grotescamente levantado en la coronilla”. Las peripecias a las que la narradora somete al personaje refuerzan esta caracterización. Darío vive, en efecto, una velada en la que la redundancia y la exageración de elementos pertenecientes al universo estético-ideológico del fin-de-siglo crea un efecto de reescritura paródica. El poeta asiste a una sesión de espiritismo en la que un fotógrafo intenta registrar la imagen de un fantasma. La mezcla de opiáceos y alcohol no le permite acceder a algún paraíso artificial sino a una descompostura en la que el fantasma que se ha tragado y que se ha alojado en sus intestinos, se evacúa de su cuerpo en una larga secuencia que carga las tintas sobre lo escatológico:

[...] encima el café va camino abajo, se le contraen las tripas; con el encogimiento de sus tripas, el fantasma que el poeta se había comido se siente incómodo, apesado, y hace lo que puede por intentar salir, se remueve con la natural agitación de los fantasmas, provocándole a Darío retortijones. Ahí está Darío, ay, la casa de la bella está a tres pasos, ¿pero cómo va a subir a verla en ese estado? El dolor arrecia. Darío se apoya en la pared. No puede dar un paso más. Se dobla, se agacha. Pone sus dos brazos cruzados sobre el vientre presionándolos contra sí mismo para calmar el dolor. El fantasma, aprovechando el ángulo y el apretón, y orientándose con el frío, encuentra la salida vía el culo, se escapa como un pedo, una flatulencia del poeta. (BOULLOSA, 2007)

A la caracterización deformante de lo grotesco, a la reescritura paródica de ciertas escenas tópicas del fin-de-siglo, hay que sumar el trabajo de puesta a distancia del estilo del poeta. Tomemos uno entre varios ejemplos semejantes: “[...] le ofrecieron una cuarta copa, la aceptó y ésta obró maravillas: atornilló a Darío a su silla y dejó sus manos laxas – palabra que no gustaría a Darío –, relajadas – palabra que tampoco – pavorreadas – ésta sí – sobre la tablilla”. (BOULLOSA, 2007)

Octavio Paz no aparece puesto a distancia de la misma manera, ni en sus temáticas ni en su estilo. Y aunque también él se tragará al fantasma de Jan Rodríguez, éste se escapará – más recatadamente – por su boca, para ser aplastado por las ruedas del taxi neoyorkino en el que Octavio Paz compone su poema y terminar pisado por el poeta y olvidado durante treinta años en una esquina de Christopher Street.

Dos veces el fantasma de Jan Rodriguez va a ser ingerido por los poetas. Una ingestión transitoria, pero que deja alguna huella: cuando Darío come a Jan se le suma un “extra de vida en las entrañas, la vitalidad le va de perlas, lleva años sacando a duras penas la cabeza de las aguas revueltas de su entorno, qué vida mediovida, qué vida a medias, cuánto medio vivir, qué de naufragar a diario”. Cuando el fantasma lo abandona, “todos sus sueños están contaminados por el aliento de Jan Rodriguez”. Esta impregnación es menos clara,

aunque igualmente registrada, en el caso de Octavio Paz, que sufrirá momentáneamente el “efecto Jan Rodrigues como un leve entumecimiento en la lengua” y que interpretará el remolino creado por el fantasma como un efecto de su propia furia.

Jan Rodríguez es un resto del pasado, de un pasado anterior a las fronteras de los estados nacionales o aun del clivaje entre el norte y el sur del continente. Viene de una historia regional hecha de aventureros nómades, destinos y recorridos inesperados. No es la primera vez que la escritora mexicana recurre a la historia colonial, a través, por ejemplo, de las crónicas que utiliza como material para sus novelas *El médico de los piratas* o *Son vacas, somos puercos*. La conmoción que ocasiona la desbordante energía del fantasma en los poetas es lo que esta figura parece traer de aquella zona de identidades y territorios inciertos. El fantasma aparece en este cuento como vector de movilidad e inestabilidad: de las identidades, en primer lugar, se sabe su nombre, se sabe quién fue – a diferencia de otros fantasmas que, dice el cuento en su *incipit*, pueden haber ido hombre o mujer – pero sólo se lo reconoce por un color (el amarillo) y una parte del brazo izquierdo (incompletud que afecta a todos los fantasmas, definidos como “tramos flotantes”<sup>3</sup>). Su destino, por otra parte, es el del nomadismo y está marcado por un recorrido atípico. Su nombre y origen son inciertos también, Juan o Jan. Es un proto-inmigrante latino en Nueva York – se habla de su Santo-Domingo natal – y del primer forastero en Manhattan “el primer manhatanita”, dice el cuento. Es políglota y posiblemente homosexual<sup>4</sup>. De modo momentáneo o imperfecto el fantasma de Jan – pasado y presente del continente americano y de sus mestizajes, su multilingüismo, sus identidades y fronteras inestables – se cruza con los poetas canónicos y los perturba. Ni uno ni el otro pueden hacer mucho con él, rápidamente lo evacúan, de distintas maneras. No parece ser la operación de Boulosa, que ha convertido a este tipo de figuras y de zonas en el centro de algunas de sus más conocidas narraciones, integrando – digiriendo acaso – lo que los poetas del canon no habrían podido incorporar.

“Apuntes de clase” de Mirta Yáñez es un breve poemario integrado en el volumen *Algún lugar en ruinas* (YÁÑEZ, 1997). Los poemas, como dijimos, se presentan como los borradores o notas de las clases de una profesora que les habla a sus alumnos de historia de la literatura latinoamericana, de grandes autores entre los que figuran Darío, Cortázar, Sor Juana Inés de la Cruz, Quiroga, Borges. La operación de recorte se exhibe claramente a través de los epígrafes que enmarcan el volumen entero y el poemario, pertenecientes a una tradición más vasta: Omar Khayyám y Walt Withman respectivamente. De modo que ya desde esta presentación el trabajo con los autores del canon se presenta al lector como una operación pensada y organizada.

“Periodización” recorre las etapas consabidamente escolares de la historia literaria: neoclasicismo, romanticismo, modernismo; “La primera crónica” adopta el punto de vista del Almirante Colón. La poeta profesora es la que asegura la transmisión del canon, escoge y

<sup>3</sup> Del primer encuentro con un fantasma, la narradora recuerda : “Creo que era un ente femenino, pero esto lo digo más de oídas que por otra cosa, sólo vi el trozo de su ‘persona’ cercano al piso, lo di por falda, una falda negra, pero bien pudo ser pantalón y yo lo convertí en falda por las historias que había oído decir de ella.” Del segundo encuentro retendrá que “no [sabe] si era hombre o mujer” y que “era sólo un trozo de su persona, un tramo flotante”. (BOULLOSA, 2007)

<sup>4</sup> “[...] debidamente desprovista de su charola, la colocan ahí [a la negra preciosa] pensando en usarla de carnada, Jan es negro y el almirante estaba convencido que responderá a sus encantos (estaba mal informado, porque si anduvo con los bucaneros flamencos yo apostaría a que más le gustaría acercarse a cualquiera de los bellos uniformados)”. (BOULLOSA, 2007)

privilegia, entonces, las figuras fundamentales, sigue un programa, por así decirlo, convencional, que toma en cuenta las etapas y las cronologías escolares. El poema llamado “Rubén” explicita la construcción de las figuras del enunciador y el destinatario, y también designa metonímicamente la poesía de Darío a través del busto de poeta, objeto institucional, seña oficial de consagración: “Alumnos, /les ofrezco este busto: /corresponde a quien quiso para sí la belleza como pocos. /Acérquense a su aliento amargo, /supurando las trasnochadas, /el esgarrón a mansalva [...]. (YAÑEZ, 1997: 13)

Ahora bien, dentro de este esquema, “Retóricas” lleva a cabo una operación particular. El poema, en efecto, que no casualmente habla de lugares y posiciones, presenta a estas dos figuras de enunciación – poeta y profesora – como entidades diferenciadas y aun contrapuestas. La escritura poética aparece más bien como una escritura secreta que como el borrador de un curso; secreta y casi clandestina, por oposición al texto de lectura obligatoria que también se menciona en el poema. Estos apuntes son al mismo tiempo poemas, y esta profesora que es figura de autoridad (puesto que es capaz de obligar a leer), se desdobra en la poeta que ya no es la de la voz pública, institucionalmente autorizada, sino íntima:

Siempre me he sentado  
en ese mismo rincón de la biblioteca.  
Antaño, si irrumpía algún profesor,  
escondía con disimulo  
los versos que entonces escribía,  
mientras aparentaba leer el texto obligatorio.  
Todavía hoy me siento en este mismo sitio.  
Cuando entra algún alumno,  
escondo con disimulo  
estos versos,  
mientras aparento repasar el texto  
que les he obligado a leer. (YAÑEZ, 1997: 20)

De este modo se lleva a cabo una puesta en escena de la construcción enunciativa que caracteriza al conjunto del poemario. El uso del demostrativo “estos” en “estos versos” nos dice que componen un panteón privado, los muertos elegidos o detestados. Los poemas despliegan, entonces, no el desarrollo del programa escolar sino un sistema de alianzas y enfrentamientos: el Almirante de “Primera crónica” aparece así como figura de muerte, “yace endurecido junto al palo mayor”, “lámina de oro corrompido”(YAÑEZ, 1997: 19). Se hacen presentes, por el contrario, las denominaciones familiares en los poetas rescatados para el panteón familiar: “hermano Quiroga” (YAÑEZ, 1997: 27), “Madre, madrecita Juana” (YAÑEZ, 1997: 33). Se reescribe a Cortázar en la íntima apropiación del pastiche anunciada ya desde el título del poema, “Intertextos”: “Un cronopio maúlla en la calle Boedo /La Maga traduce al lunfardo *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* /Un boxeador juega a la rayuela /en un café del bulevar Saint-Michel” (YAÑEZ, 1997: 23). La reescritura borgeana introduce el rigor y el despojamiento del estilo del escritor argentino:

No fue guerrero,  
ni espejo,  
ni tigre,  
ni laberinto.  
Desde siempre ha sido un anciano  
empañado por el tiempo,  
domador de palabras salvajes. (YAÑEZ, 1997: 17)

Retrospectivamente, así, el título el volumen “Apuntes de clase” se carga de una distancia irónica. La poeta adopta una de sus máscaras, la del teatro del mundo, la de la profesora, para llevar a cabo su lectura del canon. Adopta, a decir verdad, una doble máscara: aparente figura de autoridad, el profesor – y tal vez más la profesora – de literatura ocupa una posición subalterna del campo literario, al menos en comparación con el poeta. Asomarse irónicamente a la lectura del canon de la literatura latinoamericana desde este lugar aparentemente subalterno y producir al mismo tiempo no clases, sino poemas, no sólo transmisión del saber, sino posicionamiento polémico y reescritura, ése parece ser el camino transversal escogido por Mirta Yañez. A lo que viene a sumarse la reivindicación de otro tipo de transmisión: no ya la que va de la profesora a los alumnos sino la que asegura un cierto legado a los “jóvenes poetas” a los que se dirige “Quehacer generacional”, poema que abre el libro<sup>5</sup>.

Tanto en “Antígona furiosa” (1986) como en “La señora Macbeth” (2002), Griselda Gambaro se libra a un trabajo de reescritura de las piezas de Sófocles y de Shakespeare, respectivamente (GAMBARO, 1989, 2003). Me interesa comparar la manera en que una y otra se relacionan con sus respectivos hipotextos. “Antígona furiosa” presenta a tres personajes: Antígona, Corifeo y Antínoo que, en una escritura dramática de acentos brechtianos, van a asumir los roles de otros personajes de la pieza de Sófocles, o a mimar sus diálogos. La fecha de estreno, 1986, permite de entrada establecer los ecos con la situación política de la Argentina de la post-dictadura y la figura de las madres que buscan encontrar y dar sepultura a sus muertos. De ahí que se ponga el acento en la locura, que en la versión de Sófocles aparece, por cierto, pero no con igual énfasis. “Que nadie gire – se atreva – dice un Corifeo que asume ahora la voz lírica del coro – gire gire como loca dando vuelta frente al cadáver insepulto insepulto insepulto” (GAMBARO, 1989: 200).

La obra se abre con la imagen de Antígona ahorcada, que poco a poco despierta en un mundo que no conoce. Corifeo y Antínoo, sentados en la mesa de un café, la confunden, precisamente, con Ofelia, y la toman para la chacota, la imitan, se burlan. “Burla” es como precisamente llama Antígona en el final de la obra a la repetición infinita de su muerte:

Antígona: [...] Aún quiero enterrar a Polinices. “Siempre” querré enterrar a Polinices.  
Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.  
Antínoo: Entonces ¡“siempre” te castigará Creonte!  
Corifeo: Y morirás mil veces [...]  
Antígona: ¿No terminará nunca la burla? (GAMBARO, 1989: 217)

<sup>5</sup> Hay una dimensión positiva en la transmisión a las jóvenes generaciones, si no de todos los alumnos, sí de los poetas jóvenes. Los dos poemas iniciales del volumen: “Quehacer generacional” y “Periodización” se abren hacia el presente y el futuro, con lo cual la poeta cumple una función de guía o de eslabón entre las generaciones que también cumple el profesor, en su transmisión de un saber. “Quehacer generacional” opone “aquellos, los nostálgicos poetas del pasado” a “mi joven poeta del mañana”. La oposición aquellos/mi muestra que la lejanía temporal se refuerza con la distancia en la concepción del quehacer poético.

“Periodización” se dirige a una segunda persona del plural, atípica en el español de América latina, que parece reproducir la solemnidad del discurso escolar. La segunda persona parecería designar a los alumnos a los que se dirige y a los que enseña los contenidos de los distintos movimientos de la historia literaria (“Cuando llegue el romanticismo, meted una flor de pétalos quebradizos /dentro /de todos los libros de la biblioteca”). Al llegar a la última estrofa, vemos que esa segunda persona no se dirige sólo a los alumnos sino a los poetas, a los poetas: “Y cuando llegue nuestro siglo /nuestro duro, implacable, hermoso siglo /olvidad todas las enseñanzas anteriores, /extended sobre la hierba húmeda la página en blanco, /permitid que sean los otros /los venideros, /los que le pongan nombre”. El entonación paródica que podía atribuirse a la solemnidad del uso del “vosotros” arcaizante en el comienzo del poema se pierde en la última estrofa en un uso poético atemporal.

La versión de Gambaro, hemos dicho, se aleja de la obra clásica al incorporar el tema de la memoria (“los vivos son la gran sepultura de los muertos” /“también se encadena la memoria”, dice Antígona (GAMBARO, 1989: 200). También retoma y modifica el problema de la repetición. Claro que en la tragedia clásica hay un destino maldito que persigue a Antígona, pero es el destino familiar, la maldición de los Labdácidas, de la descendencia de Edipo y Yocasta. Antígona lo dice: “yo pagaré la culpa de mis padres”<sup>6</sup>. En la versión de Gambaro la repetición se transforma en un perpetuo morir y resucitar de Antígona en distintos momentos de la historia. Una indicación escénica que aparece en medio de la pieza la convierte en gesto teatral: “Antígona camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora, cae y se incorpora” (GAMBARO, 1989: 200)

Esta repetición es visible también en la reproducción de los diálogos, adaptados, transformados pero reconocibles, de la obra clásica. Los personajes van a actuar lo sucedido en la pieza, asumiendo las voces de los personajes faltantes. Así Corifeo se transforma en Creonte cuando entra en la carcasa que representa a este último en la escena. O Antígona reproduce su diálogo con Creonte pero también le presta su voz a Hemón. Este volver a actuarse la pieza dentro de la pieza refuerza el efecto de repetición, de presente perpetuo del mito. “¡Loca!”, llama Creonte a la Antígona de Gambaro. Y ella responde, en lo que constituye una reescritura muy próxima del texto clásico: “Loco es quien me acusa de demencia” (GAMBARO, 1989: 203)/ “es quizás un loco quien me trata de loca” (SÓFOCLES, 2001: 12) “Ella sería hombre y no yo si la dejara impune” (GAMBARO, 1989: 203), dice Creonte, como una cita de la pieza de Sófocles: “En verdad, dejaría yo de ser hombre y ella me reemplazaría, si semejante audacia quedara impune » (SÓFOCLES, 2001: 13). El hilo argumental de la pieza de Gambaro sigue las tres grandes recusaciones de Creonte: no se dejará gobernar por una mujer, por un joven (Hemón), por la opinión del pueblo de la ciudad.<sup>7</sup>

Hay que subrayar, entonces, que no sólo se retoma la materia del mito o de la tragedia, sino su propia letra, abundantemente. Y que, a pesar de las modificaciones, del eventual recurso a la deformación grotesca en los personajes de Antinoo y Corifeo, en su manera de dirigirse a Antígona, no estamos frente a una parodia de la obra clásica. Su reescritura parece permitir a Gambaro construir sentido en torno a esos hechos que vienen del presente o el pasado inmediato con toda la apariencia de lo inenarrable. Retoma en esta obra una vieja función de la tragedia clásica, tan bien descrita por Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal Naquet: “la verdadera materia de la tragedia, es el pensamiento social de la ciudad, especialmente el pensamiento jurídico en pleno trabajo de elaboración” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2001: 15, la traducción me pertenece). Esta reescritura de Antígona aparece en un momento en que la cosa pública de la Argentina de la post-dictadura se está pensando en términos de justicia y de ley. Y en este sentido, Gambaro vuelve a la letra de la obra clásica entendiéndola a la manera de Calvino, como esa clase de obras que no han terminado de decir todo lo que tenían para decir. (CALVINO, [http://www.urbinavolant.com/archivos/literal/cal\\_clas.pdf](http://www.urbinavolant.com/archivos/literal/cal_clas.pdf))

<sup>6</sup> Así, recuerda el coro : “[...] en la mansión de los Labdácidas, voy viendo desde hace mucho tiempo cómo nuevas desgracias se van acumulando unas tras otras a las que padecieron los que ya no existen. Una generación no libera a la siguiente ; un dios se encarniza con ella sin darle reposo”. (SÓFOCLES, 2001: 16)

<sup>7</sup> Las referencias de *Antígona* de Sófocles corresponden a estas dos réplicas de Creonte : “¿Cómo ha de ser la ciudad la que ha de dictarme lo que debo hacer ?” y “¿Es que a nuestra edad tendremos que aprender prudencia de un hombre de sus años ?” (SÓFOCLES, 2001: 18). A las que corresponden, en *Antígona furiosa*, “un mocito como Hemón pretend[e] darle lecciones a su padre, el rey” y (Corifeo) : “Habló [Hemón] por nosotros, dijo lo que todos pensábamos” (GAMBARO, 1989: 207).



Otro tipo de trabajo es el que se lleva a cabo en “La señora Macbeth”. Habiendo renunciado a escribir una versión de *Macbeth* que le habían pedido, Griselda Gambaro compone esta pieza que toma en su recreación fragmentos de su ilustre ancestro (FRÍAS, 2004)<sup>8</sup>. Al convertir a Lady Macbeth en la señora Macbeth, el problema de la obra de Shakespeare se ve radicalmente desplazado, aunque en ella se lo pueda leer oblicuamente. Lady Macbeth es antes que nada, aquí, una señora que carece de nombre propio y que ignora cuál es la frontera entre sus propios deseos y ambiciones, y los de su marido. Así, al reprochar a las brujas que hayan predicho a Macbeth que sería rey, afirma:

Lady M. : [...] Dijo Macbeth: no seguiremos adelante con esto, y me miró como si yo fuera su cómplice. Pero yo no había pronunciado palabra.

Bruja 1: No importa estar muda, señora. Es conveniente. EL te dirá a su hora las palabras que quiere escuchar. Y aumentará su amor por vos porque tu lengua será un espejo de su lengua. (GAMABRO, 2003: 40)

Y, de modo semejante, más tarde afirmará Lady Macbeth :

[...] lo amo, a él, tan cobarde como para tener miedo de mis palabras y ponerme sólo las tuyas en la boca.” A lo que la Bruja 1 contesta “Ya lo aceptaste, señora mía. No tendrás más remedio que pronunciarlas. Harás tuyas sus intenciones. ¿Acaso no vivís *para él*? ¿Acaso... no deseás ya la muerte del rey Duncan *por él*?” (GAMABRO, 2003: 37)

La obra se coloca en una esfera que ha sido numerosas veces frecuentada por Griselda Gambaro – puede recordarse “Decir sí” o “Despojamiento”, entre otras – de las etapas y los modos del sometimiento consentido, que llega aquí a la complicidad. Por eso no hace falta la presencia de Macbeth en la pieza. Uno de los rasgos más evidentes de esta reescritura es, efectivamente, el drástico recorte del número de personajes, que construye la obra como una suerte de largo aparte de Lady Macbeth, acompañada solamente por las tres brujas y el fantasma de Banquo. Las brujas actuarán para la señora Macbeth los papeles del niño de Macduff, asesinado por los esbirros de Macbeth, y su mujer Lady Macduff.

La señora Macbeth no es inocente en esta pieza. Pero su culpa difiere de la de su ilustre ancestro. Figura de estatura demoníaca, Lady Macbeth aparecía en la obra del escritor inglés como instigadora de los crímenes de su marido. La versión de Gambaro se escribe más bien en los intersticios que abre el texto de Shakespeare. Parte, de hecho, de una cita entrecomillada de la carta en la que Macbeth anuncia la profecía de las brujas a su “muy querida compañera de grandeza” para que no perdiera su parte – dice – en la “dicha que nos han profetizado” (GAMBARO, 2003: 22). La pieza se escribe como despliegue, comentario y transformación del texto original. Plantea el problema del lugar de la compañera de grandeza, ironiza – a través de la voz de las brujas – sobre esa misma grandeza<sup>9</sup>, introduce un

<sup>8</sup> Al final de la edición de la pieza en libro, Gambaro especifica, por otra parte, las referencias bibliográficas de la traducción de *Macbeth* con la que trabaja, señalando también algunos rasgos de su “recreación”. (GAMBARO, 2003: 86). Cabe recordar, como se lo hace en la entrevista de Frías, que la obra admite y ha tenido una lectura ligada a la coyuntura política argentina: como ha sucedido en la narrativa argentina a partir de mediados de la década de los 90, en especial a partir de la publicación de *Villa*, de Luis Gusmán en 1995, de *Dos veces junio* de Martín Kohan en 2002 o de *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro también de 2002, la literatura se vuelca a una reflexión sobre las formas de la complicidad social con la dictadura (FRÍAS, 2004).

<sup>9</sup> Después de la lectura de la carta, Lady Macbeth se da cuenta de que los preparativos de la cena para el Rey Duncan no están adelantados : “¿Dónde la vajilla brillante ? ¿Dónde los manteles? ¡Oh, Macbeth pondrá el grito en el cielo !”. A esta réplica responde irónicamente la Bruja 1 : “No te aterrorices, señora, no es digno de tu grandeza.” (GAMBARO, 2003: 23). Un nuevo sarcasmo tiene lugar poco después : “Macbeth me escribió – dice Lady Macbeth – ¡Me llamó su muy querida compañera de grandeza !” A lo que la Bruja 1 responde : “– La de él” (GAMBARO, 2003: 23).

pronombre en primera persona del plural, “nos”, que en el texto inglés es un pronombre de segunda persona “thee/te”<sup>10</sup>: Gambaro se adentra en los meandros de la enajenación del deseo propio: ¿quién habla en mí? ¿quién quiere en mí? Dicho con las palabras de Cristina Banegas, que actuó el papel de la señora Macbeth, el personaje se construye – y se destruye – en el dilema entre “buscar un discurso propio o quedar identificada con el discurso del ‘amo’, de su señor”<sup>11</sup>.

No es de extrañar, entonces, que uno de los rasgos principales en torno al cual se arma del personaje sea la puerilidad. “Pueril” es la palabra con la que Macbeth ha (des)calificado la idea de Lady Macbeth de invitar a los niños pobres y a los presos y los asesinos a su mesa para el banquete del rey. Y Lady Macbeth asume y se identifica con esa puerilidad que su esposo le atribuye y a la que la llama: “Pueril, dijo Macbeth con dulzura. Cuando mi amada queda sola, la asaltan pensamientos pueriles”. (GAMBARO, 2003: 38) La misma que tiñe también los elementos indicados en la escenografía: a la clara dimensión fálica del poder, designado metonímicamente por un “enorme objeto de madera” que “figura un trono” (GAMBARO, 2003: 15) está adosado un juego de hamacas y un tobogán, recurrentemente solicitado para la acción teatral en las didascalias: Lady Macbeth se hamaca, trepa al tobogán, se desliza: “Siempre juego sola – dice – Mi señor guerrea y yo...” (GAMBARO, 2003: 18).

El trabajo sobre el juego, como otros elementos en la obra, surge de la lectura de la obra de Shakespeare, de las brujas, sus cantos, rondas y conjuros, pero cobra aquí una dimensión mucho más amplia. En primer lugar por su sobredeterminación: los juegos infantiles están adosados al trono como Lady Macbeth parece estar adosada al nuevo rey; las brujas juegan con el destino de los personajes: “Entre todas, suben [a Lady Macbeth] al tobogán [...] En la cima, la empujan hacia abajo” (GAMBARO, 2003: 42); crean, por otra parte, juegos poéticos (“Pasos para acá /pasos para allá /atrás, atrás /los juegos están /¡los juegos están!” (GAMBARO, 2003: 41) o retoman los de la obra de Shakespeare:

Las hermanas fatídicas en rueda  
Mensajeras del mar y de la tierra,  
Demos así la vuelta, así y así:  
Tres veces para ti, tres veces para mí  
Y de nuevo tres veces  
Hasta que hagamos nueve.  
¡Quietas ya! El conjuro está cumplido. (SHAKESPEARE, 2006: 26)<sup>12</sup>

Las escasas emergencias de un deseo propio son caracterizadas por Lady Macbeth como apariciones del hombre que vive dentro de ella, visiones en una entidad híbrida que rápidamente, entonces, tiene que sofocar disolviendo el deseo en nuevas manifestaciones infantiles. También en este punto Gambaro toma apoyo en el texto de Shakespeare, cuando éste le hace decir a Lady Macbeth: “*Come, you spirits /that tend on mortal thoughts, unsex me her e/and fill me, from de crown to the toe, top-ful l/ of direst cruelty*” (SHAKESPEARE, 2006: 80). La incompatibilidad entre la crueldad y la feminidad que explota el texto del dramaturgo inglés, se despliega en el texto de Gambaro en una reflexión sobre el deseo propio y el deseo del otro, sobre la relación entre la ambición y la feminidad:

<sup>10</sup> « This have I tought good to deliver thee (my dearest partner of greatness) that thou mightst not lose the dues of rejoicing, by being ignorant of what greatness is promised thee » (SHAKESPEARE, 2006: 78).

<sup>11</sup> Cfr. Entrevista a Griselda Gambaro, Cristina Banegas y Pompeyo Audivert por Miguel Frías, « Cuando la mujer toma la palabra », *Clarín*, 26-4-2004 (FRÍAS, 2004).

<sup>12</sup> “The Weírd Sisters, hand in hand/ posters of the sea and land/thus do go, about, about/Thrice to thine, and thrice to mine/and Thrice again, to make up nine/Peace, the charm’s wound up” (SHAKESPEARE, 2006: 58)

¿Quién soy? ¿Cuál es mi naturaleza? ¿Acaso soy un hombre y sólo llevo vestidos de mujer para que mi aquiescencia se finja lícita, natural y con este disfraz de mis vestidos acompañe, sin sonrojos de hombre, sin orgullo de hombre, el poder de Macbeth? ¿O soy mujer y aún siendo mujer deseo el poder de Macbeth, que si fuera mío no habría sido diferente del suyo? La *yo misma* lo sabe. ¡Oh, qué terror! Ahí está, con aires de extranjera. ¡Esta yo misma se olvidó de mi amor por Macbeth! (GAMBARO, 2003: 73)

La reescritura toma la forma de la expansión, de un análisis de los posibles del texto de Shakespeare y de la explicitación de una lectura de estos enunciados a partir de problemáticas ligadas a cuestiones de género, que en el original no se plantean de manera directa. No se trata, claro está de reponer sentidos históricamente vigentes en el momento en que Shakespeare escribe, pero sí de captar, en todo caso, lo el clásico puede seguir diciéndonos en sus lecturas actuales.

Distintos enfoques, distintas operaciones realizan los cuatro textos que acabamos de analizar. Tienen en común un activo trabajo con obras y autores del canon nacional, regional u occidental. ¿Pero en qué medida su escritura integra una perspectiva minoritaria o menor, incluida la de género, tal como fueron definidas en la introducción de este trabajo? “El fantasma y el poeta” propone, a la manera de un arte poética o un manifiesto construido de manera alegórica, que pueda tomarse en cuenta, precisamente, lo que escapa al territorio delimitado, a la cristalización de ciertos relatos académicos, escolares, nacionales. Ese resto indigerible o indigesto que cruza el destino de los poetas del canon es la materia misma de la escritura de esta otra poeta, Carmen Boulosa que trabaja con fantasmas de armadura contra-hegemónica, en la medida en que discuten clasificaciones, totalidades, territorios e identidades – y entre ellas las identidades de género – fijadas.

“Apuntes de clase” de Mirta Yañez pone en escena la composición de un panteón, el recorte y la evaluación de los escritores que integran el canon latinoamericano. La operación es llevada a cabo por una figura de enunciación bifronte, la profesora – que se anuncia desde el título – y la poeta que, adoptando y desplazando aquel lugar de enunciación inicial, el de la supuesta guardiana del canon, legitima o autoriza sus propias operaciones de selección y la transmisión de un legado a las nuevas generaciones, no ya solamente de alumnos, sino de poetas. La instancia de enunciación juega con los distintos posibles más o menos “autorizados” de las distintas máscaras o roles femeninos en la construcción y transmisión del canon.

Las piezas teatrales de Griselda Gambaro que hemos analizado reescriben dos obras cumbre del canon occidental como son *Antígona* y *Macbeth*. Si en la primera, la perspectiva de género no aparece más desarrollada que en la obra de Sófocles, la razón parece residir en que vuelve a encontrar en el autor clásico los muy contemporáneos ecos de una descalificación de la voz de la mujer, la del joven y la del pueblo de la ciudad por parte del poder del Estado. *La señora Macbeth*, por el contrario, desarrolla una reflexión minuciosa sobre los roles de género y sobre la enajenación del deseo propio en la construcción del personaje de Lady Macbeth, cómplice por sometimiento. Una reflexión que completa y hasta cierto punto discute al texto clásico. En ambas obras, la dimensión ética y la dimensión política se articulan a la vez con un contexto preciso de Argentina post-dictatorial y con una dimensión universal e intemporal ligada a las relaciones entre el poder, el deseo y la resistencia, en un caso, la sumisión, en el otro. Si Antígona encarna el puente capaz de unir una minoría contra-hegemónica a otra, es decir el punto de encuentro entre el cuestionamiento femenino, juvenil o popular de un poder negativamente designado como masculino, mayor y

perteneiente a las capas superiores de la sociedad, *La señora Macbeth* se adentra en el problema de la atribución y también, sin complacencia, en el de la asunción del lugar minoritario como el lugar de la minoridad, el lugar del “menor” bajo tutela.

**BIBLIOGRAFIA**

- BALIBAR, Etienne (1997), « Les Universels » in *La Crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*. Paris, Galilée « La philosophie en effet ».
- BORGES, Jorge Luis (1981a), “Sobre los clásicos”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.  
— (1981b), “El escritor argentino y la tradición”, en *Obras completas*.
- BOULLOSA, Carmen (2007), “El fantasma y el poeta”, *Azul@rte*. Consultable en : [revistaliterariaazularte.blogspot.com/2007/02/carmen-boullosael-fantasma-y-el-poeta.html](http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2007/02/carmen-boullosael-fantasma-y-el-poeta.html)
- CALVINO, Italo (1993), *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets (Marginales, 122), Consultable en : [http://www.urbinavolant.com/archivos/literal/cal\\_clas.pdf](http://www.urbinavolant.com/archivos/literal/cal_clas.pdf)
- DELEUZE, Gilles, Guattari, Félix (1978), *Kafka. Por una literatura menor*, México, Biblioteca ERA.
- DERRIDA, Jacques (1996), *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Gallilée.
- FRÍAS, Miguel (2004), Entrevista a Griselda Gambaro, Cristina Banegas y Pompeyo Audivert “Cuando la mujer toma la palabra”, *Clarín*, 26 de abril. Consultable en : <http://www.clarin.com/diario/2004/04/26/c-00601.htm>.
- GAMBARO, Griselda (1989), *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.  
— (2003), *La señora Macbeth*, Buenos Aires, editorial Norma.
- RANCIÈRE, Jacques (1995), *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée.
- SHAKESPEARE, William [1623] (2006), *Macbeth*, Paris, Flammarion. (edición bilingüe)
- SÓFOCLES [hacia 441 A.C.](2001), *Antígona*, Peuhén Editores.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre (2001), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Tome I*, Paris, La Découverte/Poche.
- YAÑEZ, Mirta (1997), *Algún lugar en ruinas*, La Habana, Ediciones Unión.

Pour citer cet article : GONZALEZ, Cecilia (2010), « De cómo tres escritoras latinoamericanas reescriben a los clásicos y conversan con ellos (Carmen Boullosa, Griselda Gambaro, Mirta Yáñez) », *Lectures du genre n° 7 : Genre, canon et monstruosités* [http://lecturesdugenre.fr/lectures\\_du\\_genre\\_7/gonzalez.html](http://lecturesdugenre.fr/lectures_du_genre_7/gonzalez.html)

Version PDF : 1-13