

Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

**Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

MITO, MÚSICA Y TEATRO.
LA CASA SIN SOSIEGO DE GRISELDA GAMBARO
(Myth, Music and Theatre. *La casa sin sosiego* by Griselda Gambaro)

ALICIA NOEMÍ LORENZO (alicianoemil@sinectis.com.ar)
Universidad Nacional de la Patagonia SJB

RESUMEN — *La casa sin sosiego* (1991) de Griselda Gambaro es un libreto para ópera de cámara con música de Gerardo Gandini. Los espacios intertextuales que operan en esta pieza alcanzan profundos niveles significativos: a los hipotextos de Ovidio y Virgilio se suman Rainer María Rilke (*Sonetos de Orfeo*) y Elsa Morante (*La noche dominical*). Asimismo, lo musical actúa como un eje vertebrador que emana del propio mito (Orfeo) y organiza la estructura dramática. La conjunción música-poesía-drama es recuperada en una obra que nos acerca, íntimamente, a la tragedia clásica. El mito, en este caso, es resemantizado dentro de un período oscuro de la realidad argentina: la dictadura de 1976-1983 y su historia de tortura, muerte y desapariciones. Los intertextos, expandidos en los interludios en un lenguaje simbólico, se concentran alrededor de un motivo unificador: la necesidad de la memoria ante la muerte injusta.

PALABRAS CLAVE: Mito, música, teatro, intertextos, memoria.

ABSTRACT — *La casa sin sosiego* (1991) by Griselda Gambaro is a libretto for a chamber opera music composed by Gerardo Gandini. Intertextual spaces operating inside this piece reaches significant deep levels: to the originated text from Ovid and Virgil are added Rainer María Rilke (*Sonnets of Orpheus*) and Elsa Morante (*La Sera Domenicale*). Furthermore, the musical perform as a backbone emanated from the own myth (Orpheus) organizing the dramatic structure. The conjunction music-poetry-drama is recovered in a work that brings us, intimately, to the classical tragedy. The myth, in this case, re-significate as a dark period of Argentine reality: the dictatorship of 1976-1983 and its history of torture, death and disappearance. The intertexts, expanded in interludes as a symbolic language, are concentrated around a unifying motive: the need of the memory for the wrongful death.

KEYWORDS: Myth, music, theatre, intertexts, memory.

¿Cuál es la primera virtud y cuál su consistencia?
Es la memoria y tiene la consistencia de la savia
que une la raíz de los frutos...
... porque la memoria es mucho más que una sola
vida...

(L. Bodoc, *Los días del fuego*, 306)

La vasta obra dramática de Griselda Gambaro aborda problemáticas centrales de la realidad argentina y asume una actitud comprometida en temas tan sensibles como los derechos humanos, la recuperación de la memoria, el

conocimiento de la verdad y de la justicia. Dentro de las corrientes estéticas teatrales de la actualidad, su obra *La casa sin sosiego* (1991), se puede ubicar en la tendencia denominada de “intertextualidad posmoderna, que cuestiona el sistema teatral anterior [...] y se inserta en la coyuntura sociopolítica del fin del milenio”¹.

La casa sin sosiego, libreto para ópera de cámara con música de Gerardo Gandini², consta de una introducción, cinco interludios y seis escenas. Desde el mito de Orfeo³, musicalizado por Claudio Monteverdi sobre un poema de Alessandro Striggio⁴, la dramaturga argentina construye una pieza cuyo tema es el descenso al inframundo en búsqueda de una mujer. A propósito, dice P. Zangaro:

Luego de casi 10 años del fin del terrorismo de Estado en la Argentina y a sólo dieciocho meses de los indultos presidenciales de Menem, que pretendieron encubrir los crímenes de la dictadura, Griselda Gambaro eligió decir lo que el Poder quería callar, ponerle palabras al grito mudo de los muertos⁵.

Retomando las últimas palabras de P. Zangaro, podemos aplicar a *La casa sin sosiego* el concepto de J. Dubatti sobre el “teatro de los muertos”⁶ y las reflexiones de H. Vezetti sobre el teatro de la Postdictadura como “un constructo memorialista”. Precisamente, en esta pieza como en *Antígona furiosa*, Griselda

¹ Tarantuviez 2007: 89.

² *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro fue estrenada en el Teatro San Martín en 1992. Además de Gandini, contó con la dirección de Laura Yusem, el vestuario de Graciela Galán y la participación de bailarines, cantantes y actores.

³ Según el mito, Orfeo es hijo de la musa Calíope y de Apolo (de Eagro, según Píndaro). Ha trascendido su imagen en la cual canta y tañe la lira, encantando a la naturaleza toda. El desgraciado episodio de Eurídice lo recluye en la más absoluta soledad y melancolía. Con respecto a su final, se cuenta que las mujeres enviadas por Dioniso – indignado por la veneración de Orfeo hacia Apolo – lo atacan y despedazan.

⁴ *La favola d' Orfeo* de Monteverdi fue estrenada en 1607. Además de Ovidio y Virgilio, Alessandro Striggio empleó otras fuentes menos conocidas y realizó algunas modificaciones en el trágico final del protagonista.

⁵ Zangaro 2011: 14. Precisamente, en 1990, el presidente Carlos Menem había indultado a los represores de la dictadura y la consigna de su gobierno era la “reconciliación”. Adriana Musitano registra los titulares de los diarios más importantes en el momento del estreno de la obra: “Desmemoria y veredicto poético” (*Clarín*); “Una casa entre el mito y el olvido” (*La Nación*); “Orfeo como metáfora del país” por J. Dubatti (*El Cronista*); “Casa de estilos divergentes. Con *La casa sin sosiego* los desaparecidos ingresan por primera vez en la ópera argentina” (12). Como se observa, la pieza dramática se proyecta como una reivindicación de la memoria frente al olvido y al silencio que se quieren imponer desde los más altos niveles gubernamentales. (Ver Musitano 2013: 182-183).

⁶ “En el teatro argentino –dice J. Dubatti– basta con dibujar una silueta para que ésta invoque, recuerde, presentifique, llame, estremezca con las resonancias del pasado que regresa en cada espectador de manera diversa” (J. Dubatti, *El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino*”, versión digitalizada).

Gambaro hace hablar a los ausentes que, desde el cuerpo y la voz en escena, ayudan al espectador a asumir su relación con la muerte.

Desde los hipotextos -Ovidio (*Metamorfosis*) y Virgilio (*Geórgicas*)- Gambaro visita autores contemporáneos como Elsa Morante y Rainer María Rilke y construye, así, una historia actual con la impronta de la música y el mito. El Orfeo clásico es hijo de las Musas quienes, a su vez, son las descendientes de Mnemosyne, representación absoluta de la Memoria⁷: con su lira, puede provocar el hechizo en cuanto lo rodea; su amor por Eurídice lo lleva a rescatarla del mundo de los muertos y, al no cumplir con la condición impuesta, la pierde definitivamente. Son dos, entonces, los núcleos argumentales del mito: la música y la muerte de Eurídice, ambos recuperados en el drama contemporáneo y recontextualizados. En este caso, Juan/Orfeo busca a su esposa desaparecida -Teresa/Eurídice- y, para ello, desciende a las profundidades del horror. A través de las escenas, se observa el tránsito por diferentes lugares que, desde ciertos indicios, permiten reconstruir el contexto hasta llegar al Infierno. Las imágenes de una mujer viva y otra muerta se alternan mientras se asiste al silencio cómplice o a la indiferencia de los otros -el cantinero, los parroquianos, el guardia. Además de Juan y Teresa, otros personajes nos remiten al mito: el guardia de la antesala es una especie de Caronte que transporta a los pasantes hacia la otra orilla; las mujeres del loquero aparecen como presas del delirio: tironeos, gritos y susurros simultáneos las obligan a movilizarse dentro de un ambiente que oscila entre la “algarabía y el silencio”, entre un ritmo casi paroxístico o la más absoluta quietud. Se reproduce, así, el espacio dionisiaco que tan bien describe W. Otto:

¿En qué esfera nos encontramos, entonces? No cabe ninguna duda que es la de la muerte. También, los terrores de la aniquilación que cruzan el ámbito entero de la vida, pertenecen con placer pavoroso, al rencor de Dioniso. El monstruoso, cuya fantasmagórica doblez nos habla de la máscara, vuelve una de sus caras hacia la noche eterna⁸.

Tanto en el loquero como en el Infierno, Teresa se presenta como una imagen (*eidolon*), como una réplica de las múltiples sombras, a la manera de las que Ulises encuentra en su visita al Hades (Homero, *Odisea*); ella surge impávida, sin expresión, rígidamente inmóvil, repitiendo, con voz átona, las mismas palabras. Dentro de la realidad trágica de la sociedad argentina, Teresa -motivo de la búsqueda- es una víctima de la dictadura militar. “En esta ópera, el cuerpo cadavérico ha devenido en un dispositivo discursivo que define y refigura el arte desde el exceso como carencia y la escritura/música como incompletud”, afirma

⁷ De igual manera, los vínculos existentes entre Justicia y Memoria aparecen, claramente expresados, en Hesíodo (*Teogonía*) y en Píndaro (*Nemeas* e *Istmicas*).

⁸ Otto 1997: 85-86.

A. Musitano⁹. En el viaje doloroso hacia la revelación, se alude a la tortura, a los lugares de detención, al enmascaramiento de la muerte. El mundo de arriba –el bar, el loquero, la guardia– está contaminado con elementos del de abajo. Como parte de una construcción especular, observamos que, tanto en la cantina como en el Infierno, los personajes, estáticos, no beben ni comen como si fueran parte de un simulacro; el cantinero se reproduce en la figura del guardia: ambos, mordaces e indiferentes, prefieren el olvido y el ocultamiento. Dicen los hombres: “Nada recordamos porque no miramos” y replica el Guardia: “No se puede vivir en esa casa. (Divertido). Por eso olvidamos” (LCSS, 382, 389). La mirada¹⁰ de reconocimiento del Otro que permite, a su vez, completarse a sí mismo, es negada y resulta, así, imposible reconstruir el espacio común que incluye a todos en el derecho a la vida. El Infierno se presenta como un lugar de luz intensa donde los comensales, como autómatas, rodean una mesa con copas vacías; en el banquete alegórico, el hambre y la sed no se sacian nunca porque las necesidades no son físicas, sino de justicia: “El agua no calma esta sed. Ni el vino. Ni el agua dulce del río”, dice Juan (LCSS: 392).

Como sabemos, la catábasis es un viaje de conocimiento asignado a seres excepcionales que salen enriquecidos de la experiencia vivida; en este caso, paradójicamente, nuestro Juan/Orfeo será conducido por un loco, personaje que frecuenta el teatro gambariano y que nos instala en los bordes donde la lógica y la razón quedan desestabilizadas. Dice el Bobo: “¡Señor! (Juan se vuelve) Yo sé dónde está... No el otoño ¡Ella! ¡Yo sé! Le mintieron. Todos saben. (Se pone la mano sobre el pecho) ¡Pero yo sé más!» (LCSS: 382)

La ópera de Monteverdi (elección de Gerardo Gandini) consta de un prólogo y cinco escenas que desarrollan la siguiente secuencia: bodas- muerte de Eurídice – descenso al Hades para el rescate – poder de la música de Orfeo – encuentro con Eurídice y pérdida definitiva – regreso de Orfeo a Tracia. De la misma manera, la pieza de Gambaro sigue esa estructura, como ya apuntamos. Específicamente, tres citas operísticas se ubican en la introducción y en las escenas II, IV, V y VI: la primera recupera versos del Dante (“Lasciate ogni speranza voi ch’entrate”) que anticipan el clima opresivo que marcará el desarrollo de la acción. La segunda, anunciada en la introducción, se expande e inserta entre los diálogos del bar y ratifica la muerte de Teresa (“La tua diletta sposa e morta”); finalmente, en la escena VI, con la confirmación de la muerte –no por accidente y en otro lugar– se pronuncian las palabras definitivas: “Tu se morta/se morta mia vita”. Como anticipamos, la presencia del Orfeo mítico, trasvasado desde sus orígenes en la obra musical de Monteverdi, nos remite a una figura heroicamente representativa vinculada con la música y el canto. Sin embargo, más allá de la ópera de cámara

⁹ Musitano 2013: 178.

¹⁰ El tema de la mirada conecta al mito (Orfeo y Eurídice) con la realidad representada.

que resulta *La casa sin sosiego*, es necesario develar lo musical en otros niveles significativos. En primer lugar, debemos detenernos en el título de la obra: en la sonoridad de “La casa sin sosiego”¹¹ pues de ese oxímoron, de esa “incómoda connivencia de dos antagonismos” irradia una musicalidad que se proyecta y envuelve todo el drama. “El horror ha encontrado en la composición musical su forma de expresión. Del mismo, Gambaro abrevó en la ópera para resolver su contienda con los límites del lenguaje”¹² ¿Qué es una casa, sino protección y refugio? Nótese que “sin sosiego” -que completa la construcción- instala una sensación de inquietante búsqueda que llevará al protagonista a experimentar el horror en su dimensión más profunda. Se potencian las “s” de “sosiego”¹³ con el prepositivo “sin” y, así, el valor de los sonidos modela las palabras y todo lo que ellas sugieren. Por otra parte, los dos niveles significativos de “casa” se exponen para contraponer el sentido primigenio del término. Dice Juan: “volvamos a casa”, “en casa... a orillas del lago”; Teresa, en cambio, habla de “casa de pena” y “casa de sangre”. En este último contexto, la palabra pierde su significado primario para adquirir otro. Es el lenguaje puesto en boca de un desaparecido para quien, además de “casa”, “hambre” y “sed” adquieren un nivel expresivo que debe ser aprehendido en otro espacio, en el territorio oscuro y siniestro del Hades. Notemos, asimismo, la aproximación sonora entre “sin sosiego” y “sed”: la sed y el hambre producen un desasosiego incapaz de satisfacerse, pues atraviesan las fronteras de lo corporal para ingresar en lo moral-espiritual. A propósito, podemos citar el poema de Ángela Urondo Raboy, hija del poeta desaparecido Paco Urondo “Caer no es caer”¹⁴ donde habla de “palabras infectadas”. Es el espectador quien debe estar atento, quien debe hurgar para que el término se le revele en toda su carnadura. Asimismo, el mensaje se ilumina cuando

¹¹ La sucesión de “s” produce una repercusión auditiva cuya imagen intensifica la permanente sensación de inquietud. Podemos definir a esta figura retórica como aliteración. A propósito, dice Alex Grijelmo: “El sonido como envoltorio de atracción convierte en música los fonemas. Todos nosotros hemos heredado el valor sonoro de las sílabas y hemos aprehendido sus constantes: sus colores, la sugestión que entrañan. La clave del sonido resulta fundamental además para que el cerebro descubra el significado, y puede servir también para formar términos latentes y subliminales poseedores de un poder devastador” (Grijelmo 2004: 272).

¹² Zangaro 2011: 15.

¹³ La expresión “sin sosiego” o “desasosiego” con todas sus implicancias “parece haberse instalado entre nosotros- dice A. Musitano- designando un estado de crisis social y mala muerte” (op. cit.); pero también es una palabra clave, recuperada por la propia Gambaro en su última obra *Querido Ibsen: soy Nora* (2012) para definir el perfil de su protagonista.

¹⁴ “Chupar no es chupar/ Cita no es cita/ Dar no es dar/ Caer no es caer/ Soplar no es soplar/ Pinza no es pinza/ Fierro no es fierro/ Máquina no es máquina/ Capucha no es capucha/ Submarino no es submarino/ Parrilla no es parrilla/ Apretar no es apretar/ Quebrar no es quebrar/ Cantar no es cantar/ Volar no es volar/ Dormir no es dormir/ Limpiar no es limpiar/ Guerra no es guerra/ Cuerpo no es cuerpo/ Desaparecer no es desaparecer/ Morir no es morir/ Ser no es ser/ Yo, nada” (Urondo Raboy 2012).

se descubre la ambivalencia de la palabra que habita en un contexto donde las tensiones obligan al hombre a tomar conciencia de su esencia trágica. “Las formas convencionales del lenguaje se utilizan para hacerles decir otra cosa que la que pretenden manifestar y esto se logra por su enfrentamiento crítico con mundos sociológicos, psicológicos, en suma, dramáticos, que las desdican”, dice Nelly Schnait¹⁵.

Asimismo, la música se expone de otras formas: en la reproducción de ritmos o imágenes acústicas, como ocurre con los versos pronunciados por las mujeres que habitan el loquero o por la propia Teresa que, en una evocación infantil, juega con la sonoridad de las palabras: “Mujeres: una mañana, muy tempranito/ Bajé del valle con mi atadito”; “Teresa: Estaba en la arena, jugando. (Con acento infantil) ¡Y una ola me envolvió! (Ríe con una risa tonta) ¡Revolcó! ¡A-ho-gó!”¹⁶ (LCSS: 383, 389). La paradoja que resulta de la inserción de este discurso en un contexto trágico acentúa lo siniestro de la experiencia real. Las mismas mujeres del loquero a las que, antes, hemos aludido como ménades, textualizan un ritmo musical acompañado con reiteradas onomatopeyas: “¡Qué-qué! ¡No hay qué-qué! ¡No hay por qué!” [...] ¡Ssss!” (LCSS: 384).

En *La casa sin sosiego*, Griselda Gambaro compone una pieza cuya estructura nos acerca a una tragedia griega. De la misma manera que en ésta se alternan los episodios y los *stásimos* acompañados de música, el drama contemporáneo se desarrolla a través de escenas e interludios. Estos últimos están saturados de presagios, de enigmas que se concretan a través de un lenguaje poético que la autora rescata de los versos de Elsa Morante pertenecientes a *La sera dominicale* de *Il mondo salvato dai ragazzini*¹⁷, una mezcla de tragedia, farsa y parodia donde las sucesivas composiciones marcan un crescendo del sufrimiento. En los cantos unipersonales, Teresa es la voz de los sin voz, de los que tienen preguntas, no respuestas y reitera, como una letanía, un expresivo grito de dolor: “Memoria, memoria, casa de pena. Eli, Eli, sin respuesta”. Estos versos, verdadero leitmotiv musical del drama, son pronunciados -por primera vez- por el coro femenino (Escena I) y, luego, reiterados en los sucesivos interludios. La inocencia de la mujer se manifiesta a través de preguntas: “¿Qué quise cambiar? ¿Cambié el

¹⁵ Schnait 2011: 29.

¹⁶ Las expresiones lúdicas, propias del lenguaje infantil, de la “poesía boba” que hemos analizado en otras piezas de Griselda Gambaro reaparecen, aquí, acentuando la sensación de extrañamiento.

¹⁷ *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) es definido por la propia Elsa Morante como un “manifiesto, memoriale, saggio filosófico, romanzo, autobiografía, diálogo, tragedia, commedia, documentario a colori, fumetto, chiave mágica, testamento e poesía”. Consta de tres partes de dispar extensión con divisiones internas. En él, la autora vuelve sobre un tema ya tratado: el rechazo a la alienación producida por la civilización atómica. En *La sera dominicale* (2ª parte) la autora despide a la razón porque desea pasar el domingo con la locura. En las *Canzoni popolari*, identifica a los F.P. (los pocos felices) y los I.M. (muchos infelices).

río de lugar? ¿Las estrellas del cielo?» (LCSS: 382, 387). El recorrido poético que propone Elsa Morante es un viaje de conocimiento desde la experiencia individual – como el de Orfeo y el de Juan- y la memoria es el lugar de los Felici Pochi (Pocos Afortunados) que siguen reclamando sin obtener respuesta. A través de los cantos de una Teresa espectral, se instala la evocación: se recuperan fragmentos dispersos de una historia personal cuyo punto de convergencia se centraliza en la construcción metafórica de la poeta italiana “memoria, casa de pena”.

De la misma manera que en la tragedia (recuérdese a Esquilo), los stásimos concentran las concepciones básicas de la obra teatral, en este caso, los interludios actúan como un espacio profundamente lírico y sugerente donde –hipertextualmente- se condensan los motivos del drama. Y así como en el teatro clásico no hay un tiempo lineal, sino frecuentes retrocesos y adelantos temporales, aquí los indicios del pasado pueden explicar el presente y adelantar proyecciones interpretativas. Mediante técnicas de duplicación, reiteración o fragmentación, las unidades mínimas que componen los corales de la obra de Gambaro marcan el camino dramático y explican el proceso trágico. El tema central, en la voz de la propia víctima, se intensifica, desarrollando la isotopía de la injusticia y el castigo del inocente en un escenario lóbrego (“lugar de tinieblas”). La explicación que Rodríguez Adrados da para aludir a la tragedia de Esquilo bien vale para la pieza de Griselda Gambaro: “Esquilo ha creado estos nuevos corales repetitivos y contaminados de elementos varios pero que confluyen siempre para la interpretación de pasado/presente y para el presentimiento de un futuro sombrío a partir de un pasado de injusticia”¹⁸. En cuanto a las escenas, se observan diálogos entre coro y actor, semejantes a los desarrollados en los episodios de las tragedias griegas¹⁹ y cuya alternancia produce un gran efecto dramático. En la escena del bar, los hombres interactúan con el cantinero y, en el loquero, el coro de mujeres lo hace con Juan: “Hombres: Se fue, se fue el verano/ Dejó paso al otoño/ Cuando se vaya el otoño/ ¿Quién sabrá/ Lo que vendrá? Cantinero: ¡Ya ve!» (LCSS: 381). “Mujeres: (se aprietan contra él, aterrorizadas, lo tironean, le tocan la boca, como queriendo ponerle una mordaza, en gestos repetidos, torpes) ¡Gritó! ¡Gritó! Juan: (quiere calmarlas, en un susurro) ¿Cómo se llama? ¿No Teresa?” (LCSS: 384).

La escena I (La muerte) se corresponde con la última (El regreso): son los mismos personajes y el mismo coro de mujeres reiterando los versos de Elsa Morante “Memoria, memoria, casa de pena” que completan el círculo y se fusionan con la Eli del poema morantiano. Esos otros ecos lastimeros se proyectan,

¹⁸ Rodríguez Adrados 1997: 183.

¹⁹ En los episodios de la tragedia griega, el coro puede intervenir y dialogar con los actores (*kommoi*) acentuando los momentos de intensidad dramática.

acercándonos a las múltiples víctimas que habitan el escenario del exterminio. Los gemidos y los gritos en ese lugar de tinieblas nos instalan en un ámbito varias veces descripto por los sobrevivientes de la dictadura militar argentina.

Pero, Gambaro no sólo recupera el mito de Orfeo desde la tradición clásica²⁰, sino que se acerca, también, desde otra perspectiva: desde el poeta Rainer María Rilke²¹ quien en 1922 escribe, precisamente, cincuenta y cinco sonetos dedicados a esta figura legendaria.

Además del acceso a las fuentes literarias tradicionales (Ovidio) y modernas (Hölderlin), Rilke se había sentido estimulado ante la contemplación variada de otros documentos plásticos como bajorrelieves, sepulcros, fuentes, estatuas que le permitirán concretar, gradualmente, sus ideas sobre el fracaso del amor, la virginidad, la vida y la muerte. La desaparición prematura de la hija de un matrimonio amigo -la bailarina Vera Ouckema Knoop- también influye en la composición de estos poemas. En la escena V de la obra dramática (El Infierno), se recuperan los versos que Rilke escribió para su epitafio: “Sueño de nadie bajo tantos párpados”²² que quedan intercalados entre dos dispositivos vinculados específica y simbólicamente con la obra del poeta alemán: “rosas” y “epitafio”. En la última escena, es Juan quien rescata unos pocos versos del Poema IX de los *Sonetos a Orfeo*: “Sólo quien comió con los muertos/ puede dar cuenta/ sólo en el doble reino/ las voces se volverán/ dulces y eternas”.²³ Precisamente, se recupera a Orfeo por su naturaleza dual, por su conocimiento del mundo de las sombras y de los secretos de la salvación de las almas después de la muerte.

²⁰ Recordemos que la música tiene un vínculo estrecho con la poesía: Orfeo usa su voz con el acompañamiento de la cítara o la lira. Griselda Gambaro penetra en la esencia del mito órfico al combinar la música -desde Monteverdi- con la palabra poética (Ovidio, Dante, Elsa Morante, R. M. Rilke)

²¹ El contacto de Rilke con el mundo antiguo comprende un proceso mítico-poético que alcanza su nivel máximo con los *Sonetos a Orfeo*. Al respecto, dice Díez del Corral: “La vida de Rilke fue una encrucijada a la que concurrieron las más diversas vías de la geografía y la cultura de Occidente, y el hecho de haber terminado el poeta recorriendo, en trance místico, el camino perdido de la vieja poesía órfica, tiene una importancia extraordinaria por significar un triunfo sobre toda clase de concurrentes” (Díez del Corral 1974: 156).

²² La estructura completa es la siguiente: “Rosa, oh pura contradicción, voluptuosidad de no ser/ el sueño de nadie bajo tantos párpados”. En este caso, la flor puede ser el vínculo con la sangre derramada; al respecto, M. Eliade dice: “Es preciso que la vida humana se consuma completamente para agotar todas las posibilidades de creación o de manifestación; si se interrumpe bruscamente, por una muerte violenta, intenta prolongarse con otra forma: planta, flor, frutos” (Chevalier 2003: 892).

²³ El soneto IX dice: “Sólo quien ya elevó la lira/ también entre las sombras/ puede expresar, vislumbrando, / la alabanza infinita./ Sólo quien comió con los muertos/ de su adormidera, la de ellos,/ no perderá nuevamente/ el más leve sonido./ Puede que el reflejo en el estanque/ se nos esfume a menudo, pero/ conoce la imagen/ sólo en el mundo duplicado/ se tornan las voces/ eternas y suaves” (R. M. Rilke, *Sonetos a Orfeo*, traducción, prólogo, introducción y comentarios de Otto Dorr Zegers (2002). Santiago de Chile, Editorial Universitaria: 31).

Orfeo, desde Ovidio y Virgilio, desde la ópera de Monteverdi, desde Rainer M. Rilke nos conduce, con Gambaro, al submundo donde habitan las víctimas del terrorismo de estado en la Argentina. El mito, una vez más, cuenta y canta, se resignifica a partir de su estructura vital y su flujo de sentido avanza por canales dolorosos a la espera de la reivindicación de la verdad y de la justicia. Y *Mnemosyne*, desde los tiempos ancestrales, desde las voces míticas y contemporáneas parece decir que llegará el día en que, en la Argentina, la Memoria dejará de habitar una “casa de pena...”²⁴.

²⁴ Observamos que a la reiteración de los versos morantianos “Eli, Eli, sin respuesta”, se replica en el final “Eli, Eli, te oigo”, con lo cual se instala la posibilidad de la reivindicación de la Memoria y la Justicia.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Gambaro, G. (2011), *Teatro I, II, III, IV*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

FUENTES SECUNDARIAS

Esquilo (1995), *Tragedias*. Madrid: Cátedra.

Graves, R. (2007), *Los mitos griegos*. Barcelona: Ariel.

Morante, E. (2012), *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Italia: Einaudi.

Ovidio (1986), *Metamorfosis*. Trad. Sainz de Robles, F. C. Barcelona: Iberia.

Rilke, R. M., *Sonetos a Orfeo*, traducción, prólogo, introducción y comentarios de Otto Dörr (2002). Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

ESTUDIOS

Bauzá, H. (1997), *Voces y visiones*. Buenos Aires: Biblos.

Bauzá, H. (2015), *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Argentina: Akal.

Chevalier, J. Gheerbrant, A. (2003), *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Contreras, M. (1994), *Griselda Gambaro: teatro de la descomposición*. Chile: Universidad de Concepción.

Detienne, M. (1990), *La escritura de Orfeo*. Barcelona: Península.

Di Lello, L., "Dicen los muertos. Lo espectral en Griselda Gambaro y Antonio Zúñiga", *Dramateatro Revista Digital* 18. 1-2: 95-11.

Díez del Corral, L. (1974), "Rilke ante el mito antiguo", in *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: 152-190.

Dubatti, J. (2008), "Por qué hablamos de Postdictadura, 1993-2008", *La Revista del CCC* [en línea] septiembre/diciembre 4, 2008a.

Dubatti, J. (2009), *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

Dubatti, J. (2011), "El teatro de los muertos", *Ñ Revista de Cultura* 420. 15 de octubre de 2011, Columna Opinión.

Dubatti, J. (2011), "El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino", *Revista Cena 15*: s/p. Disponible en: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/49709/31169>

Grijelmo, A. (2004), *La seducción de las palabras*. Madrid: Taurus.

- Mazzioti, N. (ed.) (1989), *Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de G. Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur.
- Milone, G., Simón, G. (eds.) (2013), *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*. Córdoba, Argentina: Edit. Univ. Villa María.
- Mundani, L. (2002), *Las máscaras de lo siniestro. Escena política y escena teatral en Argentina: el caso Gambaro*. Córdoba: Alción Editora.
- Musitano, A. (2013), “Duelo y extravío, mirada, música y voz”, in Milone, G., Simón, G. (eds.), *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*. Córdoba, Argentina: Ed. Universitaria Villa María.
- Otto, W. (1997), *Dioniso*. Madrid: Siruela.
- Ricoeur, P. (1999), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma.
- Rodríguez Adrados, F. (1997), *Democracia y literatura en la Grecia Clásica*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez Adrados, F. (1997), *Democracia y literatura en la Grecia Clásica*. Madrid: Alianza.
- Schnait, N. (2011), *Prólogo al teatro de Griselda Gambaro. II*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Tarantuviez, S. (2007), *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor.
- Urdician, S. (2009), *Le théâtre de Griselda Gambaro*. París: Índigo.
- Urondo Raboy, A. (2012), *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Vezetti, H. (2002), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: S XXI.
- Zangaro, P. (2011), *Prólogo al Teatro de Griselda Gambaro, III*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.