

Cuerpo y resistencia en el reciente teatro de Griselda Gambaro

Nieves Martínez de Olcoz

Vence el deseo, ¿y dónde quedan las leyes del mundo?

—*Antígona furiosa*

En su estudio "A Map for Rereading Gender and the Interpretation of Literary Text", comentando el principio de selección canónica, Annette Kolodny distingue una divergencia significativa en el origen de la escritura masculina y femenina: el escritor masculino reacciona y mata a su modelo, mientras la práctica femenina debe, por el contrario, "formar" su propia tradición. De alguna forma, la posibilidad de reescritura en el discurso femenino es más que nunca una fundación. La idea de que la mujer tiene que construir un lugar para ejercer su voz, desde lo que podríamos llamar casi una autogénesis de identidad, sitúa al género femenino en la cultura latinoamericana dentro de un campo muy específico de textualidades: el género de la voz del subalterno. Los textos del subalterno trabajan sobre la construcción y el uso del cuerpo y la palabra del otro, cuerpo de delito y cuerpo sonoro. Son géneros que fundan identidades desde la fundación de discursos, al replantear la situación comunicativa, al (re)distribuir las voces con un nuevo gesto.¹

Griselda Gambaro, como mujer, ocupa una posición necesaria para la escritura de la voz subalterna que parece requerir un signo o "mancha" de la subalternidad desde el espacio de la enunciación (género femenino, raza, mestizaje). Desde esta perspectiva y en su formulación más concreta, la obra teatral de Griselda Gambaro en los ochenta entra en la trayectoria de la escritura latinoamericana que aporta una nueva construcción de lo femenino—significante del otro—como rechazo a las técnicas de la violencia ejercida por la retórica del poder. Con Gambaro las maneras de la subalternidad generan resistencia.

Como Foucault señala, el interés de indagar las relaciones de poder no está en el poder en sí mismo, sino en la investigación del sujeto atrapado en dicha

complejidad (29). La importancia de estudiar a las protagonistas de Gambaro como agentes de resistencia al poder desde la perspectiva de una literatura del otro reside en lo que esta lucha supone como reescritura de la identidad ligada a lo femenino y sobre la que la mujer es obligada a replegarse. La posición *mujer* funciona como metáfora de la subalternidad; es símbolo de *cómo se ha visto al otro* misterioso e impenetrable, del uso de su cuerpo y de la violencia ejercida sobre su palabra (castigada, desposeída, silenciada).

La figura escogida en las obras de Gambaro para inscribir la textualidad del subalterno a través del cuerpo y la voz de la mujer es la *forma de resistencia*.² En sus piezas más recientes, Gambaro se vale de los modos de representación que signan la subalternidad para significar la imposibilidad de que el deseo de la mujer tome forma en un mundo como construcción histórica masculina. Las protagonistas de Gambaro asumen las formas tradicionalmente relegadas al discurso femenino para subvertirlas y hacer de esta transgresión una forma de libertad. Las formaciones discursivas que entran en juego son: el mito, el deseo, la pasividad, el ser protegido, la relación ser y lugar, el estatuto de ese otro que se usa. En el género femenino practicado a la manera de Gambaro, el deseo es marca del sujeto y arma de resistencia, la posibilidad de deconstruir el discurso del poder inscrito en los cuerpos. Foucault habla de *resistencia* en el sentido de que "el objetivo principal actualmente no es descubrir sino rechazar lo que somos," "debemos imaginar y construir lo que podríamos ser" desde la figura de resistencia que nos permita oponer "el tipo de individualización que se nos ha impuesto durante siglos" (34). Se trata de replantear las alianzas, de vaciar de contenidos ciertos espacios del mundo sobre el otro. Contestar a la pregunta de "¿quién somos?" es para las mujeres de Gambaro un poner en cuestión el estatuto que el poder otorga al individuo desde una consideración de género, de diferencia, de representación y contra la imposición de la ley escrita en el cuerpo:

gender is not a property of bodies or something originally existent in human beings, but *the set of effects produced in bodies, behaviors, and social relations*, in Foucault's words, by the development of *a complex political technology* (de Lauretis 3).

Para afirmar este derecho a la diferencia—negado al subalterno—hay que partir, como señala Teresa de Lauretis (5), de que la construcción del género es a un tiempo el producto y el proceso de su representación a través de varias *tecnologías de género* y discursos institucionalizados. Respecto a este marco de referencia, el discurso femenino no puede olvidar la última consecuencia de ese mecanismo de poder—recordando a de Lauretis—: "that woman, as subject of desire or of signification, is unrepresentable; or, better, that in the phallic order

of patriarchal culture and its theory, woman is unrepresentable except as representation" (20). Si lo femenino sólo puede ser reconocido precisamente como *representación*—quizá la mayor acusación de su estigma subalterno—ha de hacer, por tanto, de los propios modos de ese discurso hegemónico, su arma, forzando desde él mismo los márgenes, los intersticios para un nuevo aparato de conocimiento. En palabras de Foucault una vez más, "se trata de analizar las relaciones de poder a través de la confrontación de las estrategias" (30).

De todo el repertorio de Gambaro en los ochenta, dos obras destacan por su eficacia en el retrato de la mujer como figura de resistencia: *Del sol naciente* (1983) y *Antígona furiosa* (1986). Entre sus dos protagonistas, Antígona y Suki, Gambaro dibuja dos momentos en la parábola de la resistencia. Antígona es el desafío imposible del subalterno. La heroína de Gambaro intenta hacer público el mecanismo íntimo de la resistencia, aprender la lengua del opresor para poder combatirlo, descubrir en la palabra y el cuerpo un medio de lucha. Su posición se emparenta en cierto sentido con la estrategia del testimonio. La de Suki, protagonista de *Del sol naciente*, es más la cultura de la sombra y el silencio. Suki hace una fortaleza de su inescrutabilidad, de su naturaleza ilegible de subalterno. Su máscara es una trampa para el intérprete que la observa desde arriba y una intercesión que oculta al que está abajo. Participa así de cierto secreto del indigenismo.

Como en todo el corpus de la escritura subalterna, las coyunturas históricas de estos textos son determinantes (cambios, crisis y modernizaciones del estado). *Del sol naciente* y *Antígona furiosa* hablan de la evaluación democrática que entre 1983-86 intenta superar en Argentina la violencia del *Proceso* militar autocrático iniciado con el golpe de 1976 (Rock 367-404). *Del sol naciente* (1983) es una obra sobre los cuerpos ausentes (los *desaparecidos* de la represión, los cuerpos sin tierra de la guerra de las Malvinas). El objeto de *Antígona furiosa* (1986) es el cuerpo jurídico; es un texto sobre incorporaciones y exclusiones, sobre la legalidad del otro, escrito en la ansiedad de un interminable reclamo de justicia que hallaría su "punto final" con la ley de amnistía que esperaría en 1987. En esta pieza, la interrogación se convierte en una estructura a dos caras capaz de representar el pasado inmediato y el presente actual: la tortura y el juicio.

Desde el punto de vista de las formaciones discursivas, en *Antígona furiosa* podremos hablar de lo mítico como confirmación del sujeto libre desde el cuestionamiento de las posiciones de poder, de las maneras legítimas del ver el mundo que le son significantes. *Del sol naciente* abordará como imagen la construcción cultural del orientalismo y su marcado papel de pasividad y sometimiento en la mujer, negados ahora por su rechazo a la objetivación en la dialéctica del deseo. Antígona y Suki retan también categorías existenciales de la construcción masculina: eligen la muerte.

Lo que hace irrepresentable el deseo femenino en *Antígona furiosa* es una práctica de poder que no puede concebir la relación de géneros en su tensión contradictoria, múltiple, heterónima y pretende integrarlos en una reconciliación retórica:

CORIFEO: Ella sería hombre y no yo si la dejara impune . . .

ANTINOO: ¡Las mujeres no luchan contra los hombres!

ANTIGONA: Porque soy mujer, nací, para compartir el amor y no el odio (203, 204).

Las enunciaciones del poder evidencian una tendencia a traducir a la mujer en metáfora (representación) de ciertos valores esenciales (perdón, gratuidad del amor) incompatibles con las leyes que mantienen el orden social. La representación de la violencia es inseparable de la noción de género (de Lauretis 33) y conceptualiza lo masculino como manera legítima de ver el mundo. Antígona asume esas mismas modalidades enunciativas para negar el sistema de reglas que decide su identidad (que ella sí reconoce como construcción lingüística y social):

ANTIGONA: No me castigues con la muerte. Dejame casar con Hemón, tu hijo, conocer los placeres de la boda y la maternidad. Quiero ver crecer a mis hijos, envejecer lentamente. ¡Tengo miedo! (Se llama con un grito, trayéndose al orgullo) ¡Antígona! (Se incorpora erguida y desafiante) ¡Yo lo hice! ¡Yo lo hice! (204).

Se trata, expresado por Foucault, de una lucha que opone resistencia a los efectos del poder ligados "al saber, a la competencia y a la calificación," que se opone a la deformación y a todo lo que puede ser mistificador" en la representación del sujeto (31).

Dentro de las construcciones preestablecidas que Antígona personaje está llamada a encarnar, se encuentra su condición de mito en la cultura occidental. En la pieza de Gambaro, Antígona trueca su posición de símbolo de la fidelidad (en el encuadre de la familia, microestructura de las instituciones del Estado "pastoral" [Foucault 33]) por el sujeto del acto social (masculino por definición). Con ello, la Antígona de Gambaro desvirtúa un enunciado fundamental del texto mítico que, de acuerdo a la teoría de Juri Lotman sobre la tipología del argumento, se basa en el doblete de caracterización héroe (sujeto mítico, decisorio, masculino) y el obstáculo o *frontera*, morfológicamente femenino:

Inasmuch as closed space can be interpreted as 'a cave,' 'the grave,' 'a house,' 'woman' (and correspondingly, be allotted the features of darkness, warmth, dampness), entry into it is interpreted on various levels as 'death,' 'conception,' 'return home' and so on; moreover all these acts are thought of as mutually identical (citado por Lauretis 43)

El sujeto mítico que quiere surgir marcado como signo en su feminidad positiva, 'crea su propia tradición' asimilándose a una figura que puede informarlo en la historia teatral, al invocar la instancia de uso del cuerpo y género diferencial: la identificación Antígona-Ofelia. L. Pandit nos da una pista sobre el sentido de la representatividad de Ofelia en su artículo "Language in the Textual Unconscious":

In the ghost-haunted, evil-infested world of the Danish court, Ophelia's sensuality can find release only in madness. . . . Ophelia's sexuality is (. . .) denied and negated by the vituperative discourse of Hamlet, and the overall rhetoric of the play *Hamlet*: the underworld of a dense male fantasy (258-59).

En *Antígona furiosa* Ofelia no interesa tanto como víctima de la retórica del poder como en su valor de imagen poética, de emblema de un sistema dramático. Si la producción de la subjetividad es una cuestión semiótica, Ofelia se convierte en un signo imprescindible de la crueldad *engendrada* (desde el énfasis de Lauretis) en el lenguaje del poder que, en la pieza de Gambaro, se alía de forma inherente a la expresión artaudiana:

Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando. Sentados junto a una mesa redonda, vestidos con trajes de calle, dos hombres toman café. El Corifeo juega con una ramita flexible, rompe pequeños trozos de servilleta de papel y las agrega a modo de flores. Lo hace distraído, con una sonrisa de burla.

CORIFEO: ¿Quién es ésta? ¿Ofelia? (197).

Ofelia, ya no poéticamente llevada por las aguas (otra "representación" ilegítimada), sino asumiendo el destino de Antígona, crea una imagen de intensa plasticidad dentro de la estética de Artaud que quiere provocar "precipitados de sueños," desbordar en el espectador, "en un plano no fingido e ilusorio, sino

interior," "su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras" (104). En el corpus de la escritura del subalterno donde queremos encuadrar la producción de Gambaro y desde distintos órdenes de discurso, se confirma la asociación de violencia y representación. La conquista de un espacio lingüístico del otro parece pasar ineludiblemente por diferentes versiones de una violencia simbólica.

Pero Ofelia aporta además un dato ideológico importante. "Loca" (como Creonte llama también a Antígona) afianza la acusación a una de las dimensiones definitorias de la racionalización interna del poder; lo que Foucault llamaría "el miedo a pensar el Otro en el tiempo de nuestro propio pensamiento" (*La arqueología* 20), la negación de la heteronomía. Y este miedo del poder se convierte en desconocimiento de sí mismo (no habrá construcción de identidad en una cultura hasta la identidad con sus otros), como sabe Antígona, educada para percibir y no ser percibida:

ANTIGONA: El clamor público nace siempre de palabras secretas. Quien cree que sólo él piensa o habla como ninguno es puro vacío adentro (208).

Para significar las posiciones de este movimiento que entra y excede la construcción del género, a través de la construcción de un cuerpo, *Antígona furiosa* hace compatibles las formas del teatro como *presencia* (simbólico-mítico) de las propuestas de Artaud con paradigmas brechtianos que permiten convocar a la institución estatal que elabora y tutela el cuerpo. En base a Brecht, podemos ver en la pieza una cita constante del discurso legal, jurisprudente, un complejo aprovechamiento de la distancia actor-personaje para traer por los mecanismos de la narratividad, desde el universo diegético a la mimesis, el curso de un acto de justicia. Desde el momento en que se narra, se hace del espectador un observador, se le obliga a incorporarse como jurado y adoptar decisiones sobre las imágenes del mundo que se le ofrecen. En *Antígona furiosa* el objeto de investigación épico es un cuerpo de mujer que lucha sobre su determinación como ser social (se resiste a escribir la ley con su cuerpo o con el cuerpo del otro) y su posición en la alianza. La resistencia de Antígona a ser cuerpo de la ley la convierte en cuerpo de dolor, cuerpo sin voz; el *distanciamiento* brechtiano sitúa al espectador ante cada paso de este proceso de desobjetivación, de constricción a un tiempo de cuerpo, palabra y mundo, escenas de un perfil de la escritura de la subalternidad (género gauchesco de modo especial).

Antígona furiosa representa el antagonismo político entre dictadura y subalternidad mediante tratamientos contrastados del cuerpo y la voz. Antígona ejerce una fuerza de extrañamiento sobre el campo de actuación de su propio

cuerpo (204), evidenciando la mutabilidad del ser escindido por el miedo y la voluntad frente al poder (autoridad que sólo puede proyectar su voz ocultando el cuerpo desde el subterfugio o mascarada de una carcasa). Se trata de un doble movimiento en tanto que apertura de las fronteras del cuerpo y lucha contra el dolor o resistencia al lenguaje y al tiempo pervisión de ese espacio por las figuras del poder, como Elaine Scarry explica, siempre basado en distancia del cuerpo (45). Aplicando ciertos planteamientos de Scarry a la violencia ejercida sobre el cuerpo del subalterno, podría verse esta manipulación del espacio proxémico como un acto de coacción, como situación de tortura que busca la traducción de dolor en poder mediante la transformación del cuerpo en voz. Siguiendo a Scarry (45-48), la violencia ejercida sobre Antígona por el dictador la escinde como sujeto de su propio cuerpo, enfáticamente presente pero empujado a una invisibilidad cada vez mayor—encierro mítico del cuerpo de Antígona—al igual que su voz, condenada a la ausencia destruyéndola.

El juicio de Antígona es casi una situación invertida que quiere castigar para generar la evidencia. Antígona quiso rescatar el cuerpo ilegítimo del otro, desafiar su exclusión, corregir su derecho a la incorporación. Para ello, valiéndose de su condición de mujer (enlace, mediación, frontera desde/hacia el otro) se constituye en cuerpo transgresor y cuerpo de delito. La conjunción de todos estos sistemas dramáticos expuestos (niveles de discurso, estética de la crueldad, enajenación brechtiana) conducen al espectador a una tesis fundamental que con Foucault podríamos expresar como la importancia de comprender la mutua provocación entre libertad y poder. Cuando Antígona elige en este conflicto el lado de su alianza, "la obstinación del vencido" (216), hace de su enunciado una representación de género desde la subversión y el desafío de las formas de discursividad que la condenan:

ANTIGONA (canturrea, se pone la corona de flores): Me desposé.
(Tuerce de manera extraña el cuello, el cuerpo como colgando,
ahorcado) Vino la muerte, esposa, madre, hermana. . . (214).

Antígona ha aprendido a reconocerse desde la mirada de Ofelia, desde la mistificación engendrada en estructuras de poder y sus estrategias discursivas reductoras ("she [it] is an element of plot-space, a topos, a resistance, a matrix and matter" [de Lauretis 44]) al convertirlas, desde su violencia más profunda, en señas de identidad.

"Vence el deseo, ¿y dónde quedan las leyes del mundo?" (209). Corifeo, portavoz de la conciencia del poder, enuncia así la sentencia de Antígona. Su representatividad no tiene cabida en un sistema que decide, desde la abolición del

deseo, la respuesta a este tipo de pregunta. Antígona descende "libre y viva" a la muerte:

¿No terminará nunca la burla? . . . Rechazo este cuenco de la misericordia, que le sirve de disimulo a la crueldad. (Lentamente lo vuelca). Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente Hemón iré a mi muerte . . . Nací para compartir el amor y no el odio. (Pausa larga). Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte. Con furia) (217).

El último gesto de resistencia de Antígona—el triunfo del cuerpo sobre la invisibilidad, del cuerpo que es voz en el silencio—es una inmolación cuyo sentido más profundo revela Bataille no como un morir en sí sino un "encaramarse a la altura de la muerte" (354). El sacrificio del cuerpo se convierte en otra forma de representación invertida y resistente, signo de la memoria imperecedera del cuerpo, espejo donde se miran pasado y futuro. Si la memoria "también encadena" (*Antígona* 202) es eternidad acusadora, es un modo de vivir incontestable en el presente, pero también un modo de morir.

Este "estar a la altura de la muerte" es un rasgo que vincula íntimamente a Antígona con la protagonista de *Del sol naciente*. Suki podría asumir uno de los parlamentos más enérgicos de Antígona, como propio acto de fe: "¡Los vivos son la sepultura de los muertos!" y esto es algo que la ley ignora. La elección de la muerte, o con mayor puntualidad, del mundo de los muertos, sitúa a Suki en "un otro lugar" más allá de las estructuras de poder que su antagonista Obán representa:

La angustia por la muerte . . . tiene un estatus histórico, y es relativo a la represión del cuerpo humano. El horror de la muerte es el horror de morir en lo que Rilke llamó las líneas no vividas de nuestros cuerpos (132).

La cita de Norman O. Brown adquiere especial incidencia para entender lo que Suki quiere representar. Suki, en el código de *Del sol naciente*, decisivo desde Obán, es cortesana, cuerpo reprimido y usado, objeto reclamado para la posesión del guerrero. Dentro de la estrategia del personaje femenino en la última producción de Gambaro, Suki rechaza el narcisismo, construcción institucionalizada como actitud erótica normal de la mujer, que pasa a retratar más acertadamente el deseo de Obán; en palabras de Brown: "El sujeto quiere amarse a sí mismo y satisface su amor por sí mismo tortuosamente, amando un

objeto como él mismo o encontrando un objeto que lo ame a él como él se ama a sí mismo" (57-58).

A la agresividad posesiva de Obán, autocomplaciente, Suki opone un proyecto de *incorporación* o de "ser-uno-con-el-mundo" (Brown 59). Su elección final por Oscar, por la intangibilidad de su mundo, la interiorización del instinto de la muerte, es la última consecuencia de esa resistencia a la extroversión del guerrero, de su deseo de morir que se transforma en deseo de matar, de destruir o dominar cuerpos; "un otro lugar" más allá del hombre que "construye agresivamente culturas inmortales y hace la historia para escapar a la muerte" (Brown 124).

La acotación inicial de la pieza nos informa de la posición de Suki en el sistema de representación que se abre a nuestros ojos. Suki es simplemente un *icono*, cuerpo clásico indiferente, distanciado y desencarnado, pero también cuerpo sonoro y resistente:

Suki, vestida con traje de cortesana, distante y hermosa como una estampa de Hokusai, está sentada y toca el biwa, un instrumento de cuerda. Las notas suenan lentas y espaciadas (113).

Su cuerpo secreto, oculto entre las notas del biwa, puede ser una trampa para Obán. Suki logra abrir un espacio en la descripción de enunciados histórico-sociales que sintetizan su identidad como una objetivación, convirtiéndose en *intérprete* (consciente pero subliminal, implícito): "the chain of meaning comes to a halt, however temporarily, by anchoring itself to somebody, to some *body*, an individual subject" (de Lauretis 41; el subrayado es mío). El hecho de la resistencia se convierte en una cuestión semiótica.

Sabiéndose resultado y condición de un proceso social de significado, el personaje entra en el juego de la semiosis, usa los signos desde su cuerpo y su conciencia, para dotarlos de bisemia, de duplicidad que produzca un efecto sobre el mundo que la rodea. Los signos se invierten entonces, el espectador empieza a tener la expectativa constante de sus significados equívocos. La sensualidad del biwa se trunca en la evidencia del deseo insatisfecho, el resplandor de Obán en la intensa opacidad de la muerte. Como el bufón es metamorfosis del rey o el pícaro del dios, el ama es figuración indirecta de Suki, la traducción de su discurso imposible, el espejo deformador del anhelo erótico de Obán (128).

El guerrero, irritado por esta burla de alteridad escindida y disidente, intenta aprovechar el juego del doble como venganza. Obán fuerza a Suki al acto sexual con un joven tísico. Sobre esta violencia ejercida sobre su cuerpo, Suki entrega el deseo que nunca dió a Obán, una fuerza que trasciende todo poder o coerción:

SUKI (se acerca al tísico, le pone la mano por el hombro, la descende lentamente): Podés tocarme.

TISICO: Perdón señora. (Tiende la mano, la deja en el aire. Ella la toma y se la coloca sobre su seno. Todo es triste, pero de pronto descende sobre ellos un aire apacible, como de encuentro más allá de lo que Obán ordena. Tísico) Es hermoso. Verdad, señora, que ya no recordaba. . . . ¡Es tan hermoso. . . ! (Suki lo mira, le sonríe) (130).

Al tocar el cuerpo llagado del otro Suki se une al cuerpo del dolor (empujado al vacío, a la muerte, al silencio) para darle voz y presencia. Suki tiene algo de la posición del cautivo: es el testigo del otro. Su resistencia la constituye en frontera con el campo culpable del otro. Franquear el cuerpo de Suki es entrar en el campo del otro como un espacio protegido por su mediación. El descenso de Suki a la unión con el cuerpo herido postula la posibilidad de la utopía igualitaria del subalterno.

Al final de la pieza, en una lenta ceremonia de despojamiento, Suki se desprende de su peluca y su quimono, atributos del simulacro, como quien deja atrás el carácter ficcional—los rasgos del resistente—para recuperar a la persona. La aceptación de la muerte y su reunificación con la vida se hace posible por la eliminación de la represión, por la entrega de "esto que somos" (135). Suki da su cuerpo al clamor de los cuerpos ausentes, en un final que es como un himno, como el sello de un pacto definitivo en la marginalidad, sujeto que por fin *se representa*.

La producción teatral de Griselda Gambaro en su última etapa entra de lleno en la que quizá pueda considerarse como la conversación cultural más polémica de la posmodernidad: las diferentes formas de subjetivación del ser humano en nuestra cultura y concretamente las tecnologías del poder que rodean ese proceso respecto al sujeto femenino. En la raíz de esta conceptualización está lo que de Lauretis llama "the violence engendered in representation" frente a la cual las heroínas de Gambaro encarnan diversas *formas de resistencia*. La reescritura del mito en Antígona (haciendo explícitas sus fórmulas de clausura), y del erotismo como objetivación en *Del sol naciente*, comparten un mismo trazado como estrategia; de nuevo con de Lauretis diríamos que es "a movement back and forth between the representation of gender (in its male-centered frame of reference) and what that representation leaves out or, more pointedly, makes unrepresentable" (26). Ese espacio que la retórica del poder "deja fuera," que lo hace "irrepresentable," perfila los márgenes de la escritura del subalterno (las identidades flotantes de la frontera, el otro como reflejo especular del que la cultura oficial se apropia, malversa y pacta). En el límite de ese silencio, en el

vacío de un enunciado de nuestra cultura que autentifique el deseo de la mujer, la escena de Gambaro se abre a la otra voz.

Yale University

Notas

1. Para la categoría de *uso* que incorpora el discurso femenino de Gambaro a un corpus latinoamericano del subalterno remito a la obra fundamental de Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Aunque son muchos los teóricos de la subalternidad a los que podríamos remitir, creo que el estudio de Ludmer permitiría desarrollar una interesante relación entre escritura femenina, textualidades de frontera y género testimonial que las dimensiones del presente estudio sólo permite apuntar como sugerencia. Sobre la vigencia que la discusión del género del subalterno tiene hoy por hoy en la conversación cultural entorno al latinoamericanismo pueden revisarse, por ejemplo, el programa y actas del congreso celebrado por LASA en Atlanta, marzo de 1994.

2. La obra de Griselda Gambaro ha sido hasta ahora estudiada fundamentalmente sobre su afinidad con la estética de la crueldad y concretamente con la configuración de la víctima (*Las paredes, El desatino*) y con la dependencia que involucra a víctima y agresor (*Los siameses*) (cfr: estudios de Evelyn Picón Garfield, Philip Hallie, Tamara Holzapfel, Sandra Messinger Cypess, el más reciente Taylor sobre violencia y representación en obras clave del teatro latinoamericano contemporáneo). La producción de la dramaturga argentina da un giro en la década de los 80 hacia la investigación del sujeto femenino y su demarcación frente al discurso del poder y entra en diálogo con las textualidades de las voces del otro en la cultura latinoamericana. A diferencia de las primeras obras de Gambaro donde la bibliografía se multiplica desde la década de los 80, las piezas que estudiamos todavía no han recibido excesiva atención crítica. Podemos mencionar el trabajo de Silvia Pellarolo sobre la revisión del canon histórico en *Antígona furiosa* y las referencias de la propia autora en una entrevista realizada por Sharon Magnarelli. El único estudio que conozco sobre esta última pieza por Magda Castellví aborda la obra desde una perspectiva retórica y de teoría de actos de habla.

Obras citadas

- Albuquerque, Severino J. "Representing Repression and Resistance." *Violent Acts: A Study of Contemporary Latin American Theatre*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. 118-172.
- Brown, N. O. *Eros y Tanatos: el sentido psicoanalítico de la historia*, México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1967.
- Castellví de Moor, Magda. "El drama pronominal entre *Yo-Tú/Vos-Usted* en el discurso de *Del sol naciente* de Griselda Gambaro." *Reflexiones sobre el*

- teatro latinoamericano del siglo xx*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1989. 111-121.
- Cypess, Sandra Messinger. "The Plays of Griselda Gambaro." *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*. Ed. Leon F. Lyday y George W. Woodyard. Austin: U of Texas P, 1976. 95-109.
- de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1987.
- Foucault, Michel. "¿Por qué estudiar el poder?: la cuestión del sujeto." *Plural* 195 (diciembre 1987): 29-34. Todas las citas de Foucault proceden de este artículo, salvo que se indique una segunda referencia.
- _____. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- Gambaro, Griselda. *Teatro*. Vols. 1 y 3. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.
- Hallie, Philip. *Cruelty*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 1983.
- Holzapfel, Tamara. "Griselda Gambaro's Theatre of the Absurd." *Latin American Theatre Review* 4.1 (Fall 1970): 5-11.
- Kolodny, Annette. "A Map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts." *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon, 1985. 46-62.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- Magnarelli, Sharon. "Griselda Gambaro habla de su obra más reciente y la crítica." *Revista de Estudios Hispánicos* 20.1 (January 1986): 123-33.
- Pandit, Lalita. "Language in the Textual Unconscious: Shakespeare, Ovid, and Saxo Grammaticus." *Criticism and Lacan*. Ed. Patrick Colm y Lalita Pandit. Athens and London: The University of Georgia Press, 1990. 248-68.
- Pellarolo, Silvia. "Revisando el canon/la historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona." *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*. 7.13 (April 1992): 79-86.
- Picón Garfield, Evelyn. "Una dulce bondad que atempera las crueldades: *El campo de Gambaro*." *Latin American Theatre Review* 13.2 (Spring 1980): 95-102.
- Rock, David. *Argentina 1516-1987*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1987.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford UP, 1985.
- Taylor, Diana. "Theatre and Terror: Griselda Gambaro." *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: U P of Kentucky, 1990. 96-147.