

Patear el tablero: *Juegos de damas crueles*

Hernán Feldman

Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif: *ordo*, veut dire à la fois répartition et commination.

Roland Barthes, "Leçon"

Juegos de damas crueles es una obra de teatro escrita en 1995 por el dramaturgo argentino Alejandro Tantanián en la que diferentes tramas son montadas a caballo de un poderoso patrón lúdico.¹ De esta manera, diferentes líneas argumentales fragmentarias van siendo desplegadas a medida que las jugadoras Ulrica, Leopolda y Juliana toman su turno en un juego de mesa, cuyas fichas son muñecos de nombre Enrique 1, 2 y 3. Las tres jugadoras relatan el nacimiento de los Enriques y establecen a nivel narrativo una relación de hermandad con cada uno de ellos. Los diferentes Enriques van avanzando en el tablero y, a medida que lo hacen, avanza también una historia que insinúa relaciones incestuosas, necrofilia, canibalismo y sacrificios humanos. La historia recurrente cuenta que el padre va al monte con el hijo para sacrificarlo pero éste se anticipa y mata a aquél con el cuchillo que escondió entre sus ropas, para así volver a la casa donde lo esperan las tres hermanas y la madre. En una de las múltiples líneas argumentales, ya de vuelta con el cuerpo de su padre, el hijo es asesinado por su hermana mayor mientras tiene relaciones sexuales con su hermana menor.

En esta suerte de pastiche narratológico, múltiples repertorios narrativos despliegan un juego dialógico, obturando y revelando presencias míticas que dan forma al cosmos epistemológico organizado por el ser humano. Las preguntas que aparecen en la irrupción de dicho cosmos cubren un amplio espectro de posibilidades. ¿Cómo explicar las implicancias legislativas del juego y de las narrativas que él facilita? ¿En qué medida influye el género de

los personajes en la autoridad que éstos detentan para canonizar la narración? ¿De qué manera entra la idea de nación en los protocolos narrativos? ¿Qué metáforas de la colonización aparecen insinuadas en el texto? Estos interrogantes, a más de muchos otros, surgen de una obra saturada de una densidad ideológica en la cual el juego aparece como su conductor más eficiente.

Efectivamente, desde el título mismo de la obra, lo lúdico se manifiesta en forma notoria. El juego no sólo es un juego de mesa sino también un juego de palabras dotado de una carga bisémica: se trata de un juego de damas (“checkers”) y de un juego “de mujeres.” El formato mismo del texto es también estrictamente lúdico, ya que el mismo se encuentra enmarcado en sus extremos por los títulos “Largada” y “Llegada.” En medio, aparecen acápites tales como “Primer tiro y consecuencias,” “Desde el casillero de llegada,” “Juliana abandona,” “Casilla 43,” además de las menciones que se hacen a Berlín, el limbo al que van los participantes cuando esperan la asignación de una prenda. Pero más allá de la forma, existen en el contenido mismo del texto herramientas que operan activamente en la dinámica del juego: el cubilete con los dados, el tablero, los casilleros, los muñecos de diferentes colores de nombre Enrique, la distribución espacial de los muñecos en los casilleros y las tarjetas que se sacan. Además, como en todo juego, tenemos a sus participantes: Ulrica, que se encuentra vestida de hombre; Leopolda, que “cantará sin descanso”; y Juliana, que “se perderá en todos los reflejos de su imagen” (36). Finalmente, otro factor claramente lúdico es la específica enumeración de reglas que Ulrica hace cuando presenta el juego al principio de la obra. Entendemos entonces que no se trata de damas lo que se jugará, sino una especie de juego de mesa al estilo “Monopoly,” Estanciero o Ludo.²

Sin embargo, en un nivel que trasciende este juego de mesa en particular, diversos episodios lúdicos se inscriben dentro del juego de mesa mismo “à la mise en abyme.” Leopolda juega a las escondidas con Enrique 2, los participantes son sometidos a prendas cuando van a Berlín, Juliana y Enrique 3 juegan al bingo, Juliana juega al “veo-veo” con su madre, Ulrica y Leopolda juegan al “caliente o frío,” y las mujeres con sus respectivos Enriques coexisten en un espacio cerrado que insinúa las prendas del popular juego adolescente “verdad o consecuencia” en el que las parejas a veces se encierran en un armario para besarse. Por un lado, la obra toda es ostensiblemente lúdica: el juego es parte de una lógica autosuficiente de la cual es imposible escapar. Pero por otro, este particular juego de damas es

un lenguaje motor que, una vez puesto en marcha, desarrolla una cadena múltiple de proposiciones complejas a partir de “simples” juegos. La lógica de la obra insinúa que el ser humano no sólo tiene la necesidad de compartir la experiencia del mundo con seres de su misma especie, sino que también el imaginario social mismo reposa sobre cimientos que se encuentran íntimamente relacionados con juegos infantiles. En suma, el “homo ludens” es el presupuesto comunicacional del “zoon politikon.”

Ahora bien, ¿adónde apunta esta inmanencia del juego en la obra de Tantanián? Para ilustrar este punto, es importante destacar que en su trabajo dedicado al uso del juego por dramaturgas latinoamericanas, Catherine Larson afirma que “game playing – be it literal or metaphoric – functions as a self-conscious technique for challenging such patriarchal notions as control and dominance” (7). Por una parte, la técnica autoconsciente aparece claramente cuando descubrimos que la historia fragmentaria que las mujeres le hacen contar a los Enriques en clave lúdica es la tragedia de su propia familia y, por extensión, de la humanidad toda. Por otra parte, la idea de un juego que desafía las nociones patriarcales se condice con la caracterización que Tantanián hace de su obra: “una vuelta al matriarcado para la solución del conflicto. Un intento de reconstrucción del pasado a través del cuerpo de la mujer.”³ Tenemos, entonces, un propósito subversivo: existe un orden patriarcal en el mundo que Tantanián intenta desafiar a través de la reconstrucción textual de un orden inverso. Este nuevo orden matriarcal, a su vez, se sirve de una dinámica lúdica, evidenciando que el origen de los mecanismos de control social se remonta a juegos, cuyas reglas en algún momento sufren una torsión que las convierte en un producto textual llamado Ley, del cual nadie puede evadirse. Así es que, tras repetidas amenazas, Juliana abandona el juego con sus presuntas hermanas, pero termina involucrándose en un nuevo juego con su madre. El juego es superior a la voluntad del ser humano porque se encuentra inscripto en los mecanismos de su naturaleza social. La política, en su sentido amplio, no puede funcionar sin su motor lúdico.

Pero esta fuerza motora lúdica no es unívoca, sino que se sirve de instrumentos de variado pelaje. Sharon Magnarelli, por ejemplo, desarrolla un provocativo estudio sobre *Juegos de damas crueles* concentrándose en los juegos narrativos que la obra pone en marcha. Magnarelli destaca que tanto el juego como la narrativa comparten ciertas características: ambos son repetibles y variables, lineales, sujetos a reglas y reflejos de la vida (95). Si, como dice Magnarelli, tanto los juegos como las narrativas están sujetos a

reglas inviolables y específicas de las cuales nadie se puede escapar, entiendo que la importancia de las narrativas en esta obra estriba en los puntos de contacto que existen entre narrativa y ley. Es que tanto las reglas de la vida como las leyes del juego son también artificios narrativos inscriptos al rojo vivo alrededor de nuestras libertades. Sin ir más lejos, dentro de estas narraciones devenidas en leyes, la que corona la llamada civilización occidental es la Biblia: una narrativa canónica que se hace presente en la obra a través del episodio del sacrificio de Isaac. Sintomáticamente, el episodio de Isaac se encuentra en el libro del Génesis, que a su vez forma parte de los primeros cinco libros sagrados, cuyo corpus lleva el nombre de Torah (=Ley). El episodio de Isaac, entonces, es un paradigma de las narrativas patriarcales que, a través de un persistente juego narrativo de catálisis histórica, sufren una torsión que las transforma en ley.

Al respecto, Tantanián dice lo siguiente: “gestando un extraño casamiento con el mito bíblico del sacrificio de Isaac, la pieza intenta dar respuestas a determinados temas que funcionan obsesivamente en mi escritura: la identidad, el nombre del padre, los crímenes silenciados.”⁴ Sin duda, el predominio patriarcal de la narrativa bíblica es el primer y más obvio producto legislativo que la obra cuestiona. Así es como son las mujeres las que tienen preeminencia en el rol de narrar las historias y se sirven de los Enriques para repetirla, fijarla y controlar sus límites, dado que el hecho mismo de hablar no involucra tanto comunicar sino que fundamentalmente va encaminado a sujetar (Barthes 803). Así es como el argumento bíblico patriarcal se tergiversa: el hijo mata al padre y después la hija mayor mata al hermano parricida. Así es como, en suma, el ventrilocismo que desarrollan los personajes femeninos les permite imponerse sobre las teorías del sujeto manufacturadas bajo el dominio de la simbología fálica (Irigaray 133). Pero más aún, el desafío que encara la obra no sólo articula una inversión de personajes de acuerdo con su sexo, sino que va principalmente encaminado a socavar las bases mismas de la autoridad patriarcal: el nombre.

Este “nombre del padre” del que habla Tantanián es desafiado a diferentes niveles por sus implicaciones coercitivas. En primer lugar, el parentesco etimológico entre ley y nombre (nomos y onomas), revela un vínculo análogo entre el nombre del padre y la Ley del Padre de Lacan. Luce Irigaray, por ejemplo, dirá que el hombre marca el producto de la copulación con su propio nombre, mientras que la mujer se convierte en una máquina anónima perpetuadora de esta signatura masculina (23). En segundo lugar, podemos apreciar que en repetidas ocasiones Juliana necesita verse a

sí misma en el espejo porque si no lo hace se pierde; su identidad se diluye: “un espejo. Necesito un espejo, Ulrica, Leopolda, por favor, un espejo” (40). Juliana se descubre otra en la superficie del espejo; ve a Juliana preñada de su Enrique para parir nuevamente a Enrique en el espejo. Esta situación onomástico-circular refleja no sólo el estadio especular que constituye el umbral del advenimiento del orden simbólico regido por la Ley del Padre, sino también lo que Irigaray denominó “espejo plano.” Este espejo plano es el artefacto reproductor de la lógica freudiana, la misma lógica que censura a la niña-todavía-no-mujer que juega con muñecas (77-78). Juliana, en definitiva, se encuentra inseminada por la palabra, el nombre, la ley masculina; y el espejo define su condición de reproductora de los parámetros y valores masculinos que sólo son posibles en el orden simbólico. No es casual entonces que Johan Huizinga revele el estrecho parentesco existente entre juego y orden: el juego crea un orden, y a su vez, es orden absoluto y supremo.⁵ En el caso de *Juegos de damas crueles* este orden absoluto y supremo es el de la ley onomástica masculina que confirió a Adán el derecho de nombrar y someter bajo su dominio a las criaturas creadas por Dios.

Las narrativas de la obra, en efecto, se corresponden con un orden simbólico que presupone un juego inseparable de sus premisas jerárquicas. Así, el orden simbólico que obedece a un “nombre del padre” que a su vez es ley “universal,” invita a una lectura de ciertos apelativos relacionada con las jerarquías inherentes al orden local. Si la cúspide es ocupada por el mito bíblico occidental, entonces, el escalón inferior puede leerse a la luz de la nación y sus pioneros literarios. De esta manera, sugiero que la masculinidad de los más conspicuos representantes de tres generaciones literarias argentinas es invertida y puesta en clave femenina a través de las tres hermanas. No se nos puede escapar que Ulrica es la protagonista de uno de los pocos cuentos de Jorge Luis Borges en que la mujer aparece con un nivel de protagonismo desprovisto de simplificaciones.⁶ En la obra de Tantanián, Ulrica se queja con vehemencia ante la repetida aparición del tres cuando juega: “otro tres. Otro inmundo tres” (45). La presencia del número tres bien puede evocar la obsesión de Borges con la cábala hebrea y su tratamiento del número tres en “La muerte y la brújula,” por ejemplo. Otro de los padres de la literatura argentina cuyo nombre es feminizado por Tantanián de acuerdo con esta lectura es el de Leopoldo Lugones, representante de la generación previa a la de Borges. Cada tanto, Leopolda canta un aria y Ulrica carraspea para hacerla callar, lo cual podría ser un juego de palabras que insinúa las simpatías lugonianas con la raza aria, por un lado, y el pensamiento antifascista

borgeano que le valió al escritor cordobés duras acusaciones de los escritores martinfierristas, por el otro. En tercer lugar, tenemos a Juliana, la participante desafiante que no se ajusta al orden establecido por las reglas del juego, lo cual puede evocar la vocación innovadora y el desafío a las reglas narrativas de Julio Cortázar como representante de la tercera generación literaria argentina.

En definitiva, esta suerte de “Santísima Trinidad” conformada por estos escritores que generaron narrativas canónicas pone sobre el tapete las reglas del juego que todo estudiante argentino ha debido seguir. No se debe olvidar tampoco que el discurso de estos escritores, dentro de sus variaciones literarias, ha estado inmerso dentro de una ideología estrictamente paternalista y, por lo tanto, perpetuadora del nombre del padre. El primer Borges celebra el compadrito, el arrabal y el cuchillo: persona, espacio y falo del hombre mítico porteño. Más tarde en su carrera literaria, los personajes femeninos de Borges por lo general carecen de dimensión humana y son una excusa para la celebración de la “virtus virorum.”⁷ Lugones, por su parte, debe su lamentable popularidad entre las facciones nacionalistas argentinas a su discurso “La hora de la espada,” que sirvió para validar el derrocamiento del presidente constitucional Hipólito Yrigoyen en 1930 e inaugurar una denostable tradición dictatorial en la Argentina. Cortázar, finalmente, tuvo también su triste episodio de paternalismo literario cuando calificó de “lector hembra” a aquél que lee en forma pasiva y acrítica.⁸

De esta manera, Tantanián da vida a tres mujeres que manejan muñecos masculinos para parodiar a estos “padres” de la literatura argentina. Es oportuno entonces destacar el paralelo entre nación y familia insinuado por Benedict Anderson en *Imagined Communities*, ya que las participantes del juego no sólo parodian padres de la patria literaria sino que los muñecos que manejan se encuentran unidos con ellas por un lazo consanguíneo de hermandad.⁹ Ellas, poseedoras de la autoridad, lideran los ritos familiares, los bautizan y dictan las narrativas canónicas que saldrán por boca de Enrique 1, 2 y 3.¹⁰ Asistimos al nacimiento de la “matría.”

Ahora, si bien en el mundo extrateatral el hombre aún conserva gran parte de la autoridad político-social, existen también hegemonías políticas que hacen referencia a otro tipo de fronteras. En efecto, es cierto que Borges, Lugones y Cortázar detentan la autoridad inherente a su género masculino en la ficción nacional, pero no menos cierto es que sus voces literarias han sido expresiones mimetizadas de un discurso europeo de primer grado. A Borges, por ejemplo, no se lo puede entender exclusivamente a través de sus

antecedentes argentinos, sino a la luz del ultraísmo español y la literatura inglesa. Lo mismo sucede con Lugones y el afrancesamiento del modernismo. El más reticente a jugar las reglas de este juego, Cortázar nació en Bruselas y murió en París. Dicho en clave rayuelística, vivió la mayor parte de su vida “del lado de allá.”

La obra de Tantanián, entonces, se convierte también en un desafío al juego de dominación colonial que ha moldeado a Argentina como una maquinaria cultural perpetuadora de las narrativas europeas. Esta reinterpretación de los juegos hegemónicos es en este caso una subversión de la dinámica mimética que Homi Bhabha desarrolla en “Of Mimicry and Man,” esto es, la formación de una clase intelectual en las colonias que sirva de “traductora” a la elite imperial.¹¹ Más aún, el bautizo unánime con el nombre de “Enrique” bien podría leerse a la luz de la noción de unisonancia a la que recurre Anderson para denotar un discurso performativo de identificación pública, en nuestro caso, de una narrativa argentina que en forma colectiva desea imperiosamente verse reflejada en Europa. Este deseo mimético adquiere una importancia adicional si leemos el nombre Enrique como un juego, en esta oportunidad, de palabras. En efecto, no sólo Enrique empieza con “E” de Europa, sino que también el anagrama de Enrique es “quieren.”¹²

En consecuencia, debemos hacer un ejercicio de reversibilidad en cierta manera emparentado con la inversión epistemológica que John Beverley sugiere cuando hace referencia a la “escritura en reversa.”¹³ Enrique, el subyugado en el juego de damas, no puede ser otro que el dominador en la realidad extralúdica. Si bien Enrique representa la versión invertida de la influyente literatura europea entre los prominentes escritores porteños, para poder decodificarlo podemos recurrir al gusto que Tantanián tiene por lo alemán.¹⁴ Casualmente, en la obra titulada *Sumario de la muerte de Kleist* Tantanián pone en escena dos “Enriques” protagónicos, Heinrich y Heinriette, que no son otros que el famoso dramaturgo alemán Heinrich von Kleist y Heinriette Vogel. Atormentados por motivos diferentes, pero sumidos en una desgracia común, Heinrich y Heinriette se pusieron de acuerdo para poner fin a sus vidas, concretándolo el 11 de noviembre de 1812. Esta violencia biográfica marca en cierto sentido la violencia a la que son sometidos los Enriques en *Juegos de damas crueles*, contracara de la violencia de las influyentes narrativas europeas que han escrito la historia de sus colonias.¹⁵ En contraposición a esta corriente patriarcal y colonial, las tres mujeres fragmentan la cronología lineal de la historia oficial y la unidad del sujeto

occidental haciendo nacer a sus Enriques en fechas y circunstancias diferentes.

La obra de von Kleist sobre la amazona Penthesilea revela también que Tantanián juega con el tema del mito como artificio generador de la inversión de la realidad. En efecto, el mito de las Amazonas nace entre los griegos como una manera de imaginar un mundo con un orden inverso al propio, ubicado fuera de los límites del territorio conocido. Von Kleist lleva más lejos la transgresión inicial al modificar el mito de la amazona vencida por Aquiles, mostrándola vencedora y mordiendo ávidamente la carne del héroe. En clave amazónica, Tantanián también desarrolla en la obra que nos ocupa episodios emparentados con los ritos caníbales: Ulrica insinúa haberse comido a Juliana y Juliana prueba la sangre de su padre cuando besa a Enrique. Tantanián explica que “el tejido intersticial de la trama presupone la existencia de un campo mítico donde las tres mujeres (protagonistas de la pieza) son encarnaciones ‘contemporáneas’ de las furias: aquellas deidades de la antigüedad encargadas de vengar los crímenes familiares.”¹⁶ La marcada presencia de la sangre evidencia las consecuencias de estos juegos rituales que, a través de la violencia, se convierten en leyes, confirmando la tesis nitzscheana que sostiene que la historia de los deberes y las obligaciones está saturada en sangre.¹⁷

Esta violenta retórica amazónica va más allá, y se hace presente a través de una suerte de “vaginización” de los lugares comunes en donde reina el falo. Las heridas generadas por cuchillos recrean topografías vaginales, parodiando veladamente las premisas falocéntricas que dieron lugar a la elaboración del complejo de castración freudiano. La narración en la que Enrique describe la herida que él ha infligido en el cuerpo de su padre es por demás ambigua; bien podría ser un relato erótico:

pasé la lengua rápidamente la primera vez, no tan suavemente como para no provocar un estremecimiento que levantó aquel rollo de piel. Mis labios se posaron sobre los labios de la herida. La herida que yo provoqué. Y allí se quedaron, estos labios, por un tiempo que no medí. (37)

El Enrique verde aparece enmarcado en la puerta – metáfora medieval de la genitalidad femenina por antonomasia – espacio liminal que le brinda salida y, al mismo tiempo, entrada al mundo: “no será fácil olvidar aquella tarde. Me abrí paso a través del sexo de mi madre” (37). Ulrica, por su parte, está vestida de hombre, pero siempre tiene la bragueta baja y se niega a subírsela. La presencia de la bragueta como figura vaginal se hace más evidente cuando

Leopolda realiza una narración pornográfica en la que define a la bragueta baja de Enrique 2 como una “vagina de tela.” Asimismo, Ulrica conduce un “ménage à trois” con una evidente impaciencia que satiriza el tópico del apresuramiento masculino: “rápido. Las pijas. Antes de que mamá se despierte. Rápido” (49). Diferentes modos de representación de performance sexual, en suma, confluyen en la celebración de la genitalidad femenina a través de una parodia descarnada de la mirada fálica omnipresente en las manifestaciones culturales hegemónicas extrateatrales.¹⁸

En conclusión, *Juegos de damas crueles* compone una compleja red de jugarretas de distintos registros ideológicos para desarrollar una crítica cáustica del patriarcado, pero fundamentalmente, la inmanencia de lo lúdico intenta reflexionar sobre el cumplimiento compulsivo de las leyes que los juegos generan. Tantanián desenmascara la lógica lúdica de la ley y consigue patear el tablero diseñado por los agentes de la lógica falogocéntrica. Más aún, la patada la pegan matriarcas que parodian el gesto violento de Moisés cuando destroza las primeras tablas de la ley. De este modo, las guías que cuadrículan el tablero de nuestra historia – la grilla social de Michel Foucault y la mítica de Claude Lévi-Strauss – pierden el rumbo marcado por las narrativas fundacionales, y las cualidades legislativas del lenguaje de las que habla Barthes en nuestro epígrafe sirven para poner en evidencia un orden que propaga su injusticia circulando a través de todo intersticio social. El dramaturgo argentino deja entonces en claro que los fundamentos de la sociedad por nosotros conocida se encuentran intoxicados más por el juego de las reglas que por las reglas del juego.

Indiana University

Notas

¹ Entre lo más destacado de su producción dramática podemos mencionar *Un cuento alemán* (1997), *Sumario de la muerte de Kleist* (1998), *La tercera parte del mar* (1999), *Tenebrae* (1999), *JULIA / Una tragedia naturalista* (2000), *Liederkreis* y *Una ópera sobre Schumann* (2000), con música de Gerardo Gandini. *Juegos de damas crueles* fue estrenada en las Caballerizas del Museo Blanes (Montevideo, Uruguay) bajo la dirección de Mariana Percovich en Mayo de 1997. Los actores que participaron en esta puesta en escena fueron Verónica Perrotta, María Elena Pérez, Edison Garrone, César Troncoso, Atilio Leites. La música estuvo a cargo de Silvia Meyer; en la iluminación, Waldo León; en el vestuario, María Elena Pérez, en la escenografía, Adán Torres; en la plástica, Virginia Patrone y Álvaro Pemper; y en diseño e imagen, Raúl Burquez. La encargada de producción fue Gabriela Simone. La obra participó en el I Festival

Internacional de Buenos Aires en octubre de 1997 y se hizo de los premios Florencio Sánchez al mejor espectáculo, mejor dirección y mejor escenografía en Montevideo.

² “El estanciero” es un juego argentino muy popular que se asemeja bastante al *Monopoly*.

³ Tantanián, *Tantanián*. <[http:// www.autores.org.ar/atantanian/presentacion.htm](http://www.autores.org.ar/atantanian/presentacion.htm)>

⁴ Tantanián, *Tantanián*.

⁵ Huizinga destaca la conexión genealógica entre mito y ritual, por un lado, y orden y ley, por el otro: “now in myth and ritual the great instinctive forces of civilized life have their origin: law and order, commerce and profit, craft and art, poetry, wisdom and science. All are rooted in the primaeval soil of play.” Johan Huizinga, *Homo Ludens* (Boston: Beacon Press, 1986): 5.

⁶ El nombre Ulrica sumado a su performance masculina puede también hacer referencia al pionero de la homosexualidad moderna, el alemán Karl Heinrichs Ulrichs. Al desarrollar el tema del “uranismo femenino,” Jorge Salessi dice: “la descripción del homosexual como uranista (en alemán *urning*) la hizo en 1862 un primer activista alemán, Karl Heinrichs Ulrichs basándose en el discurso de Pausanias en el *Simposio* de Platón.” Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas*, 2da. ed. (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000): 225.

⁷ A modo de muestra, ver el cuento “La intrusa” y el personaje femenino de Juliana Burgos. Con respecto a la virtud y la virilidad, Borges realiza el siguiente ejercicio etimológico: “La índole sexual del tango fue advertida por muchos, no así la índole pendenciera. Es verdad que las dos son modos o manifestaciones de un mismo impulso, y así la palabra *hombre*, en todas las lenguas que sé, connota capacidad sexual y capacidad belicosa, y la palabra *virtus*, que en latín quiere decir coraje, procede de *vir*, que es varón.” Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego* (Buenos Aires: Alianza, 1998): 134.

⁸ Entre las notas de Morelli, encontramos: “escritura demótica para el lector-hembra (que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro), con un vago reverso de escritura hierática.” Julio Cortázar, *Rayuela* (Madrid: Cátedra, 2000) 559.

⁹ “Finally, it is imagined as a community, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings.” Benedict Anderson, *Imagined Communities* (New York: Verso, 1991): 6.

¹⁰ La enunciación del nombre “Enrique” por las hermanas subvierte la tradición adánica del hombre como autoridad facultada a asignar los nombres de las criaturas del universo. En una tradición similar se inscriben la conocida sentencia de San Pablo sobre el silencio que deben guardar las mujeres y la prohibición de Santo Tomás de Aquino para las mujeres que quieran ejercer la potestad de bautizar infantes.

¹¹ “At the intersection of European learning and colonial power, Macaulay can conceive of nothing other than ‘a class of interpreters between us and the millions who we govern – a class of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals and in intellect’ – in other words a mimic man raised ‘through our English School’, as a missionary educationist wrote in 1819, ‘to form a corps of translators and be employed in different departments of Labour.’” Homi Bhabha, “Of Mimicry and Man,” *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994): 87.

¹² Casualmente, la protagonista del cuento de Cortázar “Lejana” juega con las palabras haciendo anagramas y palíndromos. Alina Reyes (cuyo anagrama es “es la reina y . . .”) tiene también el deseo de ser otra persona, recibe mensajes telepáticos de una mendiga desconocida, finalmente se encuentra con ella en un puente e intercambian sus cuerpos. Julio Cortázar, “Lejana,” *Bestiario* (Buenos Aires: Sudamericana, 1951) 35-49.

¹³ Beverley sostiene que el discurso de las hegemonías (lo que el llama “counter-insurgency discourse”) debe ser sometido a una epistemología inversa para poder rescatar lo subalterno en las fisuras de tal discurso y recuperarlo como sujeto de la historia. John Beverley, “Writing in Reverse: The Subaltern and the Limits of Academic knowledge,” *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory* (Durham: Duke UP, 1999) 27.

¹⁴ Muchas de las obras del autor giran en torno a temas relacionados con la literatura alemana. Asimismo, la presentación en la página web personal del autor dice lo siguiente: “Alejandro Tantanián (Verde Mayo de 1966 / Nato en el Hospital Alemán (de ahí su rara afición a lo “alemán”, ¿no?) la mañana del día 23, más exactamente a las 10.05 hs.) es cantante.” Tantanián, *Tantanián*.

¹⁵ En su estudio, Magnarelli apunta con tino que todo ejercicio narrativo involucra necesariamente una dosis de violencia.

¹⁶ Tantanián, *Tantanián*.

¹⁷ “En *esta* esfera, en el Derecho de obligaciones por tanto, está el foco de donde surge el mundo de conceptos morales como los de ‘culpa,’ ‘conciencia,’ ‘deber,’ ‘sacralidad del deber,’: su comienzo, al igual que el comienzo de todo lo que es grande en este mundo, ha sido regado con sangre a fondo y durante largo tiempo. ¿Y no se podría añadir que en el fondo ese mundo de conceptos nunca ha perdido ya del todo un cierto olor a sangre y a tortura?” Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, prol. Agustín Izquierdo, trad. José Mardomingo Sierra (Madrid: Edaf, 2000) 107.

¹⁸ En este sentido, Catherine Larson afirma que muchas de las piezas teatrales escritas por dramaturgas latinoamericanas “are serious in tone; several have a strong sexual subtext, with both hetero- and homosexual implications, and in both cases, violence and cruelty seem to be linked to the manifestation of sexual tension.” Catherine Larson, *Games and Play in the Theater of Spanish American Women* (Unpublished work, 2002) 8.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 1991.
- Barthes, Roland. “Leçon.” 1978. *Oeuvres complètes*. Ed. Eric Marty. Vol. 3. Paris: Editions du Seuil, 1995: 801-814.
- Beverley, John. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke UP, 1999.
- Bhabha, Homi. “Of Mimicry and Man.” *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994. 85-92.
- Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. 1930. Buenos Aires: Alianza, 1998.
- Cortázar, Julio. “Lejana,” *Bestiario*. 1951. 39na. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1995: 35-50.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. 1963. Madrid: Cátedra, 2000.
- Foucault, Michel. “Nietzsche, Genealogy, History.” *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinov. New York: Pantheon Books, 1984: 76-100.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston: Beacon Press, 1986.

- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Larson, Catherine. *Games and Play in the Theater of Spanish American Women*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2004 (forthcoming).
- Magnarelli, Sharon. "Narrative Games in Alejandro Tantanián's *Juegos de damas crueles*." *Gestos* 34.1 (2002): 93-105.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Pról. Agustín Izquierdo. Trad. José Mardomingo Sierra. Madrid: Edaf, 2000.
- Salessi, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas*. 1995. 2da. ed. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.
- Tantanián, Alejandro. *Alejandro Tantanián. Argentores*. 23 March. 2002 <[http:// www.autores.org.ar/atantanian](http://www.autores.org.ar/atantanian)>.
- _____. "Juegos de damas crueles." *Libros del Rojas: Caraja-ji*. (Abril-Diciembre 1995): 35-57.
- _____. "Sumario de la muerte de Kleist." *Teatro argentino*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2000. 101-132.