

# Mujeres en la dramaturgia de Griselda Gambaro Hacia un espacio propio

Por Gerardo Camilletti

“ELISA: (...) Algo haré para que no deje de verme. En tierra, en el naufragio. Algo haré para que no deje de verme. ¿Verborrágica, dijo?. Hablaré tanto que lo inundaré con mi memoria, y no podrá respirar, y se ahogará en tierra, ¡en el naufragio!”

*Atando cabos*

**G**riselda Gambaro, a través de sus textos dramáticos, ha delineado una “figura” de mujer construida con diversos rostros ligados a los diferentes contextos sociales y culturales, y cuyo cuerpo es símbolo y consecuencia del cuerpo social en el que está inserta y que es su paradigma<sup>1</sup>. A través de esta figura, Gambaro ofrece un diagnóstico no sólo del estado en el que se encuentra la sociedad sino un diagnóstico de la mujer en la sociedad. En efecto, hasta 1970, la figura muestra un *primer rostro*, el de una feminidad parodiada, una feminidad sospechosa en cuanto tal en virtud de estar ligada

a un código de “lo femenino” establecido y controlado por el varón. Sólo comienza a perfilarse un nuevo rostro de esta figura a través de *Nada Que Ver*, no obstante, éste carece de la fuerza suficiente para imponerse. Vemos en este texto cómo Brigita María es silenciada con un tiro en los ojos. Por lo tanto podemos afirmar que aún le queda a la mujer, un camino extenso por recorrer hasta tener la fuerza suficiente para imponer su voz y sobrevivir. El cambio de rostro y la consecuente notoriedad en la participación de la mujer en la vida social es castigada, esto hace que debamos pensar en que, a partir

de aquí, el lugar que ocupa es el de la víctima.

A partir de estas observaciones nos proponemos ver de qué manera, después de haber asumido la función que le asigna “el mundo masculino”, esta mujer comienza a dibujar su propio rostro en busca de una afirmación de sí misma en la estructura social que le corresponde. Advertiremos, por lo tanto, que el uso estratégico de la palabra, le resulta el arma más efectiva para esta autoafirmación.

En términos generales, debemos recordar que los personajes que cumplen el rol *víctima* en los textos dramáticos de Griselda Gambaro comparten la característica de ser objeto de escarnio y degradación de *victimarios* que

ejercen perversamente su poder, pero no todas las víctimas ejecutan las mismas acciones a partir de la violencia de sus opresores. Estas acciones tendrán características diferentes según el contexto social en el que Gambaro produzca sus textos.

Los trabajos críticos sobre la autora insisten en señalar que las relaciones que se establecen entre *víctimas* y *victimarios* en las piezas de Gambaro son “*producto de su experiencia de la crisis*”<sup>2</sup>. Sin embargo, nos distanciamos de afirmaciones rotundas tales como las de Peter Roster<sup>3</sup> -*Gambaro nos presenta la imagen de víctimas pasivas(...)*- y Fernando de Toro<sup>4</sup> -*El mensaje total, profundo de este teatro radica en ostentar, exhibir el silencio y la cobardía de someterse a este silencio,*



Griselda Gambaro

cuyo resultado es bien conocido por todos.- ya que son aplicables sólo a algunas víctimas, sobre todo a las del primer período. Habría que distinguir, por otro lado, entre víctimas masculinas y víctimas femeninas, lo cual resultaría excesivo para este trabajo que pretende señalar solamente el comportamiento y la configuración de lo femenino en los textos de Griselda Gambaro.

No obstante, es preciso señalar la importancia de los personajes que cumplen el rol *víctima* en sus piezas ya que, a través de ellos, la dramaturga muestra el estado en el que se encuentra el cuerpo social desde 1963, año en el que escribe la *nouvelle Las paredes* y el texto dramático del mismo nombre al que hemos analizado más arriba. A partir de este texto inicial, la relación que establezcan los personajes encuadrados en el rol *víctima* con los *victimarios* funcionará como una representación de las relaciones de poder que se establecen entre el Estado y la Sociedad. Este carácter descriptivo o representativo de lo social es lo que Marta Contreras<sup>5</sup> estudiará como una *diagnosis literaria*, ella analiza los textos de Gambaro como descriptivos de la descomposición social, en particular, observa a propósito de *Los siameses*:



*Las paredes*

“La tortura destruye el lenguaje. El sujeto sometido al dolor no articula sino que sólo emite sonidos guturales y está físicamente imposibilitado de escribir.”<sup>6</sup>

Por otro lado, Sharon Mag-narelli reconoce en Gambaro una puesta en relieve del *discurso como instrumento de poder*, relacionando esto con la utilización que hacen los victimarios de la palabra *tergiversada*<sup>7</sup>

Estas afirmaciones nos permiten observar cómo, en particular, son los personajes femeninos quienes recurren a diversas estrategias discursivas para afirmarse no sólo y simplemente como sujetos que se rebelan sino como sujetos femeninos que se rebelan para autoafirmarse.

Nos ocuparemos, en particular, de María de *El nombre*, Dolores de *La malasangre*, Antígona de *Antígona furiosa*<sup>8</sup>, y de Elisa de *Atando cabos*<sup>9</sup> para observar cómo se produce la afirmación del rostro femenino deseado a través de la palabra, utilizando su *voluntad de decir* para castigar al opresor,

anularlo y ocupar el espacio que históricamente le estuvo vedado. Así la mujer podrá constituirse desde su propia mirada y podrá, por ende, construir *su* versión de la historia.

Es preciso señalar que seguiremos las orientaciones que, con respecto al discurso teatral, sugiere Anne Ubersfeld<sup>10</sup>:

*“Más que ningún otro, el texto teatral es rigurosamente dependiente de las condiciones de enunciación; no se puede determinar el sentido de un enunciado teniendo en cuenta únicamente su componente lingüístico; hay que contar con su componente retórico ligado a la situación de comunicación.”*

*“Las condiciones de ejercicio o no-ejercicio de un habla son más importantes que el discurso en sí.”*

Mostraremos cómo, estos personajes, recurren al grito o al silencio como estrategias de cancelación del diálogo y por ende, de resistencia, no reconociendo al victimario como interlocutor, expulsándolo del circuito de comunicación. De esta manera, la víctima se *reserva el poder* que le confiere la palabra negada (instrumento fundamental del intercambio dialógico); al anular la comunicación, anula al otro como sujeto receptor ya que el discurso del victimario cae en un vacío, en una *insignificancia* puesto que al no ser decodificado por nadie, no significa para nadie, *ergo, no es*.

Es verdad que “la tortura destruye el lenguaje”, sin embargo, en algunos personajes oprimidos, esta destrucción del lenguaje articulado es utilizada como recurso defensivo por medio del cual se castiga al opresor declarando el silencio, emitiendo un grito o un sonido gutural.

### ***El nombre (1974)***

En este texto, María es el único personaje visible, los demás son nombrados por ella. Este personaje funciona como víctima en tanto que es receptora de la opresión de sus empleadores. En este caso, quienes la oprimen son, paradójicamente, otras mujeres, pero están, sintomáticamente, *fuera de escena*. Tal opresión consiste en cambiar arbitrariamente su nombre según las necesidades o gustos de estos, quienes, una vez que consideran no necesitar más de sus servicios, la despiden sin mayores explicaciones.

A medida que su rol de víctima se constituye con más claridad, es decir, *se codifica al máximo*, su lenguaje se va desarticulando hasta ser sólo sonido. Este *grito* que antes fue *silencio*, es lo que precisamente consideramos como signo - acto de rebeldía y resistencia, y no solamente como *degradación del lenguaje por efecto de la tortura*<sup>11</sup>.

La pérdida de nombre y la aceptación de dicha pérdida por parte de María, se da con todas las *señoras - empleadoras*, no obstante, en el último empleo, dicha aceptación no se efectúa. Los siguientes ejemplos<sup>12</sup> dan cuenta de los cambios que describe el personaje:

*“La señora me dijo “¿Cómo te llamás?” [...] **Tiran el nombre** y una debe correr detrás. [...] “María” le dije; le gustó, pero **me lo cambió**. ¿Y por qué no? ¿Qué importancia tiene un nombre? Cualquiera sirve.”<sup>13</sup>*

*“Porque me llamaba Lucrecia. Lucrecia era una hija que se le había muerto sin que se diera cuenta. [...] y fui Lucrecia. ¿Qué me costaba? **Un nombre vale lo que otro.**”<sup>14</sup>*

*“En una casa me llamé Florencia porque la señora era de Florencia y quería recordar su ciudad que (**se olvida**) ¿Cómo? Me enfermé y en el hospital me llamaban La Muda porque hablaba poco. **No sabía qué decir**. Y después se me dio por hablar. Hablaba como si tuviera a Tito y fuera Ernestina, o cuidara a la vieja y fuera Lucrecia, o tuviera los nombres que me pusieron las señoras, y cuando me acordaba que **había sido una ciudad**, entonces murmuraba como un río*

*que pasa por la ciudad, y todos se reían de mí y a mí no me gustaba. (Canturrea con la boca cerrada, meciéndose) Yo **les daba ese nombre**, y no entendían.”<sup>15</sup>*

*“Y la señora dice sin maldad - “¿Cómo te llamás?” Yo vacilé un poco, **canturreé** como el río y la señora se asustó [...] Quería un nombre de persona [...], elegí el nombre más hermoso. Eleonora. Y la señora se llamaba como yo, Eleonora. Y me dijo [...] ¿Puedo llamarte María? Es tu nombre. María. [...] pero **no quise** [...].*

*Ni siquiera quise ese nombre, Eleonora. Se lo dejé a ella. Este no me lo quita nadie. (Se balancea canturreando, pero de pronto, abre la boca y el canto **se transforma** en un largo interminable grito).”<sup>16</sup>*

Si bien hay una pasividad en María y una degradación que se evidencia en un discurso incoherente (v.g.: “*Qué lindo sol, moja y caliente.*”<sup>17</sup>), la utilización del lenguaje le permite cancelar el diálogo restringiendo al victimario la posibilidad de ejercer el poder, ya que al devenir en *objeto - río - sonido de río*, el victimario se queda sin sujeto en el que ejercer su opresión. El sujeto, en tanto ser humano capaz de comunicarse, se desdibuja y se afirma como objeto. Es

imposible establecer comunicación con un objeto. De este modo, este personaje, (víctima femenina de victimarios femeninos) ejerce su poder, desde la degradación, a partir de la negación de la palabra que comunica, clausurando la posibilidad de diálogo.

El rostro no deseado de la *figura*, se retrae para dar lugar a la aparición de un nuevo rostro, relación con Dolores en *La malasangre*.

### *La malasangre* (1981)

La acción representada ocurre alrededor de 1840. El color rojo, de claras connotaciones políticas ligadas al gobierno federal de Juan Manuel de Rosas, predomina en el vestuario y el decorado.

Si bien todos los personajes de este texto son, de un modo u otro, víctimas de Benigno, es Dolores la única que “opera” contra él desestabilizándolo.

Benigno, padre de Dolores, contrata a un profesor particular, Rafael, para educar a su hija, y lo hace observando que éste, por tener una giba, no constituiría un riesgo afectivo para ella, ya que sería imposible que Dolores deseara a un hombre de estas características. La condición física de Rafael es motivo para que el Padre ejerza su poder por medio

de la burla y el escarnio, ayudado por Fermín<sup>18</sup>, quien, cuando descubre que Dolores y Rafael planean fugarse, asesina a este último por orden del Padre.

El personaje -Dolores guarda cierta semejanza con María (*El Nombre*), en tanto que alguien ejerce sobre ella violencia física y, sobre todo, psicológica. Cuando Rafael es asesinado, Dolores reacciona del siguiente modo:

“Dolores: (*forcejea, mientras Fermín la arrastra* **grita furiosa**) ¡Te odio! ¡Te odio!

Padre: ¡Silencio!

Dolores: (*con una voz rota e irreconocible*) El silencio grita. ¡Yo me callo, pero el silencio grita!

(*Fermín junto con la madre, la arrastra hacia fuera y la última frase se prolonga en un grito feroz. Una larga pausa*)

Padre: [...] Qué silencio...”<sup>19</sup>

Dolores funciona como víctima en tanto que es oprimida por su padre y no escapa del poder que éste ejerce, pero preserva de alguna manera su libertad a través de la instancia discursiva *decidiendo* el silencio; sin desligarse de su rol de hija-víctima, niega el diálogo al padre, cerrando la posibilidad de comunicación, constituyendo esta última acción, un acto de resistencia; así, deja al pa-

dre-victimario solo e incomunicado, obligado a decodificar ese *elocuente silencio*. Dolores profiere un grito, como María, pero un grito *feroz*; este epíteto tiene un cariz de irracionalidad, reforzándose así, la idea de constituir al opresor en un interlocutor expulsado del circuito de comunicación, por lo tanto, un sujeto cuyo discurso caerá en el puro vacío ya que no podrá contar con la racionalidad de su víctima.

Comienza a perfilarse el nuevo rostro de la *figura*, la mujer ya no sólo no acepta la opresión, sino que lo enuncia.

Ahora nos centraremos particularmente en Antígona y Elisa ya que ambas utilizan la palabra como instrumento de poder mediante el cual *castigan* al victimario pero se oponen entre sí en cuanto a la decisión de hablar o no hablar. De este modo podríamos suponer que entre 1986 y 1991, Griselda Gambaro advierte un cambio social que será representado en la actitud final que los personajes femeninos que cumplen el rol de víctima, tienen frente a sus opresores. En *Antígona furiosa*, la protagonista cancelará el diálogo con Creonte obligándolo a quedar solo en el circuito de comunicación, en cambio en *Atando cabos*, Elisa, si bien no negocia con la palabra, la utiliza para hostigar al victimario sin que por ello

quede transformado en víctima. No obstante, de este modo, ya estaría en condiciones de ocupar un lugar siempre vedado a la mujer, se autoafirma desde su propia mirada y con ese nuevo rostro y esa nueva voz, puede elaborar *la otra versión de la historia*.

En el caso de Antígona, sabemos claramente que si bien ejecuta acciones heroicas, se relaciona con Creonte como víctima haciendo hincapié en su condición de mujer; su rol se ve reforzado en el texto de Gambaro por el hecho de aparecer regresando de la muerte para reiterar y reafirmar sus acciones. En este texto en el que Antígona cancela el diálogo con Creonte como gesto de resistencia y anulación del opresor, será



*Antígona Furiosa*

necesario, observar de qué manera aparece la voluntad de decir o no-decir como instrumento de poder para evitar no sólo la degradación total sino para provocar que el *victimario* quede anulado como sujeto cuyo discurso de poder se funda en la arbitrariedad y la condición de varón.

*Antígona furiosa* retoma el mito de Antígona del texto de Sófocles haciendo *reaparecer* al personaje en un café de Buenos Aires, allí se actualiza la cuestión del entierro del hermano, estableciéndose de este modo, la conexión entre el mito y el tema de la desaparición y asesinato de personas durante la última dictadura militar en Argentina<sup>20</sup>.

Recordemos que la acción transcurre en dos tiempos (tiempo mítico/presente), en dos espacios (Tebas/Buenos Aires) y en dos dimensiones (vida/vida de ultratumba); el personaje Creonte y el Corifeo serán representados por un mismo actor, Corifeo estará situado en el eje *presente/Buenos Aires* y Creonte en *tiempo mítico/Tebas*. Además, cuando el personaje es Creonte, se introduce en una carcasa. De la tensión entre estos tiempos, espacios y dimensiones se establecerá la actualidad y el carácter político del mito.

Una de las acciones que ejecuta Antígona es la de negarse al

diálogo en tanto éste se realice en el presente representado; en algunas situaciones responde brevemente o toma algo del enunciado que tenga que ver con el tiempo mítico y continúa su parlamento sin que se establezca el intercambio en el presente representado<sup>21</sup>:

“Corifeo: [...] **Ismena** fue más sagaz.

Antígona: No **quiso** ayudarme. **Tuvo** miedo. Y con miedo como culpable, Creonte la **obligó** a presentarse ante él. Polinices **clama** por la tierra. Tierra **piden** los muertos y no agua o escarnio[...].”<sup>22</sup>

exceptuando el primer intento de diálogo:

“Antígona: [...] (*mira curiosamente las tazas*) ¿Qué toman?.

Corifeo: Café.

Antígona: ¿Qué es eso?.

Corifeo: Probá.

Antígona: No. (*señala*) Oscuro como el veneno!”. ”<sup>23</sup>

Ésta es la única secuencia en la que Antígona se sitúa en el presente y se comunica *normalmente*, pero de inmediato resemantiza el café como veneno (elemento conocido para ella) y, a partir de ese momento, se reinstala en su tiempo. Un ejemplo de lo afirmado

en cuanto a que Antígona no establece el intercambio con los personajes en el presente es:

“Corifeo: (*le ofrece su silla*)  
¿Querés sentarte?”

Antígona: **No**<sup>24</sup>. Están peleando ahora.”<sup>25</sup>

Antígona, en el intercambio con Creonte, recurre en varias oportunidades al grito, al sonido gutural y al silencio; tres instancias en las que no hay lenguaje articulado pero provocan efectos en Creonte guiando o desviando el diálogo hasta su clausura, es decir, hasta dejar establecido el silencio:

“Antígona: ¿Me ves Creonte? Lloro ¿Me oís, Creonte? (*profundo lamento, salvaje, gutural*)”<sup>26</sup>

“Antígona: [...] ¿Me ves, Creonte? Yo lo sepultaré. ¡Con estas manos! ¡Polinices! (*Largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices, que es sólo un sudario*)”<sup>27</sup>.

Más adelante, Antígona deshumaniza su voz:

“Antígona: Hice mi último viaje. Decir la última vez. (*La voz se le deforma*). Ul...tima vez. Saber que más allá no hay luz [...].”<sup>28</sup>

“Antígona: (*Lanza un gemido animal*).”<sup>29</sup>

“Antígona: Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se **transformará** espesa en un **animal mudo**. [...] 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*).”<sup>30</sup>

Se advierten ciertas reminiscencias de un tópico de la poesía de Alejandra Pizarnik claramente expresado en el poema “*En esta noche, en este mundo*”: “[...] (**todo lo que se pueda decir es mentira**)/ **el resto es silencio**/ sólo que el silencio no existe.”<sup>31</sup>

A partir de esta intertextualidad se podría profundizar un estudio comparativo entre ambas autoras en cuanto al poder de las palabras y la angustia en torno del problema de la escritura.

Notemos también, cómo la autora recurre nuevamente a un *oxímoron* similar al que ya había expresado en *La malasangre* en boca de Dolores “**el silencio grita**”.

Los rasgos rebeldes del personaje no impiden definir a Antígona en su rol de *víctima*, puesto que, en su condición de encarcelada y condenada a ser enterra-

da viva, lo es.

Vemos cómo en el caso de Antígona, la voluntad de no-decir es lo que persiste como estrategia de poder, manifestándose en: a) la deformación de la emisión de la voz y, por ende, la deformación discursiva; b) la negación al diálogo en tanto que presente contemporáneo; c) los desplazamientos dentro de espacios individuales de los que no se sale; d) la decisión de no dialogar y la instauración del silencio con la consecuente anulación del *victimario* como sujeto que dialoga. Es decir, Antígona no deja de ser *víctima* pero su debilidad es reversible en tanto que ella es quien determina cuándo cancelar la comunicación. El único espacio no sojuzgado, en realidad, es el lenguaje.

En *Atando cabos*, la acción dramática se desarrolla en un barco que se hunde y luego, en un bote que naufraga. En estos espacios, ocurre el encuentro entre un torturador (Martín) y la madre de una joven desaparecida y arrojada al río desde un helicóptero (Elisa).

Con respecto a Elisa, observamos que va manifestando la reversibilidad de su debilidad paulatinamente hasta llegar a ser prácticamente *victimario de victimario*, sin embargo, Martín, que cumple el rol *victimario*, no reconoce

su falta ni acepta la legitimidad del reclamo de Elisa:

“Martín (*tajante*): **Nunca vi.** Quien saltó al mar, al río, fue porque se lo buscó. Si un pajarito se para bajo la pata de un elefante, será aplastado. Me refiero naturalmente a su hija. Hay otras escalas.”<sup>32</sup>

“Martín: No necesito imaginar. **Yo hice la historia,** la grande y la pequeña. Todas las historia que usted cuenta, yo las hice. Y los que hacemos la historia somos los únicos libres y podemos ensalzarnos. **No necesitamos ninguna absolución.** (...)”<sup>33</sup>

“Martín (*fríamente*): Somos ciegos y sordos, señora. El mundo no cambiará por unos pocos. O por una multitud sin fuerza. Resígnese.”<sup>34</sup>

De este modo, ella no deja de ser *víctima* ya que debe proponerse una estrategia que limite la autoridad del opresor afirmándolo como tal. Esta estrategia consiste en enunciarla y formular una serie de frases dirigidas a la acusación explícita o sobreentendida:

“Elisa: ¿Callarnos? No.

Martín: Ahorre saliva.

Elisa: ¡Qué grosero puede ser usted, en ocasiones! ¿Quiere hacerme callar? ¿Cómo?”<sup>35</sup>

“Elisa: ¿Cómo estoy sentada a su lado? ¿Es que no hubo castigo?”<sup>36</sup>

“Martín: (...) Pase primero señora.

Elisa: No le daré la espalda.

Martín: (...) ¿La veré en la tierra?

Elisa (*secreta*): Sí, me verá.”<sup>37</sup>

“Elisa: ¿Es que la historia es esta reconciliación absurda y miserable?”<sup>38</sup>

En el final del texto, recurriendo a imágenes relacionadas con el agua, condena al *victimario* a la recepción de palabras:

“Elisa: (...) Algo haré para que no deje de verme. En tierra, en el naufragio. Algo haré para que no deje de verme. ¿Verborrágica, dijo? **Hablaré tanto que lo inundaré con mi memoria, y no podrá respirar, y se ahogará en tierra, ¡en el naufragio!**

Martín: (*fríamente*): Somos ciegos y sordos, señora. El mundo no cambiará por unos pocos. O por una multitud sin fuerza. Resígnese.

Elisa: No sé qué es eso. No

contar con mi resignación es su fracaso. No conseguir borrar mi memoria, su naufragio. En esta tierra que transito usted no puede vivir. En esta agua, usted no sabe nadar. ¿Oye? (*Atiende*) Corren. (*Una pausa*) Hemos chocado **con** algo.”<sup>39</sup>

Como podemos observar, tanto Elisa como Antígona, se reservan la palabra como instrumento de poder, sólo que (teniendo en cuenta el desarrollo de la obra dramática de Griselda Gambaro), Elisa es una víctima que da un paso adelante en el uso de su voluntad de decir ya que propone una confrontación permanente y constante. Si bien en este personaje, la reversibilidad de su debilidad está relacionada con el aspecto político, es importante señalar que desestabiliza al opresor desde su condición de mujer. La constancia de dicha confrontación queda señalada por la utilización de la preposición **con** en lugar de **contra** (“*Hemos chocado con algo*”). En este sentido, a través de *Atando cabos*, Gambaro describe un estado social que se reconoce como víctima pero que confrontará hasta lograr el castigo de los culpables del genocidio. Precisamente, la mujer será quien protagonice este reclamo y tendrá, por tanto, la posibilidad de narrar la

historia desde *su* punto de vista.

En conclusión podemos afirmar que, si bien la dramaturga no formula propuestas, sí intuye y describe de qué modo, qué estrategias usa la *víctima* para preservar su dignidad y en qué medida la utilización de la palabra, ya sea produciéndola o negándola, restringe el campo de acción del *victimario*.

En el texto de 1986, el *victimario* será anulado como sujeto que dialoga, es decir, se anula su pertenencia a la sociedad en tanto *que conjunto de sujetos que se comunican*, pero permanecerá instalado en su espacio de poder. En cambio en el texto de 1991, la decisión de hablar produce un desplazamiento espacial del *victimario*, con lo que podemos pensar que es la estrategia que capta como apropiada para una expulsión no solamente de la comunicación sino del espacio social.

En cuanto a la aparición de un nuevo rostro, es importante señalar que, teniendo en cuenta los lugares que tenían reservados los personajes femeninos eran, sin duda, los de una imagen construida por y para el varón, quien la excluía de los espacios de decisión y reconocía sólo la forma que le correspondía según los modelos estereotipados de mujer que circulaban en la sociedad y que a él le resultaran “amenos”. En este

sentido, a través de Elisa, Griselda Gambaro hace emerger un rostro que no sólo afirma a la mujer como sujeto revalorizado, sino que lo “instala” desde un lugar políticamente decisivo en la sociedad; lugar reservado históricamente al varón. Un rostro que se instala en la historia para tener un rol protagónico y poder contarla.

Queda demostrado, de esta manera, el carácter crítico de los textos de Gambaro en cuanto a la problematización del lugar y la visión de lo femenino en la sociedad, recorriendo un camino que va desde la parodia hasta la idealización, del protagonismo negativo impuesto por los modelos de mujer que circulaban en la sociedad hasta la asunción de un rostro elegido y determinado por la mirada femenina. Último rostro cuya voz comienza a narrar la “otra historia”.

Recorriendo un camino por lo múltiples rostros de la figura de mujer que construye Griselda Gambaro a través de sus textos, pudimos observar la íntima preocupación que la autora muestra en ellos por el peso social de la palabra y de la efectividad de su utilización como instrumento de poder, que será, en todo caso, lo que determine la reversibilidad del debilitamiento social.

---

Gerardo Camilletti. Profesor en letras graduado en la UNLP. Realiza sus investigaciones en el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA. Ha escrito diversos artículos sobre cine y teatro. Dicta cursos de capacitación para docentes en organismos públicos y privados. Coordinó el Taller de Actuación e Investigación Teatral de la Facultad de Humanidades de la UNLP entre 1993 y 1996. Coordina desde 1998 un taller de teatro para adolescentes y dicta clases en el Departamento de Artes Dramáticas del IUNA, entre otras actividades docentes.

## BIBLIOGRAFIA

AAVV. *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Diana Taylor editora. Canadá: Girol Books, Inc., 1989

AAVV. *Poder deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Buenos Aires: REI, 1989.

CAMILLETTI, Gerardo. "Aportes al tema de la intertextualidad en la literatura de Griselda Gambaro" leído en el **IX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino**, Facultad de Filosofía y Letras, GETEA, UBA; 2 al 6 de agosto de 2000.

CONTRERAS, Marta. *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Chile: Ediciones Universidad de Concepción, 1994.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.

PIZARNIK, Alejandra. *Obras completas*, Buenos Aires: Corregidor, 1990.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. y adap. F. Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1989.

ROSSI, Liliana. "Las fuentes y las consecuencias del absurdo en *El Desatino de Griselda Gambaro*". En: *De la colonia a la postmodernidad*, Roster, Peter y Rojas, Mario editores, Argentina: Ed. del IITCTL, 1992.

## CITAS

- <sup>1</sup> Ya hemos observado en otras oportunidades que la idea de observar a los personajes femeninos de Gambaro como *figura de múltiples rostros* se origina en un aporte hecho por Marta Contreras en una comunicación personal.
- <sup>2</sup> TAYLOR, Diana. "Paradigmas de la crisis: la obra dramática de Griselda Gambaro". En: Diana Taylor Edit. *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Canadá: Girol Books, Inc., 1989. pág. 17
- <sup>3</sup> ROSTER, Peter. "Lo grotesco, el grotesco criollo y la obra dramática de Griselda Gambaro". En: AAVV *Poder deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur, 1989. pp. 55-63-
- <sup>4</sup> TORO, Fernando de. "Griselda Gambaro o la desarticulación semiótica del lenguaje". En: AAVV *Poder deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur, 1989. pp. 41-53-
- <sup>5</sup> CONTRERAS, Marta. *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Chile: Edi-

ciones Universidad de Concepción, 1994.

- <sup>6</sup> Op. Cit. p.84
- <sup>7</sup> MAGNARELLI, Sharon. “El espejo en el espejo: el discurso reflejado/reflexivo en *Real envido* de Griselda Gambaro”. En: Diana Taylor Edit. Op. Cit. pág. 89.
- <sup>8</sup> GAMBARO, Griselda. *Teatro 3: Viaje de invierno. Sólo un aspecto. La gracia. El miedo. Decir sí. Antígona Furiosa y otras piezas breves*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.
- <sup>9</sup> GAMBARO, Griselda. *Teatro 6: Atando cabos. La casa sin sosiego. Es necesario entender un poco*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991
- <sup>10</sup> UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. y adap. F. Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1989. Capítulo VI. pp. 174-206.
- <sup>11</sup> En este caso no nos limitamos a considerar la tortura física sino también la tortura psicológica.
- <sup>12</sup> El resaltado de los ejemplos es nuestro.
- <sup>13</sup> Op. Cit. pág. 156.
- <sup>14</sup> Op. Cit. pág. 157.
- <sup>15</sup> Op. Cit. pág. 159.
- <sup>16</sup> Op. Cit. pág. 160.
- <sup>17</sup> Op. Cit. pág. 155.
- <sup>18</sup> Recordamos que Fermín sería un tipo particular de víctima ya que, además, funciona como ayudante de victimario.
- <sup>19</sup> Op. Cit. pág. 110.
- <sup>20</sup> Este aspecto lo hemos tratado en la comunicación “*Antígona, el cuerpo que aparece. Aproximación a Antígona Furiosa de Griselda Gambaro*”, leída en el XV<sup>o</sup> Simposio Nacional de Estudios Clásicos, U.N. de Cuyo, septiembre- 1998. Léase también: Garrido, Margarita y Bonacorsi, Nélica. “Antígona en Plaza de Mayo. Un diálogo entre literatura e historia social”. En: *Revista de lengua y literatura*. U.N. Comahue. Años 9 y 11 N<sup>o</sup> 17-22. 1997.
- <sup>21</sup> Obsérvese el uso particular de tiempos verbales: Antígona se reinstala en el pasado mítico con el uso del presente; en tanto réplica a Creonte, su enunciado está construido con el pretérito perfecto.
- <sup>22</sup> Op. Cit. pág. 205.
- <sup>23</sup> Op. Cit. pág. 198.
- <sup>24</sup> Esta negación responde a la pregunta del presente, pero inmediatamente retoma al tema que la conecta con el tiempo mítico. Quizá, también esté negando el presente.
- <sup>25</sup> Op. Cit. pág. 198.
- <sup>26</sup> Op. Cit. pág. 201.
- <sup>27</sup> Idem.
- <sup>28</sup> Op. Cit. pág. 209.
- <sup>29</sup> Op. Cit. pág. 216.
- <sup>30</sup> Op. Cit. pág. 217.

- <sup>31</sup> PIZARNIK, Alejandra. *Obras completas*, Buenos Aires: Corregidor, 1990. Pág. 63.
- <sup>32</sup> Op. Cit. pág. 18
- <sup>33</sup> Op. Cit. pág. 24.
- <sup>34</sup> Op. Cit. pág. 26
- <sup>35</sup> Op. Cit. pág. 20
- <sup>36</sup> Op. Cit. pág. 23
- <sup>37</sup> Op. Cit. pág. 25
- <sup>38</sup> Idem.
- <sup>39</sup> Op. Cit. pág. 26