

Mirando la voz (a)callada: dimensiones del silencio en *El miedo* y *Decir sí*, de Griselda Gambaro

Lucía G. Santana

En 1981, la escritora argentina Griselda Gambaro (1928) participó con su obra *Decir sí* en el proyecto Teatro Abierto, iniciativa que buscaba la recuperación del espacio escénico como punto de enunciación de una opinión pública argentina silenciada por el terror del Estado (Giella 25). Los títulos tanto de la pieza de Gambaro como de la iniciativa teatral insinúan la atmósfera de silenciamiento del denominado Proceso de Reorganización Nacional, implementado por el gobierno *de facto* que tomó el poder en Argentina entre 1976 y 1983. Dicho gobierno, dirigido por una Junta Militar liderada por el general Jorge Rafael Videla, se sostuvo sobre el argumento de traer orden al país ante la crisis del ejecutivo de María Estela Martínez de Perón (1974-76), viuda de Juan Domingo Perón y sucesora de este a su muerte.¹ A pesar de que en el año de Teatro Abierto el Proceso vivía su decadencia como régimen, aún hacía sentir en la sociedad civil y en la labor de intelectuales y artistas sus estrategias de represión. Estas se ejercían a través del dominio del orden simbólico dentro del cual el silencio era un aspecto fundamental. Precisamente, *Decir sí* y en general las obras de Gambaro de la década de los setenta son un ejemplo de la captación del silencio extra-textual en la obra dramática, aspecto característico de su estética y de particular eficacia para eludir la censura y despertar la conciencia de un público anestesiado por la exposición a la violencia.

En el concepto de *absurdo referencial* formulado por Osvaldo Pelettieri para describir las características estéticas de las obras de Gambaro de los años setenta destacan dos aspectos fundamentales: el sujeto se vuelve más activo y la metáfora más transparente con respecto al absurdismo de los sesenta, centrado en sí mismo y sin un sentido teleológico (230-35). Asimismo, Diana Taylor fundamenta las diferencias estéticas de cada década de la

producción de la autora argentina en la actitud de los personajes; en las obras de los setenta estos comienzan a mostrar cierta acción de resistencia frente a la violencia de que son objeto, en contraste con la pasividad de la década anterior (“Paradigmas” 14-17).²

Se ha asociado la obra de Gambaro a una estética neovanguardista de raíces locales e internacionales—grotesco criollo y teatro del absurdo europeo—caracterizada por su intensidad tropológica (Pellettieri 167-68, Tarantuviez 102-08). Más concretamente, en el estilo teatral de Gambaro se aprecia lo que Ana Elena Puga denomina *alegoría abstracta*, es decir, la capacidad del cuerpo cohesionado de significantes que es el texto dramático de corresponderse con múltiples niveles de significación. Esta densidad permite lecturas políticas y sociales, a la vez que amplía las posibilidades de interpretación a sentidos más immanentes o universales. De acuerdo con la definición de Puga,

“abstract allegory” is not a redundant formulation. Abstract allegory pulls even further than conventional allegory from a single, or double, reading. Like an abstract painting, it transcends direct representation and fractures into several different planes, offering so many interpretive possibilities that it is impossible to pin it down to a single, or even a double, meaning. (417)

Estos planos que menciona Puga se corresponden, a su vez, con las distintas dimensiones que lingüistas como José Luis Ramírez reconocen en el concepto de silencio, el cual incluye una dimensión como hecho social, es decir, el control de los signos lingüísticos por el poder hegemónico y los recursos usados en las prácticas del silencio como hecho social, o silencio tácito (36). Ramírez sostiene que este último, “el no decir diciendo y el decir no diciendo”, es un nivel del silencio que refiere al control del orden simbólico: “Todo régimen social, sea descaradamente despótico u oficialmente democrático, desarrolla sus propias técnicas para administrar la palabra, imponer el silencio y regular las relaciones entre significantes y significados” (30). Así, la estética absurdista de Gambaro se sostiene sobre una inversión discursiva en la que el silencio adquiere buena parte de la carga de significación del texto, dejando a la palabra en una posición subordinada. De esta forma, se advierte de las fisuras del lenguaje como vehículo de comunicación, no sólo porque reproduce el caos existencialista característico del absurdo europeo o porque muestra el caos sociopolítico de la Argentina de la época en una concepción escénica más local. Más aun, lo fundamental de la estrategia del silencio es su eficacia para deconstruir los discursos del poder monolítico del Estado que encubren significados silenciados.

La estética gambariana de los setenta, basada en los distintos niveles del silencio, se relaciona estrechamente con una ética de denuncia política, de manera que presenta dos coordenadas básicas: la historia política de su país y la alusión velada a la historia mundial y los horrores de la guerra. Estos ejes espaciotemporales refieren a la idea de Historia como memoria del pasado y advertencia del futuro y apoyan la reflexión sobre la necesidad de que el teatro adiestre al público en la labor de descodificador de la retórica oficial para evitar lo que Taylor denomina *percepticidio*, es decir, la complicidad con el terror de un público paralizado por la experiencia de la violencia (“Percepticide”). Tomar conciencia a través del teatro de esa incapacidad para rebelarse conlleva comprender cómo se sostenían los mecanismos represores de estos gobiernos totalitarios y, sobre todo, fundamenta una acción de oposición al silenciamiento.

Sin ir más lejos, la propia Gambaro sufre la censura por la publicación de su novela *Ganarse la muerte* (1976), donde se muestran las terribles vicisitudes de su protagonista como una alegoría de la Argentina del Proceso. El veto del gobierno de Videla a la obra empuja a la autora a dejar el país durante unos años en los que al silenciamiento del exilio se suma cierto grado de *insilio*.³ Aunque Gambaro publicó en 1979 su novela *Dios no nos quiere contentos*, no produjo textos para la escena debido a que, según refiere, había perdido a su público (Ferrero 168). Las características particulares de su estética requerían de un determinado espectador capaz de conectar el silencio tácito de sus obras con el silencio como acto de poder, aportando así una significación contextual y experiencial concreta y compartida. Ese público adiestrado también podía interpretar la retórica del poder, acción de des-silenciamiento fundamental si se tienen en cuenta los mecanismos de legitimación empleados por el régimen totalitario. De hecho, las “campañas del terror” durante el Proceso se construían sobre ciertos mecanismos espectaculares que otorgaban a la violencia apariencia de irrealidad.⁴ El espectáculo violento llevado a cabo por el terror del Estado era a un tiempo mostrado y prohibido a la vista del espectador, lo que Frank Graziano denomina *espectáculo abstracto de atrocidad*, es decir, la construcción de la ficción sobre la selección de la visualidad (73). El teatro de Gambaro se convierte entonces en una acción que refleja los mecanismos espectaculares del poder del Estado. La construcción del texto sobre esa oblicuidad de significado logra además sortear la aporía en la que incurren las producciones dramáticas que denuncian situaciones de represión y tortura a través de la reproducción de ese terror. Amalia Gladhart considera que esta performatividad del horror sumerge al

espectador en la insensibilidad, por lo que afirma que “Denunciatory theater [...] must recreate the spectacle of torture, this time *as* spectacle rather than as torture” (163). El uso del silencio le permite a Gambaro mover emocionalmente al espectador sin provocar los efectos indeseables de la escenificación de la violencia.

Las obras *El miedo* (1972) y *Decir sí* (1974) son ejemplos de la estética imperante en la producción gambariana de los setenta y presentan entre ellas interesantes paralelismos: la temática general de los abusos del poder del Estado; la victimización del ciudadano bajo ese abuso; y las posturas de resistencia de la sociedad civil.⁵ A su vez, ambas son obras en un acto, lo que favorece la intensidad de conmoción del espectador y subraya la falta de desarrollo teleológico y conclusión cerrada, aspectos típicos del absurdismo. La crítica sobre la producción dramática de esta década de la autora argentina se ha centrado, fundamentalmente, en la representación de la violencia, las relaciones de poder y el trabajo discursivo.⁶ Las obras que nos ocupan han recibido una atención marginal con respecto a otras como las paradigmáticas *Las paredes* (1963), *Los siameses* (1967) o *El campo* (1968). Si bien sobre *Decir sí* se encuentran análisis particularmente de tipo contrastivo,⁷ *El miedo* no ha contado con una atención específica de la crítica. En este trabajo, la contraposición de ambas obras busca poner de relieve las dimensiones del silencio que se manifiestan, por un lado, en la presencia y el manejo de determinados objetos en el espacio; por otro, en la visualidad en contraposición con el silencio, la relación entre lo que un objeto sugiere y su significación referencial y el travestismo como portador de diferentes niveles de significado y espectacularidad. Por último, el diálogo en *El miedo* y *Decir sí* subraya la intertextualidad, a través de la cual se adquieren nuevas dimensiones dentro de la idea de *alegoría abstracta*.

En *El miedo*, Carlos, Miguel y el Viejo se congregan, impelidos por algún tipo de convocatoria no develada al espectador, en una habitación en la que se aprecian tres puertas: una que conecta con el exterior, otra con un baño y la última con un espacio misterioso en el que parecen sucederse actos violentos. Los tres personajes esperan en ese espacio aislado alguna clase de acontecimiento y cada uno revela a través de su interacción con los otros su percepción de la acción y su propia experiencia previa.⁸ Carlos, el personaje que está en escena desde el principio, ve entrar en la habitación a través de esa puerta inquietante a dos personajes travestidos y malheridos que terminan por morir en sus brazos. Esto parece ser el detonador del comportamiento y el discurso errático de Carlos, sujeto al terror y a la necesidad de preservar

el *status quo* no oponiéndose a esa violencia por miedo a que revierta en él. La aparición en escena de los otros personajes, primero Miguel y luego el Viejo, contrasta la necesidad de Carlos de dominar el espacio, los objetos y a los otros personajes como forma de acallar sus miedos. Miguel se muestra silencioso; está sumido en la lectura y no manifiesta preocupación ante lo que pasa al otro lado de la puerta. El Viejo, en cambio, se comporta de forma débil y sumisa ante la actitud despótica de Carlos, por lo que aporta un nuevo matiz a las dimensiones del miedo en ese pánico hacia su compañero de habitación. Miguel acaba atravesando la puerta del conflicto y confirmando que el miedo de Carlos es infundado, lo que motiva a este a atravesarla también en un infructuoso acto de valentía. De hecho, Carlos regresa a la habitación como los personajes travestidos de la primera escena y, como ellos, muere a la vista de Miguel y el Viejo. Sin embargo, la obra no termina con esa muerte, sino con la negativa de Miguel a atravesar la puerta cuando una voz le ordena hacerlo. El Viejo, en cambio, se aferra al miedo y a la habitación cerrada, perpetuando la posición inmovilista de Carlos.

La progresiva incorporación a escena de los personajes permite presenciar la contraposición de actitudes disímiles que enfatiza el diferente grado de experiencia entre Carlos y los demás. Los tres interactúan dentro de una dinámica de reproducción de la violencia que respiran y representación de la inequidad en la distribución del poder extra-textual y de la actitud ante el terror de diferentes tipos sociales. Teresa Méndez-Faith apunta a que el mundo que presenta Gambaro en sus obras está sostenido sobre la dicotomía opresores-oprimidos más que sobre una consideración clasista (834). No obstante, en *El miedo* la posición social de los personajes ejerce un papel fundamental en la respuesta al terror del Estado como un elemento más de la desestructuración de la solidaridad producto del ejercicio del poder coercitivo. De hecho, no se analiza sólo la distribución vertical del poder, sino además su perpetuación horizontal a través de la internalización del miedo y la ruptura de los vínculos de reciprocidad entre los seres humanos de una misma comunidad. Como se ve en Carlos, el miedo se conjuga con los escrúpulos por pertenecer a una clase media culta privilegiada que lo empujan a inhibirse de toda oposición al terror, no sin ciertos remordimientos. El Viejo, por su parte, se identifica con un sector de la población anulado por sus ideas reaccionarias para rebelarse contra la violencia, mientras que Miguel lo hace con los artistas jóvenes e independientes. Estos son capaces de desmitificar la existencia de un terror más allá del individuo, desactivando de este modo el miedo como mecanismo de auto-silenciamiento. Además, el elemento de

travestismo de las víctimas—su visualidad construida sobre la ambigüedad y la espectacularidad—, la ubicación y utilización de los objetos en el espacio de la habitación y cierto grado de intertextualidad muestran la construcción del texto sobre las diferentes dimensiones del silencio.

Decir sí presenta estrategias equivalentes. Asimismo obra en un acto, las dinámicas de poder entre individuos particulares también refieren a un desequilibrio extra-textual y añaden la reflexión sobre las dinámicas de tortura y la ontología del torturador. Un cliente, Hombre, entra en una barbería donde lo recibe un inquietante Peluquero cuyo propósito es invertir los papeles convencionalmente asignados a su profesión, procurando que sea Hombre quien le corte el pelo a él. Lo que parece una inversión ilógica sugiere la acción de adiestramiento en la tortura. Hombre accede al trueque de papeles empujado por el miedo a la violencia que insinúa la visión de los útiles de peluquería como instrumental de tortura. A su vez, la violencia se intuye en los silencios del Peluquero, que Hombre llena de manera obsesiva. Hombre, al fin, es invitado por el Peluquero a recuperar su lugar en el sillón para, no obstante, morir degollado inesperadamente por el Peluquero, quien además muestra la farsa identitaria y la construcción espectacular del miedo al quitarse lo que resultaba ser un peluquín y arrojarlo sobre el cadáver de su cliente. Los paralelismos textuales con *El miedo* son significativos, como el hecho de que lo que paraliza la acción de Carlos en *El miedo* se convierta en *Decir sí* en el mismo instrumento del que se valdrá el poder para colocar a la víctima en posición de victimario. Como se verá, las equivalencias con *El miedo* comprenden, además, el espacio cerrado, el uso y sugerencia referencial de los objetos en ese espacio y la intertextualidad, aspectos que se construyen sobre los diferentes niveles de silencio.

Tanto en *El miedo* como en *Decir sí* la utilización del silencio tácito refleja el silencio como hecho social de la Argentina bajo control dictatorial, el cual presentaba diferentes niveles de concreción. Así, el silencio se manifestaba como represión de la voz disidente o sospechosa de serlo, postura asociada con frecuencia con la labor de artistas e intelectuales. Particularmente en *El miedo*, este aspecto ideológico funcionará por medio de la representación metonímica de los tipos sociales a través de los personajes, lo que permite reflexionar sobre la forma en que cada tipo se enfrenta al terror. Carlos es testigo de las consecuencias de la violencia que se perpetra al otro lado de la puerta y su posicionamiento frente a ella contrasta con el de los otros personajes:

CARLOS. [...] Se marcharon, uno por uno, ¡por allá! (*Señala hacia el cuarto cerrado, con la mano abierta y rígida. Con un esfuerzo, logra finalmente señalar la puerta*)

VIEJO. ¡Contentos!

CARLOS. No. Muertos de frío. Y a mí, me trajeron una estufita. ¿Por qué? Simpatía personal, altos estudios, buena presencia. (*Se estremece*) Y la necesitaba. (*Enojado*) No la buena presencia. Calor. (*Tiembla*) Cada vez, me lavaba las manos. ¿Por qué estaban tan tranquilos? Pacientes. Un poco de paciencia está bien, pero, ¿eh? Mucha ya es otra cosa.

MIGUEL. (*que ha estado escuchando con los ojos fijos en el libro*) ¿Qué hacían?

CARLOS. Nada. Así hacían, (*arrastra los pies*) leían o... bailaban... (*Tararea un can-can, baila*) ¡Pero míreme! (142)

Sin embargo, Carlos conserva la memoria de las víctimas. En un ejercicio de auto-justificación intenta hacer coincidir con el discurso oficial su propia interpretación de los acontecimientos que ha presenciado. La incoherencia en el diálogo con los otros personajes, el aspecto gestual que refiere a la Alemania bajo control nazi y la polisemia de expresiones como “me lavaba las manos”, “muertos de frío” o “pacientes”, aportan niveles silenciados de significación que ponen de manifiesto la violencia y el conflicto interno que provoca la inhibición ante esa violencia.

Este refugiarse en la pasividad está relacionado con los escrúpulos de clase de Carlos, mostrados de manera silenciada a través de la transposición de personas a objetos. Así, por ejemplo, su clasismo se manifiesta en asco hacia el mate: “Aun como vicio individual, es repugnante. Meter la boca alrededor de ese cañito, un coito con lata. Y cuando se juntan unos cuantos, ¡ja!, no quiero ni pensarlo” (137). Carlos añade más agua al mate para intentar convertirlo en té, bebida de mayor refinamiento y de carácter elitista. Sin embargo, el resultado de esta estrategia de ocultación es un brebaje que no puede ser consumido, lo que subraya a un tiempo la ineficacia de las estrategias de auto-silenciamiento para escapar de la violencia y la importancia de que todos los sectores de la sociedad civil se impliquen para combatir el terror. El miedo funciona así como maniobra de enfrentamiento de las capas sociales que ven en el *otro* una posible amenaza. La parálisis de Carlos ante su situación de confinamiento proviene del pánico producto de la visión de las muertes, por lo que su justificación ideológica cimenta el auto-engañó. Por otro lado, el mate se relaciona metonímicamente con

los sujetos torturados; sólo Carlos puede interpretar los fuertes golpes que se oyen al otro lado de la puerta, pero incapaz de hacer referencia a ello de manera recta, recurre al subterfugio de la bebida: “¡Otro mate! (*Torpemente, manipula los implementos del mate hasta que deja caer todo*) Caliente y... amargo, sorbiendo sin hacer ruido porque conmigo... no pasa nada. (*Se repiten los golpes. Carlos recoge el mate, lo observa*)” (151). Carlos tiene miedo de seguir siendo testigo de ese espectáculo abstracto de atrocidad—“Si sigo tomando mate, me orino encima” (151)—en el que las cualidades diuréticas de la bebida ocultan una respuesta física ante el miedo y aluden a la enajenación que provoca la violencia.

El contraste en el posicionamiento de los personajes en *El miedo* frente a la represión del Estado también se observa en los objetos. El espacio está lleno de sillas que aluden a las víctimas que las han ocupado a la vez que a la postura política frente al terror. Pese a su continuo distanciamiento, en un determinado momento Carlos siente la necesidad de comprometerse: “Tengo ganas de... ¡sentarme en una silla! ¡Aunque me cueste la vida! (*Ríe históricamente*)” (140). Sin embargo, cuando Miguel le invita a sentarse, acaba negándose, pretextando privilegios de clase: “No. Tengo hasta un ascensor personal. ¿Cómo voy a ocupar una silla cualquiera? ¡No aguanto tantos privilegios!” (140). Lo absurdo del diálogo muestra una vez más la alienación de Carlos, producto del miedo y de su obstáculo ideológico para comprometerse con una oposición política. Las sillas, por tanto, aluden a la actitud individual ante el terror (quién ocupa las sillas), así como también a las luchas de poder. Miguel encuentra las sillas incómodas, a diferencia del Viejo. En cambio, Carlos es el único que las mueve continuamente, incluso obligando a los otros personajes a levantarse.

En otro nivel, la inhibición de clase se muestra en la relación intertextual entre el papel de Carlos y la experiencia del fascismo europeo de los años cuarenta del poeta italiano Cesare Pavese.⁹ Gambaro se vale del paralelismo entre el personaje y el autor en la caracterización de aquel y en la equivalencia temática de su obra y el poema de Pavese “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”. Carlos repite continuamente estos versos como expresión silenciada de sus remordimientos—“Vendrá la muerte y tendrá tus ojos. (*Se toca los párpados cerrados*) ¿Por qué no mis ojos?” (142)—, y también como parte de su valentía final casi suicida que alude a la biografía del poeta.¹⁰ Esta muestra de intertextualidad supone la conexión metonímica del hipertexto con el hipotexto (Genette 9), lo que, por un lado, aporta voz a un personaje en conflicto y, por otro, coloca a la obra en diferentes coordenadas espaciotemporales: en

la Argentina de los años cincuenta; en la Argentina del Proceso; y/o en los países bajo el terror nazi en la Segunda Guerra Mundial.¹¹ En concreto, la referencia específica a la Argentina de los años cincuenta bajo el peronismo, polarizada todavía ante cuestiones históricas recientes como la Guerra Civil española o la Segunda Guerra Mundial, se refuerza también con la alusión intertextual a Agatha Christie, que a su vez se relaciona con el relato policíaco que tiene su auge en la Argentina en esa década y que es representado por la élite cultural de la calle Florida en Buenos Aires (Avellaneda 28). Además de la inestabilidad política, el quiebre social bajo el peronismo se refleja en el panorama cultural, especialmente en las polémicas protagonizadas por las revistas *Sur* y *Sexto Continente*, herederas de algunas de las premisas de las ya históricas disputas de los grupos de Florida y Boedo. Carlos menciona a la escritora británica como sugerencia de la necesidad de aplicar orden y método para entender el caos sociopolítico imperante en el país. Además, remarca el aspecto diacrónico de los abusos del poder, puesto que en esos años también se produce el silenciamiento de los artistas, lo que Avellaneda llama “un acorralamiento para la clase media”, de donde provenía la mayoría de los escritores (33). Se ve entonces que tanto los aspectos materiales—el espacio, los objetos y sus diferentes dimensiones de significado—como la referencia intertextual participan en esa configuración discursiva sostenida sobre el silencio que refleja la importancia del lugar social en la respuesta ante el terror.

En *Decir sí*, en cambio, no es tan importante la pertenencia de clase como la consideración de que cualquier individuo puede ser vehículo de la violencia. La represión de la voz disidente se aprecia en la acción continuada del Peluquero, quien ocupa la posición de poder sobre Hombre, caracterizado como incapaz de enfrentarse a los abusos. Identificar al cliente con el nombre genérico de Hombre refuerza la idea arquetípica de la víctima potencial de los abusos que sufre el personaje, quien también se convierte en potencial victimario por su incapacidad de oposición. De igual manera, la identificación del Peluquero con su profesión alude a la carga genérica de la actividad del torturador y a la dilución de su identidad individual en el ejercicio de la violencia. El ciclo del miedo anula las identidades y los individuos se convierten en piezas del engranaje del régimen que se sostiene sobre dinámicas de tortura. Además, esta actividad se sugiere en el espacio aislado de la peluquería—que a su vez remite a la habitación en *El miedo*—, un lugar público que refiere a los centros de detención donde se llevaban a cabo los actos represivos. Estos centros debían desempeñar cierta función

de infraestructura social y, por tanto, el lugar de la peluquería implica que las fuerzas del orden y protección del ciudadano y los espacios habilitados para ello se convierten en el principal origen del miedo bajo estos regímenes. El deslinde entre lo público y lo privado supone además la infiltración del terror en todas las esferas de la sociedad y el individuo.¹² Para ello, y como se vio en *El miedo*, los objetos que caracterizan la actividad que allí se lleva a cabo adquieren diferentes niveles de significación: los útiles de peluquería sugieren instrumental quirúrgico, el sillón de barbero uno de tortura y el acto de cortar el pelo sustituye textualmente a la violencia física de la tortura.¹³ Además, el lugar está lleno de “trapos sucios” y de pelo cortado, mostrándose la sordidez del abandono y los objetos que funcionan como elemento metonímico de las víctimas:

HOMBRE. [...] Ya está. Más limpio. Porque si se amontona la mugre es un asco. (*El Peluquero lo mira, oscuro. Hombre pierde seguridad*) No... ooo. No quise decir que estuviera sucio. [...] Tanto cliente, tanto pelo. Tanta cortada de pelo, y habrá pelo de barba también, y entonces se mezcla que... ¡Cómo crece el pelo!, ¿eh? ¡Mejor para usted! (*Lanza una risa estúpida*) Digo, porque... Si fuéramos calvos, usted se rascaría. (*Se interrumpe. Rápidamente*) No quise decir esto. Tendría otro trabajo.

PELUQUERO. (*Neutro*) Podría ser médico. (188)

El cabello representa a un tiempo el cuerpo torturado de las víctimas y la juventud subversiva que debe ser controlada. Sin ir más lejos, en el caso de la dictadura uruguaya—también extensible al caso argentino—la juventud y su estética se asociaba con una ética subversiva. Como referente estaba el movimiento estudiantil del 68 en México y la matanza de Tlatelolco, antecedente que asociaba subversión marxista y juventud, algo que cualquier gobierno represivo latinoamericano conocía y debía evitar. El emblema de los jóvenes era el pelo largo y desde el poder del Estado se desarrolló toda una campaña de desprestigio de esa imagen.¹⁴ En *Decir sí*, cortar el pelo sugiere el paso irreversible al silenciamiento. Además, como se vio con respecto a las sillas en *El miedo*, la acción de cortarlo se conecta con posiciones de poder: quién corta el pelo y a quién se le corta, quién hace de eso su actividad, quién está capacitado para ello: “Y a usted, ¿quién le corta el pelo? ¿Usted? Qué problema. Como el dentista. La idea me causa gracia” (189). Vemos entonces cómo se produce la traslación de la acción de peluquería hacia la manipulación del cuerpo que caracterizaría una actividad curativa e igualmente una actividad de tortura y, a su vez, la utilización en escena de implementos quirúrgicos, o

que aparentan serlo. Esta identificación entronca con la antigua consideración de la labor del barbero como una amalgama de funciones entre peluquería y actividad sanitaria. Gambaro parece jugar, además, con la idea barroca del médico *matasanos*, aquel que, debiendo curar, es sospechoso de matar en el desempeño de sus funciones.¹⁵ La actualización de este motivo en la Argentina contemporánea aporta a la obra el aspecto grotesco característico de la estética de Gambaro. Muestra perplejidad ante la arbitrariedad de una profesión que debe servir de soporte social, al tiempo que llama la atención sobre la labor cómplice de algunos profesionales de la medicina con el terror del Estado, facultativos que colaboraban en las labores de interrogatorio asesorando sobre los límites del cuerpo bajo tortura o dirigían los alumbramientos en los centros de detención.

Por último, se aprecia la importancia de la diferencia entre pelo natural y artificial cuando el Peluquero se arranca la peluca y la arroja sobre el cadáver de Hombre, acto que alude al elemento de espectacularidad que utiliza el régimen para llevar a cabo una represión eficaz. La autoridad del Peluquero, sostenida sobre el pelo que obliga a Hombre a cortar, se revela falsa; la peluca es, a un tiempo, disfraz y coartada, los medios para ocultar la violencia y la justificación de la necesidad de dicha violencia.¹⁶ Esta espectacularidad sólo se muestra en su verdadera dimensión cuando se ha conseguido el objetivo, esto es, la muerte de Hombre una vez lograda su participación en la dinámica del terror. De manera sagaz, el Peluquero se vale del silencio para que Hombre le corte el pelo a él, o lo que es lo mismo, para iniciarle en la tortura. El éxito de esta acción sugiere, por un lado, cómo los individuos sometidos al miedo reproducen la violencia que no son capaces de combatir y, por otro, cómo esa imposibilidad de rebelión anula también la voluntad de oponerse a la participación del terror como sujetos activos.¹⁷ En efecto, el silencio como hecho de poder podía significar la asunción de la violencia y la internalización de mecanismos de control. Es lo que se aprecia en *El miedo*, donde Carlos es un hilo conductor de la represión al obligarse a reproducir el discurso del poder silenciando su verdadera voz e intentando controlar la de los otros personajes. Estos, en cambio, tienen posturas muy diferentes ante el terror y ante ellos dicho terror responde de manera diferente. El Viejo asiente al discurso de Carlos amparado en ciertas concepciones reaccionarias, “todo tiempo pasado fue mejor” (Gambaro, *El miedo* 140), y en un miedo que se sostiene sobre su propia debilidad. De hecho, hace su entrada en escena agachado por temor a una agresión. En cambio, Miguel simboliza al intelectual que, a través del control de su propio silencio, consigue desactivar los

mecanismos de control. Rechaza la existencia de una amenaza real más allá de la puerta y así subraya la naturaleza ficticia del terror, esto es, el terror como construcción discursiva que se sostiene sobre el miedo internalizado en cada individuo:

MIGUEL. (*en el dintel*) No hay nadie. (*Cierra*). (*Un silencio*)

CARLOS. (*con un hilo de voz*) ¿Qué?

MIGUEL. No hay nadie. ¿Qué había adentro?

CARLOS. (*bajo*) No sé.

MIGUEL. ¿Quiénes?

CARLOS. (*id*) No sé. (*Una pausa*) No entré nunca. Habrán ido a tomar un café, ¿no cree? Son... dueños.

MIGUEL. (*lo mira, furioso*) ¡Qué maldito cagón es usted! (149)

Se sugiere la necesidad de que los intelectuales representen la vanguardia de la sociedad en la desactivación del miedo. La acción de *des-silenciamiento* de Miguel contagia a Carlos a decidirse a traspasar la puerta del terror para llegar a la conclusión que expresa Miguel: “Usted los inventa. No hay nadie” (150). De este modo, se reflexiona sobre el papel fundamental que tiene la acción individual en la perpetuación y, por ende, desautorización del miedo. En contraste con Miguel, en *Decir sí*, Hombre se autocensura constantemente para complacer los deseos del Peluquero, lo cual, al contrario de lo que él supone, no le libra de la muerte:

PELUQUERO. (*un segundo inmóvil. Luego se vuelve. Bruscamente*)
¿Barba?

HOMBRE. (*rápido*) No, barba no. (*Mirada inescrutable*) Bueno... no sé. Yo... yo me afeito. Solo. (*Silencio del Peluquero*) Sé que no es cómodo, pero... Bueno, tal vez me haga la barba. Sí, sí, también barba [...]. (186)

Tanto Hombre como Carlos están paralizados por el miedo a la violencia, la cual intentan evitar silenciando su propia voz y fingiendo el juego del poder. Además, una forma de sobrevivir bajo ese terror es participando en el silenciamiento de la memoria. Esta, como se vio, reside en los elementos materiales, que Hombre, igual que Carlos, trata de ocultar. Vemos así que, a una orden silenciosa del Peluquero, Hombre busca disimular los cabellos dispersos por el suelo de la peluquería: “*Amontona los pelos cortados. Mira al Peluquero, contento. El Peluquero vuelve la cabeza hacia la pala, apenas si señala con un gesto de la mano. El Hombre reacciona velozmente. Toma la pala, recoge el cabello del suelo, se ayuda con la mano*” (187). Este requerimiento implica de igual manera que Hombre se inicie en las técnicas

de tortura accediendo a afeitarse al Peluquero: “(*El Peluquero se sienta en el sillón. Señala los objetos para afeitarse. Hombre mira los utensilios y luego al Peluquero. Recibe la precisa insinuación. Retrocede*) Yo... yo no sé. Nunca...” (189). A pesar de la orden muda, Hombre recibe la insinuación como “precisa”. Su acción de intérprete de los silencios remeda a la del espectador que traduce a una experiencia específica la interacción entre los personajes. Esta oposición, además, tiene que ver con la consideración de la acción de afeitarse como algo peligroso y moralmente inadmisibles. En paralelo con el desasosiego de Carlos por sentirse al margen, Hombre se muestra incapaz de negarse a ejercer la tortura.

Los remordimientos de Hombre surgen con la rememoración de una experiencia de la infancia en la que se negó a “cruzar un charco maloliente” como hacían los demás (189). A pesar de resistirse, acabó siendo objeto de la violencia y obligado a implicarse: “Me tiraron, porque... (*se encoge de hombros*) les dio... bronca que yo no quisiera... arriesgarme. (*Se reanima*) Así que... ¿por qué no? Cruzar el charco o... después de todo, afeitarse, ¿eh? ¿Qué habilidad se necesita? [...]” (189). Hombre equipara la idea de cruzar un charco maloliente con la de cortar el pelo—torturar, en última instancia—, pero la valentía que muestra al eludir los deseos de aquellos en su infancia se adivina como una muestra más de su debilidad. A su vez, vemos repetirse en Hombre el contenido anti-populista que en *El miedo* se vio en Carlos: “A mí, qué quiere, meter la cabeza en la trompa de otros, me da asco. No es como el pelo. Mejor ser peluquero que dentista [...]” (189). Ya no importa la tendencia política o de clase, sino que en *Decir sí* se muestra cierto giro misántropo que permite entender el cambio de papeles torturador-torturado y la reproducción de la violencia del Estado desde dentro del cuerpo social. La rendición ante los deseos del Peluquero lleva a apreciar un cambio en Hombre, quien más tarde parece disfrutar de la actividad: “[...] Y cuando algo me gusta, nadie me aparta de mi camino, ¡nadie! Y le aseguro que... No hay nada que me divierta más que... ¡cortar el pelo! ¡Me!... me enloquece [...]” (192). Hombre entra en la espiral de autocensura diciendo con convencimiento lo que cree que el Peluquero quiere oír. Sin embargo, el eficaz uso de la polisemia de “enloquecer” y esta situación en la que Hombre se rinde a la acción de cortar el pelo al Peluquero que remeda una sesión de interrogatorio muestran las verdaderas consecuencias del acto de violencia. El Peluquero insiste en que Hombre cante. De manera interesante, las diferentes acepciones del verbo “cantar” como actividad lúdica y como acto de delación se contienen en la imagen farsesca de Hombre cantando el aria “Largo al Factótum” de *II*

Barbiere di Siviglia (1816) de Gioacchino Rossini. Por un lado, la escena de tortura cobra el tono grotesco típico de la estética gambariana en la elección de esa aria en la que Fígaro se congratula de sus habilidades como barbero y, por otro, remite al Fígaro como protagonista en la intriga del conde de Almaviva que sugiere cierta agencia de Hombre frente al Peluquero.¹⁸ No obstante, Hombre, ya vencido, sigue cantando y subiendo progresivamente el volumen que termina en un grito enajenado, hasta que el Peluquero le impone silencio.

El auto-silenciamiento como hecho social bajo dictadura también podía suponer contradecir la obligación de hablar impuesta por el poder, de manera que otra dimensión del silencio era la oposición política. En un plano más concreto—por ejemplo, el de la sesión de tortura en *El miedo*—el silencio de la víctima podía traducirse como medio para anular la dinámica del interrogatorio.¹⁹ En *Decir sí* esta rebelión es infructuosa, a pesar de que Hombre intenta resistirse inventando excusas, como fingir una herida en la mano para evitar acceder a los requerimientos del Peluquero. No obstante, cualquier rebelión queda pronto ahogada bajo el mutismo amenazador de este. Como contraparte, en *El miedo* Miguel manifiesta un continuo antagonismo a la interacción que Carlos intenta imponer: se niega a hablar cuando este le increpa y termina desactivando el mecanismo de terror enfrentándose a él de una manera expresa. Además, a través de la confrontación de Miguel, Carlos se anima a dar el primer paso para una liberación real cuando al final de la obra atraviesa la puerta de terror. Sin embargo, lo que parece por fin un acto de rebeldía demuestra que su valentía ha sido utilizada de forma errónea y sólo sirve para continuar el ciclo de violencia, pero esta vez como víctima:

CARLOS. (*se levanta las faldas como si fuera a bailar. Tiene un apretado slip rosa. Se balancea. Se ve una mancha de sangre que crece sobre el vientre y chorrea por las piernas [...] El Viejo grita*) No... no se preocupe. (*Vacila y cae. Miguel corre hacia él, lo sostiene*) Estoy... contento... Ya... no estoy aparte. [...] Sé lo que está pensando. ¿Por qué... no elegí otra forma, no? [...]

MIGUEL. [...] ¡Imbécil! (152)

La desobediencia de Carlos no es eficaz porque no deja al descubierto los mecanismos del terror, sino que expone a la violencia y a un silenciamiento definitivo a cada individuo aisladamente. Sin embargo, la obra no tiene un final concluyente en la muerte de Carlos o en la perpetuación del miedo en el Viejo, cuya actitud pasiva imita la de aquel, convirtiéndolo con mucha probabilidad en la próxima víctima: “Yo... yo me quedo con el mate [...]”

(152). Es “la otra forma” de oposición de Miguel la que sostiene el mensaje de que el terror se alimenta y, a su vez, se combate a partir de cada individuo. La negativa que expresa al traspasar la puerta, “No. No voy” (152), contrasta con su resistencia silenciosa anterior y con el silencio de Carlos muerto.

Por último, otro nivel del silencio como hecho social consiste en la ambigüedad de la ley y la falta de respuesta de la justicia característica de estos regímenes represivos. El individuo es víctima de una legislación sin límites precisos, de la equivocidad de sentido de la ley que le hace incurrir de manera inevitable en la ilicitud. Esa ausencia de un referente legal claro continúa el ciclo del miedo al provocar otras transgresiones. Por tanto el silencio se convierte en la manera de imposibilitar la identificación de la fuente del terror y así multiplicar su eficacia. Vemos que el silencio del origen de la violencia obliga a Carlos a permanecer en la habitación, anclado en el miedo que funciona como autocontrol. Miguel contradice esa vigilancia atravesando la puerta y constatando que no hay nadie allí.²⁰ En *Decir sí*, Hombre obedece órdenes que se ocultan en la ambigüedad del silencio, dejando atada la exigencia y asunción de responsabilidades éticas a una mera función interpretativa. Por otro lado, en el caso del silencio de la justicia, se observa el fenómeno concreto de los “desaparecidos”, a su vez sujetos silenciados en su voz y su estatus como ciudadanos. Este estado liminal de desaparición omite la identidad de la víctima y la realidad del asesinato, silenciando doblemente la experiencia y reforzando la apariencia ficticia del miedo.²¹ Como se vio, en *Decir sí* es el pelo cortado sobre el suelo de la peluquería el que representa a aquellos que han sido víctimas de la tortura y la ubicuidad de la memoria. La referencia a la cantidad, “tanto cliente, tanto pelo. Tanta cortada de pelo” (188), subraya el estado de terror de determinados regímenes dictatoriales, como el del Proceso, en el que treinta mil personas fueron desaparecidas. A pesar de que tanto *El miedo* como *Decir sí* se escribieron cuando todavía no había tomado el poder la Junta de militares, aun así podría ser fácil sujetar la contextualización de estas obras a un momento cronológico concreto, bien sea el del período peronista—en las continuas alusiones y en la identificación con una realidad referencial específica marcada en los objetos y las inserciones intertextuales—, bien la del período del Proceso—derivada de las coincidencias textuales o la inclusión de *Decir sí* en el proyecto anti-censura de 1981. Sin embargo, la atmósfera de violencia e inestabilidad no era nueva para los argentinos. No quedaba muy lejos la denominada *Década infame* (1930) y la represión de los opositores al régimen *de facto* que había derrocado al presidente Hipólito Yrigoyen o, más reciente aun, las activida-

des de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), creada en 1974 para perseguir cualquier vestigio marxista en el país, con frecuencia asociado con cualquier forma de disidencia. Por tanto, lo impactante de la dramaturgia de Gambaro está precisamente en el desplazamiento referencial a través de una alegorización indeterminada que permite tomar conciencia de los abusos de poder desligados de una línea espaciotemporal específica. Por su parte, en *El miedo* las sillas adquieren una significación múltiple pues aluden también a la condición de desaparecidos de las víctimas, de los cuales no se conserva una identidad clara. Además, los hombres agonizantes que mueren en brazos de Carlos están visualmente caracterizados sobre la indeterminación (chaqueta y corbata, falda campesina, zapatos, medias y peluca rubia de mujer), singularizando esa dificultad de identificación. Dicho travestismo—elemento de distanciamiento brechtiano—implica otros niveles de significación a partir del silencio tácito. Por un lado, sugiere la imagen del individuo como arquetipo, que conecta con la idea de la violencia no contingente que puede tener como víctima a cualquier ciudadano. Bien puede interpretarse, a su vez, como la ambigüedad del origen de ese peligro silenciado. Carlos traduce el silencio tácito desde el discurso oficial y por ello localiza el origen del terror en el debilitamiento de la moral social: “¡No entiendo por qué se disfrazaban! Dudoso gusto. Todo lo que es indefinido me aterra” (147). Por último, el travestismo como camuflaje revela el silenciamiento de la propia voz como intento de supervivencia. A este respecto, Carlos se confiesa un experto “fecundo en estratagemas” (137), especialista en disimular para no ser presa de la violencia. Sin embargo, la obra lanza el mensaje de lo infructuoso del subterfugio, puesto que la violencia alcanza a todos y se reproduce a través de cada individuo.

En conclusión, Griselda Gambaro utiliza en *El miedo* y *Decir sí* diferentes aspectos del silencio para representar los mecanismos espectaculares utilizados por el terror de los regímenes dictatoriales en Argentina. El teatro se convierte entonces en vehículo para *des-silenciar* las voces acalladas por el poder del Estado, para lo cual requiere de una estética específica que despierte la conciencia del espectador sin reproducir la violencia que denuncia. La *alegorización abstracta* característica del absurdismo gambariano permite dimensionar el texto en múltiples coordenadas espaciotemporales y diferentes significaciones, de modo que se dejan al descubierto discursos y voces silenciadas y se reflexiona sobre la capacidad diseminadora de la violencia. El terror queda expuesto por medio de la reproducción de su engranaje en la construcción textual, pero siempre conectando esos mecanismos alegoriza-

dos con los agentes diseminadores del terror que se reclutan entre la misma sociedad paralizada por el miedo. A su vez, la desautorización del terror a través de la representación del silencio trae consigo la efectividad de este instrumento como forma de oposición al poder arbitrario, de modo que el individuo que es capaz de gestionar su silencio desactiva la estrategia que busca controlar su voz para reproducir el terror. El que utiliza la palabra como oposición desmitifica a su vez la internalización del miedo como forma de control que el individuo se inflige a sí mismo.

Paradójicamente, las obras como *El miedo* y *Decir sí*, que utilizan el silencio tácito como estrategia son un grito que sirve para mover a un público paralizado por el miedo y la obligación censoria de decir sí, al tiempo que advierten de manera intemporal sobre la potencialidad del terror y el perjuicio del silenciamiento de la memoria. Se constata, por tanto, la implicación política de las obras absurdistas de Gambaro, cuya eficacia opositora gravita precisamente sobre su oblicuidad. Los múltiples niveles de referencialidad sortean la censura, pero aun más, alejan al espectador de la complicidad con el terror y lo acercan a la cooperación con el otro a través del adiestramiento de su mirada. La desactivación de la retórica oficial permite que Carlos, Miguel y el Viejo identifiquen a un tiempo el origen del horror y un miedo común y compartido. En la rebelión de cada individuo el terror deja de tener efectividad. Además, la eficacia de la estética de Griselda Gambaro también permite identificar el silenciamiento de la memoria una vez que el horror termina. La dramaturga no intenta hablar por aquellos cuyas voces están acalladas, sino que busca, a través de los recursos teatrales, mostrar los mecanismos de silenciamiento que han operado y siguen operando en la sofocación de la memoria. Gambaro defiende la responsabilidad social del artista que debe enfrentarse al poder que se impone; el arte no debe albergar a un Carlos que se mantenga al margen y borre las manchas del pasado con un silenciamiento que le exima de asumir su responsabilidad personal en ese estado de terror. Por el contrario, Gambaro logra mostrar los horrores de la realidad sociopolítica como parte del mismo sentido de ser humano y su obra sigue siendo vigente en el dismantelamiento de cualquier estrategia de control que se base en la espectacularidad, el silencio y el miedo.

Notas

¹ Para más información sobre la historia argentina del siglo XX, ver los trabajos de José Luis Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, y de David Rock: *Argentina in the Twentieth Century; Argentina, 1516-1982: From Spanish Colonization to the Falklands War*; y *La Argentina autoritaria: los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública*.

² Según Sandra Cypess, el teatro argentino experimenta una transformación como respuesta a las condiciones sociopolíticas del gobierno *de facto* del general Juan Carlos Onganía (1966-70) y las influencias estéticas de Antonin Artaud y Bertold Brecht, quienes buscaban movilizar a un público alejado políticamente por los espectáculos de masas (507).

³ Para Carina Perelli, la idea de *inxilio* o *insilio* refiere a la situación de silencio creativo autoimpuesto vivida bajo la dictadura en Uruguay (1973-85), en cierto modo equivalente en el caso argentino.

⁴ Taylor explica que en el sistema de terror cada sujeto social desempeña un papel. El Estado hace uso de espectáculos que refuerzan la idea de teatralidad y ficción para asegurar la parálisis del espectador ante esa aparente irrealidad de la violencia (*Theatre* 101).

⁵ Otras obras de Gambaro de los setenta presentan semejante temática y estrategias textuales. *El despojamiento* (1974) y *El viaje a Bahía Blanca* (1975), por ejemplo, muestran a individuos paralizados bajo un poder violento que se sostiene sobre alguna dimensión del silencio.

⁶ Ejemplo de esta atención crítica es la recopilación de artículos sobre la obra de Gambaro, *Poder, deseo y marginación* (1989). Son de especial interés para este trabajo los artículos que reflexionan sobre la acción discursiva, como “Griselda Gambaro o la desarticulación semiótica del lenguaje” de Fernando de Toro o “El ambiguo protagonismo de las palabras en el teatro de Griselda Gambaro” de Stella Maris Martini.

⁷ Es destacable el análisis comprensivo de Teresa Méndez-Faith, *Sobre el uso y abuso de poder en la producción dramática de Griselda Gambaro*, donde se analiza *Decir sí* en el contexto de otras obras como *Las paredes*, *El campo* y *El despojamiento*.

⁸ Jean Graham-Jones destaca la utilización de la figuración retórica como estrategia contracensura y precisamente refiere a la metáfora del espacio cerrado como representación del país sujeto al régimen dictatorial (21).

⁹ Lajolo, en su biografía de Pavese, describe los conflictos de este durante la Segunda Guerra Mundial, cuando decide aislarse de sus compañeros combatientes y refugiarse en la literatura. Este mantenerse al margen de la Resistencia le arrojó al suicidio años después.

¹⁰ El poema de Pavese es una advertencia contra el miedo y recoge la angustia que provocaba al poeta no estar comprometido con un activismo político y existencial—“[...] esta muerte que nos acompaña / desde el alba a la noche, insomne, / sorda, como un viejo remordimiento / o un absurdo defecto”—y, a través de la palabra, impele al lector a observar los silencios—“[...] tus ojos / serán una palabra inútil, / un grito callado, un silencio”—y recordar que el terror involucra a cada individuo —“para todos tiene la muerte una mirada” (Pavese 175).

¹¹ Con respecto a la intertextualidad, se ha sostenido que es un recurso que Gambaro utiliza a partir de los ochenta (Tarantuviez 230). Las obras de los setenta presentadas aquí muestran, en cambio, que la intertextualidad es un elemento presente en la estética gambariana desde antes. También en *El viaje a Bahía Blanca* se reproduce el cuento “El viaje a Khonostrov” de Boris Vian.

¹² Sharon Magnarelli estudia la infiltración de la opresión en el ámbito familiar en *La mala sangre* de Gambaro. Aunque esta obra fue escrita en 1981, refiere a la violencia de los años de la Guerra Sucia y muestra cómo la represión contextual permea todos los ámbitos del individuo.

¹³ Eduardo Pavlovsky utiliza un recurso similar en su obra *El señor Galíndez* (1973). El espacio y los instrumentos de los que inicialmente el espectador no percibe una función diferente de la convencional se revelan como material que utilizan los protagonistas para ejercer la tortura.

¹⁴ Sobre el caso de la represión de la subversión juvenil de Tlatelolco en México, es interesante la crónica que elabora Elena Poniatowska en *Fuerte es el silencio* de 1981.

¹⁵ Desde la Edad Media, el barbero era quien realizaba funciones tan dispares como el corte de cabello, la extracción de dientes o la aplicación de sangrías, mientras que el médico, entendido en unas ciencias fisiológica y patológica en desarrollo, delegaba en aquel el trato con las enfermedades comunes y los pacientes. La idea del *matasanos* es un topos en la sátira de Quevedo que sirve como forma de crítica a las motivaciones espurias de los médicos.

¹⁶ De acuerdo con el estudio de Graziano, los cuerpos de intervención evitaban el uniforme en sus incursiones, utilizaban cierto disfraz (postizos, atrezo improvisado) y exageraban en los medios empleados (numerosos vehículos *falcon* y exceso de armamento) para potenciar la espectacularidad y ficcionalidad de la acción.

¹⁷ En *Información para extranjeros* (1973), el público presencia el experimento en el que un maestro enseña a un alumno aleatorio las técnicas de tortura, escena equivalente a la interacción de Peluquero y Hombre y que refleja cómo una actitud pasiva puede convertirse en una posición activa de sostenimiento del sistema de terror cuando la violencia recluta a esos individuos paralizados.

¹⁸ La agencia de Figaro se refiere a su protagonismo al ser el que provoca la consecución del amor de Rosina para el conde de Almaviva, a pesar de ser *valet* del conde y estar subordinado a él.

¹⁹ Para Graziano, el interrogatorio, que sirve de coartada a la tortura, supone la coacción a hablar con el fin de apropiarse de la voz de la víctima. El poder utiliza información irrelevante obtenida por medio de la tortura para continuar con la actividad represora. Este aspecto del interrogatorio es explorado y, de alguna manera, subvertido por Mario Benedetti en su obra *Pedro y el Capitán* (1979), donde Pedro es víctima de tortura bajo la coartada del interrogatorio y termina convirtiéndose en el interrogador de un Capitán que se derrumba psicológicamente ante él.

²⁰ Esta idea de vigilancia interna refiere a la imagen del *panopticon* formulada por Michel Foucault. Los mecanismos de supervisión del poder son internalizados por el individuo, de manera que se hace innecesario un control externo continuado.

²¹ No sólo el poder hegemónico impone su control discursivo a través de la espectacularidad. Las acciones sociales que buscan el *des-silenciamiento* se manifiestan en acciones *performativas* o teatrales, como la toma del espacio público cada jueves por las Abuelas de Plaza de Mayo o la organización del grupo Teatro x la Identidad, lo que demuestra la importancia de la espectacularidad para desmantelar los discursos que se construyen sobre ese mismo mecanismo.

Obras citadas

- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología: Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983. Impreso.
- Benedetti, Mario. *Pedro y el Capitán: Pieza en cuatro partes*. México: Editorial Nueva Imagen, 1979. Impreso.
- Cypess, Sandra. "Spanish American Theatre in the Twentieth Century". *The Cambridge History of Latin American Literature. Volume 2: The Twentieth Century*. Eds. Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 497-526. Impreso.
- Ferrero, Adrián. "Entrevista a Griselda Gambaro". *Confluencia* 22.1 (2006): 166-69. Impreso.

- Foucault, Michel. *Discipline and Punishment: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon Books, 1977. Impreso.
- Gambaro, Griselda. *Decir sí. Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2001. 184-94. Impreso.
- _____. *El despojamiento. Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2001. 170-81. Impreso.
- _____. *Información para extranjeros. Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones la Flor, 1995. 69-128. Impreso.
- _____. *El miedo. Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2001. 134-52. Impreso.
- _____. *El viaje a Bahía Blanca. Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2001. 162-67. Impreso.
- Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: U of Nebraska P, 1997. Impreso.
- Giella, Miguel Ángel. *Teatro Abierto 1981*. Buenos Aires: Corregidor, 1991. Impreso.
- Gladhart, Amalia. "Torture on Stage". *The Leper in Blue: Coercive Performance and the Contemporary Latin American Theater*. Chapel Hill: U of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, 2000. 154-92. Impreso.
- Goyanes, José. *La sátira contra los médicos y la medicina en los libros de Quevedo*. Madrid: Imprenta J. Cosano, 1934. Impreso.
- Graham-Jones, Jean. *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2000. Impreso.
- Graziano, Frank. *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality & Radical Christianity in the Argentine "Dirty War"*. Boulder, CO: Westview P, 1992. Impreso.
- Lajolo, Davide. *An Absurd Vice: A Biography of Cesare Pavese*. New York: New Directions, 1983. Impreso.
- Magnarelli, Sharon. *Home is Where the (He)art Is: The Family Romance in Late Twentieth-Century Mexican and Argentine Theater*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2008. Impreso.
- Méndez-Faith, Teresa. "Sobre el uso y abuso de poder en la producción dramática de Griselda Gambaro". *Revista iberoamericana* 51.132 (jul 1985): 832-41. Impreso.
- Pavese, Cesare y Rodolfo Alonso. *Trabajar cansa: Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. Buenos Aires: Lautaro, 1961. Impreso.
- Pavlovsky, Eduardo. *El señor Galíndez; y Pablo*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1986. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida: Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997. Impreso.
- Perelli, Carina y Juan Rial Roade. *De mitos y memorias políticas: la represión, el miedo y después*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986. Impreso.
- Poniatowska, Elena. *Fuerte es el silencio*. México: Era, 1981. Impreso.

- Puga, Ana Elena. "The Abstract Allegory of Griselda Gambaro's *Stripped* (*El despojamiento*)". *Theatre Journal* 56.3 (2004): 415-28. Impreso.
- Ramírez, José Luis. "El significado del silencio y el silencio del significado". *El silencio*. Ed. Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza, 1992. 15-45. Impreso.
- Rock, David. *Argentina, 1516-1982: From Spanish Colonization to the Falklands War*. Berkeley: U of California P, 1985. Impreso.
- _____. *La Argentina autoritaria: los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública*. Buenos Aires: Ariel, 1993. Impreso.
- _____. *Argentina in the Twentieth Century*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1975. Impreso.
- Romero, Luis A. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.
- Rossini, Gioacchino, Cesare Sterbini, Mady Mesplé, Charles Burles, Matteo Manuguerra, Jean-Pierre Marty y Pierre A. C. Beaumarchais. *Le Barbier De Séville*. France: EMI Classics, 2002. Audio.
- Tarantuviez, Susana. *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. Impreso.
- Taylor, Diana. "Paradigmas de crisis: La obra dramática de Griselda Gambaro". *En busca de una imagen: ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ed. Taylor. Ottawa, Canadá: Girol Books, 1989. 11-23. Impreso.
- _____. "Percepticide". *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*. Durham, NC: Duke UP, 1997. 119-39. Impreso.
- _____. *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: U of Kentucky P, 1991. Impreso.
- Ure, Alberto y Nora Mazziotti. *Poder, deseo y marginación: Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1989. Impreso.
- Vian, Boris. "El viaje a Khonostrov". *Las hormigas*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.