



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grado de Filología Hispánica

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2018-2019

**EL PODER FOUCAULTIANO EN LA DRAMATURGIA DE GRISELDA
GAMBARO**

José Ángel Alonso Moreno

Tutor: Bernat Garí Barceló

Barcelona, junio de 2019

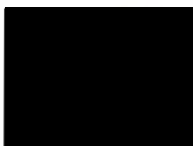


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 13 de juny de 2019

Signatura:



El poder foucaultiano en la dramaturgia de Griselda Gambaro, por José Ángel Alonso Moreno

Resumen:

Griselda Gambaro es una de las voces femeninas con mayor poder dentro del teatro argentino del siglo XX. Si se atiende a su obra dramática, se observa rápidamente que el tema predominante sobre el que gravitan la gran mayoría de sus piezas dramáticas es una reflexión profunda en torno al poder. Pese a la existencia de diversos estudios previos que atienden a esta temática, son pocos los que observan la universalidad de las reflexiones que ofrece Gambaro. El presente trabajo tratará de mostrar con mayor claridad esta temática a partir de un análisis crítico de la dramaturgia gambariana –delimitada temporalmente entre 1963 y 1986– y de la relación que se puede establecer con las reflexiones teóricas en torno al poder de Michel Foucault en *Vigilar y Castigar*.

Palabras clave: Griselda Gambaro, Michel Foucault, teatro argentino del siglo XX, poder, panóptico

Abstract:

Griselda Gambaro is one of the most powerful female voices within the Argentine theatre of the twentieth century. Considering her dramatic work, it is quickly observed that the predominant theme on which the most of her dramaturgical pieces are centred on is a profound reflection on power. Despite the existence of several previous studies that address this issue, there are few which observe the universality of the reflections offered by Gambaro. The current work will try to show more clearly this subject from a critical analysis of the Gambarian dramaturgy (temporally delimited between 1963 and 1986) and the relationship that can be established with the theoretical reflections around the power of Michel Foucault in *Discipline and Punish*.

Keywords: Griselda Gambaro, Michel Foucault, Argentine theatre of the twentieth century, power, panopticon.

ÍNDICE

1. Introducción	4
2. Panorama teatral argentino. El encaje de Gambaro	6
3. Realidad y ficción.....	10
4. El poder en la obra gambariana.....	12
4.1. La universalidad del poder.....	12
4.2. Poder soberano y biopoder	14
4.3. Los espacios del poder	16
4.4. El panoptismo. Funcionamiento y efectos.	20
5. Conclusiones	29
6. Bibliografía.....	31

1. Introducción

La historia política de la Hispanoamérica del siglo XX se ha caracterizado por una sucesión de golpes de estado y de gobiernos autoritarios que han afectado directamente a la población del continente. En este contexto, Argentina no ha sido una excepción y también ha sido víctima de numerosos ataques a los regímenes democráticos –Urriburu o Videla son ejemplos paradigmáticos– con consecuencias conocidas por todos: violencia sobre la población civil, arrestos arbitrarios, desapariciones, etc.

Como no podía ser de otra manera, el mundo cultural no permaneció ajeno a este contexto opresor y dio respuesta en múltiples formas. Dentro de este panorama, encontramos la figura de Griselda Gambaro (1928), autora bonaerense conocida, principalmente, por su obra dramática, aunque también disponga en su currículum de valiosas novelas.

La crítica ha coincidido en señalar que, dentro de la dramaturgia gambariana, el eje vertebrador de sus obras es el tratamiento del poder –su abuso, las relaciones víctima-victimario, la sumisión o las diferentes formas que puede cobrar y en las que puede actuar–. Sin embargo, suele ser un denominador común en los estudios sobre la autora el establecimiento de una relación directa entre los elementos que aparecen en sus obras con las diferentes formas de violencia que vivía el país.

El presente trabajo tratará de mostrar, sin negar, evidentemente, que su obra dramática parte del contexto represivo que vivía el país argentino, que el ejercicio dramático de Gambaro se centra en explicar las diferentes formas en las que funciona el poder y no en una exposición de los modos de violencia que el gobierno argentino llevaba a cabo.

Para ello, abarcaremos las obras escritas entre 1963 y 1986 –debido al difícil acceso de su obra en España resulta imposible abarcar toda su obra dramática– en las que se puede observar una evolución del tratamiento del poder, tanto en forma como en contenido. Trataremos, primero, de encajar a Gambaro dentro del contexto dramático argentino y revisaremos el lugar en el que la ha situado la crítica. Después, revisaremos las relaciones conflictivas existentes entre el concepto de realidad o verdad y ficción y cómo las resuelve Gambaro siguiendo las reflexiones de Juan José Saer y Ricardo Piglia. Finalmente, para analizar el tratamiento del poder en la obra dramática gambariana, nos basaremos en el estudio que hace de los diferentes mecanismos que

ejerce el poder del filósofo francés Michel Foucault (1926-1984) y en la posterior actualización de estos estudios por el filósofo surcoreano Byung-Chul Han (1959).

Pese a que en todos los estudios sobre Griselda Gambaro citan a la autora como uno de los máximos exponentes del teatro hispanoamericano y una figura que renovó el panorama teatral de su momento, no existe una gran cantidad de estudios en torno a ella y un gran número de estos parten de un prejuicio contra su primera etapa neovanguardista.

Probablemente, los estudiosos que mejor han sabido captar la esencia gambariana serían Ana Sánchez Acevedo –son numerosos sus artículos en torno a la autora, pero resulta reseñable *Griselda Gambaro y el teatro de la crueldad Artaudiano* (2012) o *La neovanguardia teatral argentina: Griselda Gambaro* (2008)–, Osvaldo Pellettieri –con unas grandes reflexiones sobre el encaje gambariano en el panorama teatral de su momento en *Teatro y Teatristas* (1992) o *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires* (2003)– y Susana Tarantuviez –una de las mayores expertas en la obra gambariana, tanto en su teatro *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro* (2007), como en su narrativa *La Narrativa de Griselda Gambaro. Una poética del desamparo* (2001)–.

2. Panorama teatral argentino. El encaje de Gambaro

Antes de adentrarnos en el análisis de la obra de Griselda Gambaro, resulta necesario tener en cuenta brevemente al contexto cultural dramático que se estaba llevando a cabo en Hispanoamérica y en la Argentina durante el siglo XX para comprender la importancia que tiene el teatro rioplatense y el de la autora que es objeto de trabajo.

Siguiendo la línea propuesta por Marina Gálvez en *El teatro hispanoamericano* (1988: 86), podemos distinguir tres etapas diferentes en la dramaturgia del continente. La primera es la «Generación realista», que incluye las obras producidas hasta 1920; la segunda corresponde a la «Generación Vanguardista», e incluye las obras de 1920 a 1950; y la tercera atañe a la «Generación Actual» o «Posvanguardista», con obras de 1950 a 1980. Mientras que, para Gálvez, en la Generación Vanguardista destaca la producción mexicana, las dos primeras décadas reconoce el dominio de la dramaturgia rioplatense por la primera década llamada «Década Dorada». Así pues, observamos que el siglo se abre con una fuerza del teatro argentino y, a finales del siglo, dentro del Primer Congreso Nacional de Teatro Argentino e Iberoamericano (1991), Carlos Solórzano califica a la capital como una «hermosa ciudad que ha sido durante lustros la capital teatral de habla española» (1992: 17).

Centrados en la segunda mitad del XX y en la especificidad del teatro argentino, suscribimos la división en tres fases que hace Osvaldo Pellettieri (2004: 36) entre 1960 y 1997, que corresponde en cierta medida, aunque con matices, con la evolución dramática de la obra gambariana. De 1960 a 1967, destaca un primer «momento moderno existencialista», donde se ponen en duda las «limitaciones políticas y sociales de la clase media» y que coincide con los momentos de fijación del realismo reflexivo y la neovanguardia. De 1967 a 1976, se inscribe el «momento político» del teatro argentino, caracterizado por un optimismo que concluyese en una transformación social sacando a las clases populares de su estado de alienación. De 1976 a 1985, se da una segunda parte de esta última fase que el crítico denomina Ciclo Teatro Abierto, pero ahora caracterizada por textos «cuya finalidad era probar una tesis realista, que generalmente parodiza el poder dictatorial y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad». Finalmente, de 1985 a 1997, encontramos un «momento de intertexto posmoderno», caracterizado por el pesimismo y sin un carácter denunciatorio.

Dentro de todo este panorama teatral, la crítica ha situado a Griselda Gambaro dentro de la neovanguardia en un primer momento y, por lo general, se tiende a relacionar con un

teatro del absurdo o de la crueldad artaudiano. La crítica sostiene también que tras esta primera etapa neovanguardista –para Jorge Dubatti (2012: 242) finaliza en 1970– las obras de la autora pasan a tener una mayor referencialidad realista y se puede considerar que estamos ante un teatro político de tendencia realista. Sin embargo, esta afirmación inicial y esta división tan categórica merece algunos matices.

Como apunta Sánchez Acevedo (2012: 101), los elementos supuestamente artaudianos – «elementos no verbales, la importancia de la gestualidad, la estética antirrealista, el rechazo de lo psicológico (...) el termino clave “crueldad”»– encajan mejor con el teatro del absurdo. El problema que se encuentra en la crítica es el de la valoración de este teatro neovanguardista con influencias del absurdo. Se tiende a relacionar esta primera etapa de la obra gambariana con una producción caracterizada por una negación total de la realidad. Esta tesis, que se rebatirá en el siguiente punto, parte de la polémica producida cuando Gambaro recibe de la revista *Teatro XX* el premio a la Mejor Obra de Autor Argentino Contemporáneo por *El desatino* y dos redactores renuncian a su puesto de trabajo en protesta con la resolución. Rápidamente a Gambaro se la acusa de «formalista y de ajena a la realidad social y política de la Argentina» (2012: 102).

La neovanguardia se caracteriza por una ruptura con la tradición aristotélico-mimética, con obras cargadas de metafóricidad que «construyen una co-realidad autónoma, exasperada y desligada de lo cotidiano», en las cuales los personajes carecen de profundidad psicológica y con una prehistoria y un final vagos (2012: 104). Como apunta Sánchez Acevedo y como veremos posteriormente al analizar las primeras obras de Gambaro, la neovanguardia no supone una huida de la realidad frente a la presencia explícita que se da en el realismo reflexivo, sino que estamos «entre dos modos distintos de entender y de afrontar ese compromiso con la realidad y con el teatro» (2012: 102). Es más, tal y como observaremos, las características formales de las primeras obras de Gambaro tienen una mayor potencia denunciatoria que aquellas en las que el contenido político es más explícito y cuya forma responde a la estética realista.

De igual manera, parece necesario matizar ese paso que la crítica ve en un teatro neovanguardista a un teatro más próximo al realismo reflexivo. Si tomamos por buena la división de Jorge Dubatti y partimos de la definición de neovanguardia que hemos apuntado de Sánchez Acevedo, resulta difícil explicar obras como *El miedo* (1972) o *Decir sí* (1974). Tal vez resultaría más adecuado apuntar que, aunque es totalmente

indiscutible que a partir de 1970 el mensaje político-denunciatorio es más explícito, no existe una quiebra total entre las dos etapas, sino que estamos ante una evolución dramaturgica en la que se mantienen algunos elementos neovanguardistas –como la vaguedad en la prehistoria y los finales o la densa metaforicidad– y se incorporan elementos más realistas o que parten más explícitamente de la realidad argentina. Esta propuesta de no ruptura total se apoya también en las observaciones de Osvaldo Pellettieri (2003: 486), que propone englobar las obras de entre 1965 y 1968 dentro del «absurdo gambariano» y las de entre 1968 y 1976 bajo el término de «absurdo referencial», en las cuales se mantienen elementos neovanguardistas y se adoptan elementos del realismo reflexivo. También sirve para justificar esta propuesta la adscripción que hace Pellettieri (2004: 39) de la autora bonaerense en los años inmediatamente anteriores a su estudio al «teatro de intertexto posmoderno», comentado previamente y, dentro de este, al «teatro de la desintegración», que es una evolución directa de la neovanguardia, aunque con un carácter más pesimista, y al mismo tiempo al «teatro moderno realista», con una función didáctica más clara y comprometido ideológica y políticamente.

Resulta conveniente reproducir el artículo “Por qué y para quién hacer teatro” de Griselda Gambaro en la revista Talía en 1972 donde trata de exponer su visión sobre la función social del arte y, en respuesta directa a aquellos que la acusaban de ubicarse fuera de la realidad social, les recomienda adentrarse en otros medios si buscan un cambio efectivo:

La respuesta del teatro a los conflictos (sean sociales, políticos humanos) es apasionada e implícita, no didáctica. (...) y creo que si uno piensa a tal punto que la salvación o la vitalidad del teatro dependa de que tenga influencia en el cambio de estructuras, debe abandonar el teatro y acelerar ese cambio por otros medios. (...) Toda creación es un acto de adhesión y de rechazo a la cultura, de adhesión y rechazo al medio porque es un re-ordenamiento de la realidad. Y es a este nivel que el teatro es profundamente revolucionario¹.

Finalmente, alrededor de esta tensión entre forma y contenido, resulta interesante reproducir un comentario de Ricardo Piglia (2001: 185) en una entrevista en 1998 donde expone una teoría de Vernant en cuanto a esta relación:

¹ Artículo extraído de Sánchez Acevedo (2012:103)

En definitiva, lo que dice Vernant es que la literatura descontextualiza, básicamente borra las huellas de la época, deshistoriza, pero a la vez, la forma es la historia misma, no existe sin la trama de cuestiones cotidianas y políticas que ese momento histórico específico discute y produce.

3. Realidad y ficción

Como hemos comentado, tal y como sostiene la crítica, la obra gambariana parte del contexto social argentino de su momento y lo ficcionaliza. En una conversación entre Ricardo Piglia y Juan José Saer en 1999, este último (2015: 95) recuerda que en la historia literaria argentina la relación con la realidad social ha sido siempre muy estrecha: «La literatura de nuestra generación abordó (...) los aspectos más políticos de nuestra sociedad». Es decir, en la literatura, en la ficción, se insertan diferentes elementos de la realidad. Sin embargo, cabe formularse una serie de cuestiones: ¿cuál es la verdad de la realidad? ¿Es la ficción un género adecuado para expresar esa verdad? ¿Cómo integrar ambas?

Es conocida por todos la relación conflictiva que existe entre la verdad y el terreno ficcional. Por lo general, se suele asumir que lo objetivo tiende a ser terreno del género no ficcional y lo subjetivo del género ficcional. Pese a ello, debemos plantearnos, primero, la dificultad del propio concepto de verdad. Saer (2015: 48) plantea la dificultad de representar la realidad de la vida, precisamente, por no poder conocer cuál es esa realidad: «Como no sabemos lo que es la vida real, toda nueva propuesta del arte que puede ser de lo más inesperada será una hipótesis de vida». El mismo autor en *El concepto de ficción* (2014: 10), además, plantea toda una serie de elementos que dificultan la supuesta objetividad de los escritores de no ficción: «el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal».

Una vez descartada la validez de una objetividad total para expresar la verdad de la realidad en el género no ficcional, debemos plantearnos cuáles son las relaciones entre la realidad y la ficción. Para observar estas relaciones, primero, parece conveniente establecer una inversión de términos: ¿es la realidad totalmente ajena a la ficción? Piglia (2015:11) apunta precisamente cómo los poderes se valen de la ficción en su beneficio:

La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo a la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión.

Como vemos, realidad y ficción no son dos mundos plenamente separados que siguen caminos inconexos, sino que interaccionan, convergen. Así pues, Saer (2014: 11) plantea que la escritura ficcional no esquiva el uso de la verdad, sino que precisamente

este tipo de plasmación es útil para mostrar la complejidad de esa verdad y para ofrecer una mayor riqueza de esta. Además, apunta que no se elude esa verdad real objetiva, sino que «se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria».

Siguiendo los planteamientos de Saer, estamos pues ante una búsqueda de una verdad oculta, no evidente, pero tal y como matiza (2014: 12), es una verdad que busca ser creída en tanto que ficción porque

Solo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata (...). La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso.

Es precisamente este último razonamiento el que nos permite sostener que Griselda Gambaro no busca únicamente sumergirse en la realidad argentina y exponerla, sino que su obra alcanza mayores dotes de universalidad. Al leer la obra dramática de la autora, no estamos ante una literatura panfletaria contraria al poder de un dictador que se mantiene en el gobierno argentino, sino ante el sumergimiento de la verdad y las contradicciones que hay detrás del concepto de poder. En una entrevista de 1998 con Reina Roffé (2001: 116), la autora reclama una mirada atenta a lo que sucede en la realidad, y apunta en la línea de validar el género ficcional para acercarnos a las verdades de esta que «el arte nunca ha servido para atenuar los horrores del mundo, pero nos ha clarificado esos horrores».

4. El poder en la obra gambariana

4.1. La universalidad del poder

Previamente a proseguir con el análisis de las diferentes formas de poder, resulta necesario exponer por qué se plantea que Gambaro parte de lo local, de lo argentino, para ir a lo universal, al igual que otros autores latinoamericanos. La propia autora en la entrevista que acaba de ser referida con Roffé (2001: 99) apunta sobre su escritura que siempre parte de «la mirada de una argentina», pero, más adelante en referencia a *La Malasangre*, aunque podría servir para explicar toda su obra, matiza que su teatro sirve «para explicar ciertos comportamientos de los personajes».

Son muchos críticos los que señalan esa mirada argentina y esa referencialidad al tiempo del país: Silvina Díaz (2016: 138) señala que las obras gambarianas «se constituyen en metáforas de la realidad argentina», o Irmtrud König (2002: 11) apunta que el acento bonaerense y los anacronismos presentes en *Antígona Furiosa* sirven para trasladar la obra de Tebas a la realidad argentina de su tiempo.

Ciertamente, no se puede afirmar que las reflexiones de estos críticos sean falsas. En *Antígona Furiosa* no únicamente el acento y los anacronismos sirven para trasladar la obra a Argentina, sino que la propia protagonista se erige como una de las madres de la Plaza de Mayo al reclamar poder enterrar a sus muertos y al decir «Tierra piden los muertos, no agua o escarnio» (2003: 205). También Rita Gnutzmann (2011: 32) en su introducción a *La Malasangre* observa diferentes referentes argentinos: «la llamada a no olvidar para “no degollar la memoria”; la necesidad de ver al muerto para que no fuera un “desaparecido; el ruido del siniestro carro que recordaba el de los ominosos Falcón verdes».

Estos son solamente algunos ejemplos de esas referencialidades imposibles de negar y que aparecen a lo largo de toda la carrera dramática de Gambaro. Sin embargo, esto no invalida una lectura más universal. Argentina no existe como una isla ajena a las diferentes formas de actuación del poder, sino que se circunscribe también en ellas. Fernando de Toro (1999: 147) señala que la obra dramática gambariana puede ofrecer diversas interpretaciones según el «grado de competencia interpretativa de su receptor»: por un lado, una lectura que parte de «la práctica teatral argentina y de su contexto general» y que permite conocer mejor la realidad del país; por otro lado, ofrece una «interpretación en un nivel más universalista y con menos mediaciones de tipo socio-político y contextuales». El crítico apunta acertadamente que no existe una lectura

mejor que otra, sino que lo que se ofrece son «distintos niveles de acceso al texto dramático o espectacular».

Vistos algunos referentes argentinos, cabe observar los referentes presentes en los textos que permiten una lectura más universal. Osvaldo Pellettieri (2003: 315) apunta que en el estreno de *El Campo* (1968), la crítica minusvaloraba la obra aduciendo que la representación de un campo de concentración nazi suponía una falta de compromiso con la realidad argentina; en su reestreno en 1984, la obra fue ligada a la realidad argentina por el clima de violencia que vivía el país y se basaban en el acento bonaerense de Franco, uno de los protagonistas de la obra. Sin embargo, este no es el único rasgo que caracteriza al personaje. Partiendo de la vestimenta –un uniforme de las S.S.–, del propio nombre –identificable con el dictador español– y de su habla –con acento voseante–, encontramos tres referentes de tres países con gobiernos autoritarios. Si Gambaro buscara exponer únicamente la realidad argentina y no una reflexión en torno al poder, ¿por qué tomar dos referentes ajenos a ella?, ¿por qué no vestir a Franco con un uniforme militar argentino y tomar el nombre de algún referente autoritario del país? Parece que la autora buscaba mostrar en su obra las consecuencias de un gobierno autoritario y no tanto denunciar al gobierno argentino. Esta propuesta encuentra soporte en la afirmación de Méndez-Faith (1985: 837): «El nazismo sirve aquí de metáfora, que alude a todo sistema totalitario –incluso el argentino, por supuesto– y a sus métodos de crueldad y tortura».

Además, esta universalidad no se basa únicamente en desdibujamientos de la referencialidad argentina. El teatro de Gambaro es, sobre todo, un teatro de comportamientos, centrado en la forma de actuar de los personajes ante diversas situaciones, lo que permite una lectura más universal de su obra. María Eugenia Tyroler (2010: 130) apunta que su teatro «trabaja sobre temas ligados al ser humano en su esencia, su conducta, su voluntad» y logra convertir sus obras «en obras atemporales».

Finalmente, como muestra de esta universalidad y como forma de justificación también de la relación de la obra dramática gambariana con la filosofía de Michel Foucault, resulta necesario recuperar las palabras de De Toro (1999: 210) en las que recomienda leer la obra de la autora –así como cualquier obra– desde un punto de vista universal e interdisciplinario:

Hoy más que nunca, el intelectual y el estudioso de la cultura, debe hacerse de un saber que es bastamente más complejo, denso y amplio que el anterior. No basta ya saber ciertos trucos estructuralistas, se trata de leer con perspectivas simultáneas, a veces contradictorias. Leer con Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari, Cixous, Spivak, Bhabha, Baudrillard, la lista es larga.

4.2. Poder soberano y biopoder

Los estudios foucaultianos sobre el poder se centran, tal y como apunta Morey, en desentrañar su funcionamiento, observar que herramientas lo componen y cuál es su método de actuación (2014: 282). Para ello, parte de un análisis histórico que explica la evolución del poder hasta nuestros días y distingue dos formas de poder. Por un lado, encontramos el poder soberano (siglos XVI-XVII), caracterizado por ser un poder que castiga y basado en la *pater potestas romana*: el soberano puede dejar vivir o hacer morir a sus súbditos si estos no cumplen sus postulados (Permuy, 2015: 22). A partir del siglo XVIII, aparece un nuevo sistema de poder denominado por Foucault como biopoder: el cuerpo y sus funciones aparecen como objeto de preocupación del poder para comprenderlo y hacerlo útil y sumiso. Este nuevo sistema ya no se sirve de la amenaza de la muerte, sino que se basa en regular y corregir las conductas de los individuos: es un poder que marca nuestra existencia y expectativas y que «objetiva insidiosamente aquellos a quienes se aplica» (Foucault, 2002: 217). Foucault apunta en una entrevista con M. Fontana que la aceptación del poder se basa en ser una potencia que no únicamente prohíbe, «sino que cala de hecho, que produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos» (Morey, 2014: 296).

Sin embargo, aunque este nuevo poder sea el que se ejerza principalmente, ello no implica que el poder soberano desaparezca, sino que es complementario (Foucault, 2002: 213). Byung-Chul Han (2017: 28), centrándose en el concepto de biopoder y partiendo de que este se basa en la seducción y no la prohibición, actualiza la teoría foucaultiana y apunta que este nuevo sistema, en vez de crear hombres sumisos, los hace dependientes de él para que se sometan por sí mismos al entramado de la dominación.

Se encuentran, por lo tanto, dos sistemas de poder complementarios que actúan directamente sobre la vida de los individuos y que aparecen representados en las obras de Gambaro con una mayor preponderancia hacia este nuevo poder seductor.

Probablemente, uno de los ejemplos más claros del ejercicio del poder soberano lo encontramos en *La Gracia*. Esta obra, de título totalmente irónico, se desarrolla dentro de una prisión y tiene como protagonistas a unos prisioneros encerrados en unos armazones que imposibilitan su movilidad. Al final de la obra, tras haber puesto a todos los prisioneros en círculo, un gendarme, cuya única participación previa había sido violar a una de las prisioneras, asesina a todos los prisioneros disparándoles en la nuca.

En esta obra, el ejercicio del poder soberano es claro y expreso. Sin embargo, en otras este poder punitivo actúa como elemento de partida para que los personajes se circunscriban en el poder seductor. *Cuatro ejercicios para actrices* recrea cuatro escenas en las que aparecen mujeres —únicamente aparecen las víctimas—, que han sufrido algún tipo de maltrato físico o alguna discriminación social. Tomando la segunda como ejemplo, se observa cómo en una relación de violencia de género la mujer se convierte en totalmente dependiente de su pareja e incluso la justifica y asume el lenguaje del maltratador:

MATILDE: No llorés. Secate esas lágrimas. No seas flojona. ¿Por qué te pegó?

GRACIELA: Nada. Tiene esa costumbre.

MATILDE: ¡Qué bien! ¿Y lo permitís?

GRACIELA: No, señora. Yo no permito nada. Él, por su cuenta... ¡Pero no es malo! Había tomado unas copas. Jugó y perdió... (61)².

También en *La Malasangre* se recrea una situación de maltrato del personaje de Padre hacia Madre, pero se encuentran momentos en los que este ofrece pequeñas dosis de amabilidad hacia su mujer que fuerzan cierta dependencia hacia él como, por ejemplo, cuando le permite volver a tocar el piano tras años de prohibición y ella reacciona felizmente: «(Levanta hacia él un rostro iluminado.) Sí, Benigno, ¡me acuerdo!» (111). La dependencia de la madre llega a tal punto, que colabora con el padre para asesinar al amante de su hija al final de la obra. Por otra parte, el nombre del padre, claramente

² Todas las citas de las obras han sido extraídas de Gambaro, G. (1989): *Teatro 3* (5a ed.). Buenos Aires: Ediciones de la flor, a excepción de las citas de *Decir sí* y *La Malasangre*, extraídas de Gambaro, G. (2011): *Decir sí. La Malasangre* (Ed. Rita Gnutzmann) Madrid: Cátedra, también a excepción de las citas de *El Campo* extraídas de Gambaro, G. (1992). *El Campo*. En Fernández, G. (Ed.) *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. (pp. 229-290). Madrid: Centro de Documentación Teatral (Trabajo original publicado en 1968), y a excepción de las citas de *Las paredes*, *El Desatino*, y *Los Siameses* extraídas de Gambaro, G. (1979): *Teatro*. Barcelona: Argonauta. Al final de cada cita se indica entre paréntesis el número de página

irónico, ayuda a reforzar la idea de un poder soberano, autoritario, disfrazado de cierta bondad, y llega a ser incluso explícito:

RAFAEL: Comeré con ustedes, señora. El señor ha tenido esa bondad.

DOLORES: ¡Qué extraordinario! Papá es demasiado bondadoso. (*Con una sonrisa torcida.*) Ya lo verá usted. Una bondad desbordante como un río... (*borra la sonrisa*) que ahoga (84).

Otra obra en la que encontramos esa capa de un poder seductor, en términos de Han, es en *El Nombre*, donde la protagonista cubre con una funda el único elemento que el poder, representado por las señoras a las que presta servicio, le ofrecen: una almohada llena de manchas, sucia. En un principio, la protagonista confiesa sentir asco, pero, pese a las humillaciones a las que era sometida y a las condiciones en las que se encontraba, comenta felizmente que «Tenía una pieza para mí» (155) y se define a sí misma «como una princesa» (155).

En un análisis de menor carácter interdisciplinario, Pellettieri (2003: 350) distingue en las obras gambarianas dos tipos de personajes que rodean a los protagonistas: los «personajes confiables», que luego traicionan a aquellos, y los «personajes no confiables», que acaban siendo sus ayudantes. Estos personajes confiables de los que habla el crítico son los representantes de ese poder amable, y su exponente más evidente se encuentra en *El Campo*, representado por Franco, que aparece en escena con un uniforme de las S.S., pero «a pesar de esto, su aspecto no es para nada amenazador, es un hombre joven, de rostro casi bondadoso» (234) y, además, de cara a Emma, una de las presas que actúa como protagonista, mantiene una actitud cordial, lo que provoca una colaboración máxima por parte de la reclusa hacia ese poder encarnado por el director del campo en el que se encuentra.

4.3. Los espacios del poder

Previamente, se han mostrado diferentes obras en las que el poder actúa de un modo no restrictivo en situaciones diversas. Resulta reseñable los lugares en los que este sistema es ejercido. Tal vez, el modelo de poder más prototípico sea el último expuesto, en el que está encarnado por un militar. Sin embargo, al analizar la actuación del poder, Foucault reniega de toda una serie de postulados con los que este ha sido estudiado. El filósofo afirma que el poder no es algo que se posea, sino que se ejerce a partir de una

serie de estrategias y tácticas y que provocan un seguido de consecuencias de dominación. Esto provoca a su vez una negación del postulado de la localización: el poder no se encuentra en el Estado dominado por una clase dominante, sino que se desarrolla a partir de una «microfísica del poder» en diferentes hogares moleculares. A partir de esta última negación, Foucault rechaza también el postulado de la subordinación, según el cual las relaciones de poder estarían por encima de relaciones económicas, sociales o sexuales, siguiendo un esquema piramidal, y propone concebir el poder a partir de un esquema serial, reticular, en el cual estos dos tipos de relaciones estarían a un mismo nivel (Morey, 2014: 311).

Estas reflexiones en torno a la no-ubicación del poder y a la generalización de este en los diferentes niveles de la sociedad se reflejan a la perfección en la obra de la autora. Silvina Díaz (2016: 134) afirma que en la dramaturgia gambariana existe una «focalización en la vida privada» y que, por lo tanto, «la realidad sociopolítica queda entonces relegada a un segundo plano». Si se atiende al número de obras escritas entre 1965 y 1986, en quince de las diecisiete piezas la acción dramática se desarrolla únicamente en diferentes espacios privados –con una gran predilección por las habitaciones y los hogares– y en las dos restantes –*El Desatino* (1965) y *Los Siameses* (1965), obras de la primera etapa neovanguardista– se combinan espacios privados y públicos. Pese a que como apuntaba Silvina Díaz, parece que existe una focalización en la vida privada, no parece acertado observar una subordinación de la realidad social a un segundo plano si se tiene en cuenta la lectura foucaultiana de un poder representado siguiendo un esquema reticular y formado por diversos hogares moleculares. Kossoy (2009: 5) acerca del hogar como reflejo social apunta:

El hogar como espacio social podría aparecer como una contradicción dado que es el espacio de lo íntimo y lo privado. Sin embargo, una lectura del modo de construcción de las familias y su modo de vida, nos autoriza a considerarlo como un espacio donde se perfilan los rasgos distintivos de los diferentes grupos sociales.

Tyroler (2010: 134) comenta respecto a su teatro que las representaciones de pequeños núcleos familiares sirven como proyector de toda la sociedad. Si se atiende a *Las Paredes*, se observa, precisamente, la representación de esos espacios privados donde actúa el poder, con la particularidad de que la habitación en la que se encuentra encerrado el protagonista se va empequeñeciendo cada vez más, lo que genera una focalización mayor en lo privado. Sin embargo, son continuas las referencias a los

espacios exteriores y a las acciones que el protagonista lleva a cabo fuera de las cuatro paredes que lo encierran, estableciéndose así una relación directa entre el espacio interior y el exterior y remarcando la servidumbre psicológica y la actitud sumisa que el personaje –nombrado únicamente como Joven y, por tanto, representante general social al no ser individualizado– desarrolla tanto dentro como fuera. Por lo tanto, los abusos y las actitudes de dominación que se establecen en lugares privados se pueden analizar como esos hogares moleculares o no-lugares no exentos de las relaciones de poder debido a la «microfísica del poder».

Señala también Tyroler (2010:133) que el espacio exterior y sus diferentes composiciones y descomposiciones que rodean al protagonista se convierten «en el reflejo de su mundo interior». Así pues, los espacios son correlatos de las actitudes de los personajes y se muestran en una misma línea. Se ha apuntado previamente que la gran mayoría de espacios privados están enfocados a hogares y habitaciones y, dentro de estos espacios, suele ser habitual la presencia de personajes femeninos sometidos a una autoridad masculina, acercando el teatro gambariano a la crítica feminista. *Viaje de invierno* es un gran ejemplo de un hogar molecular doméstico, donde la autoridad del marido llega al punto en el que la mujer ni tan solo tiene voz propia, sino que se comunica a partir de una grabadora en la que se incluyen grabaciones hechas por la propia mujer, donde muestra su autosometimiento:

VOZ DEL GRABADOR: ¿Te traigo el café con leche? Mi doncella me aguarda. Aún no concluyó de peinarme. ¿Me oís, hermoso? (*Con leve impaciencia*) Contestame. (*Con un estallido histérico*) ¡Contestame! (*Un alarido de nervios, luego el aparato funciona en silencio*)

SEBASTIÁN (*se sobresalta. Con una voz joven, varonil, que no pertenece de ningún modo a su cuerpo*): ¡Callate! Estaba distraído. ¡Qué alharaca! Traé el café con leche. Lo tomo todos los días, a la misma hora, la misma leche aguada (...)

(*Amalia, que ha estado conteniendo su indignación, se inclina y mueve los botones, como si buscara la réplica adecuada*).

VOZ DEL GRABADOR (*calurosa y distinguida*): ¡No me agradezcas! ¡No, no, por favor! ¡Soy tu esclava! ¡A tus órdenes! ¡Voy a la cocina! ¡Voy! (11).

Sin embargo, aunque sean aspectos recurrentes, no únicamente la violencia masculina y el sistema patriarcal representan esos hogares moleculares donde se tejen relaciones de

poder: el sistema penitenciario o las instituciones clericales son también otros núcleos de relaciones denunciados en la dramaturgia gambariana. Este último hogar aparece en *Antígona Furiosa* (1986) denunciado explícitamente por la propia Antígona al dirigirse al sacerdote Tiresias: «La raza entera de los sacerdotes ama el dinero (...) Tiresias, ¡esto te asusta! Hábil para ser amigo del poder en su cúspide y separarse cuando declina» (214).

Sapkus (2015: 141) ha observado también en *Antígona Furiosa* –y esto es aplicable al resto de su obra– el distanciamiento entre los vínculos clásicos de poder central –el estado– y la periferia –ciudadanos– y la importancia de los micropoderes siguiendo la teoría foucaultiana. Señala la crítica también la representación del «funcionamiento reticular del poder a través de diversos procedimientos». Entre ellos, destaca la representación de Creonte a partir de una carcasa hueca –«*Una carcasa representa a Creonte. Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder*» (197)– con la que se viste el Corifeo en diferentes momentos asumiendo el papel del tirano. Esta representación logra exponer para la crítica «la fragmentación, la incompletitud y el constante dinamismo de los mecanismos del poder». Cabe añadir, además, que no parece baladí que sea precisamente el Corifeo, el Coro, el representante de los ciudadanos, quien entre dentro de esa carcasa, símbolo de poder: Gambaro muestra así la desubicación del poder y metaforiza la generalización de las relaciones de poder en todos los estratos sociales, tanto en su esfera clásica de representación, ejemplificada en Creonte, como en la propia servidumbre, ejemplificada en el Corifeo.

De hecho, otra nueva muestra de este orden reticular del poder se encuentra en el traslado del discurso del Creonte de Tebas al discurso de Benigno de la Argentina de 1840 en *La Malasangre*. Si en la ciudad griega la ley de Creonte es formulada por él mismo, tirano, y resulta irrefutable, en *La Malasangre* Benigno, padre de una familia pudiente, pero, al fin y al cabo, un individuo más dentro de la sociedad, sentencia: «Yo dicto la ley. Y los halagos. Y los insultos» (76).

Finalmente, resulta revelador un último ejemplo sobre esta concepción del poder y, en este caso, en vez de ver a sus representantes, como era el caso de Sebastián o Benigno, se pueden observar sus efectos. Si se atiende al vestuario de los personajes de *La gracia*, se observan esos armazones que limitan el movimiento de los presos, salvo por algunas partes de su cuerpo: «Hombre 1º, un brazo; Hombre 2º, una pierna. Mario conserva

afuera la mitad derecha del cuerpo, con el brazo libre, como puesto en jarras, pero la mano desaparece dentro del armazón, como la otra. Rosa está envuelta totalmente, solo le queda libre el cuello y la cabeza» (120). Si se quisiese representar un poder punitivo que actuase de igual manera sobre los individuos, lo lógico, probablemente, sería que todos los personajes se encontrasen con las mismas limitaciones de movimiento. Sin embargo, Gambaro apuesta por limitar partes diferentes del cuerpo de los presos, simbolizando así los efectos diversos que el poder tiene sobre los diferentes individuos, fruto de esa no-univocidad y no-ubicación del poder.

Conviene reproducir un párrafo que recupera Méndez-Faith (1985: 836) de un artículo periodístico de Griselda Gambaro en 1973 –por la fecha del artículo la autora apunta únicamente las obras circunscritas entre 1965-1968, pero es aplicable a toda su dramaturgia–, donde critica la sumisión ante el poder y la necesidad de una respuesta activa contra él, pero a su misma vez expone, precisamente, la desubicación de este en unas instituciones estatales y su capacidad de alcance en los hogares moleculares foucaultianos:

Desde *Las paredes* a *El campo* quise expresar siempre el peligro de la pasividad, el hecho de que uno no puede encerrarse en su casa para protegerse porque los mecanismos del poder son tan fuertes y arbitrarios que ya no hay protección posible si uno no acepta el hecho de ser lo que Lukács llamó un ‘respondedor’ activo a determinada situación político-social.

4.4. El panoptismo. Funcionamiento y efectos.

Al analizar el funcionamiento del poder, Foucault (2002: 197) presta especial atención al sistema carcelario del panóptico impulsado por Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII para poder explicar la actuación de los mecanismos de disciplina. Atendiendo a su composición, lo describe como una construcción en forma de anillo, presidida por una torre en el centro con amplias ventanas –desde las que se observa, pero no puede observarse el interior desde fuera– y en la periferia todo un seguido de celdas incomunicadas entre sí, pero con dos ventanas: una con visibilidad hacia la torre y otra al exterior que da entrada a la luz permitiendo la visión de todos los prisioneros desde la torre. Se contraponen así el sistema clásico del calabozo: se mantiene el encierro, pero no se priva de la luz ni se ocultan a los presos, provocando que estos estén siempre bajo la atenta mirada del vigilante de la torre. Este sistema carcelario sirve de metáfora de la

nueva estrategia de poder no-piramidal: la sociedad está constituida a partir de múltiples panópticos.

Este panoptismo es el que se encuentra precisamente en *Las Paredes*. La obra se desarrolla dentro de un dormitorio de 1850 con una puerta, cerrada con llave, por la que van entrando los personajes del Ujier y el Funcionario. Un grito procedente del exterior al inicio de la obra pone sobre aviso al prisionero, el Joven, de que hay más habitaciones, pero con las que no existe comunicación alguna. El protagonista es informado de que está preso –aunque los otros personajes nunca lo tilden como tal– hasta que se discierna su verdadera identidad, pues creen que es un villano llamado Ruperto de Hentzau. Así, la situación del Joven y la disposición del espacio generan que el protagonista se erija en lo que Foucault (2002:197) llama «objeto de información, jamás de comunicación». La obra continúa su desarrollo con algunos pequeños gestos de rebeldía del protagonista rápidamente sofocados hasta que el Ujier y el Funcionario reconocen al Joven que los gritos que escuchaba responden a que las paredes caen sobre los miembros de las otras habitaciones, tal y como le pasará a él. La obra concluye con el Ujier saliendo de la habitación y dejando abierta la puerta, mientras el Joven «mira hacia la puerta, luego con obediente determinación, muy rígido, la muñeca entre los brazos, los ojos increíble y estúpidamente abiertos, espera» (60). El protagonista tenía la posibilidad de escapar, sin embargo, queda esperando a que las paredes caigan sobre él porque se encuentra sometido al campo de visibilidad del panóptico: desconoce si fuera de la habitación hay alguien vigilándolo y decide por sí mismo someterse a la disciplina. Foucault (2002: 198) ya apunta que dentro de la torre de ese panóptico podría no haber ningún vigilante, lo que genera en el preso «un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder» porque este «debe estar seguro de que siempre puede ser mirado» y, en consecuencia, reproduce las coacciones del poder haciendo que él mismo juegue «simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento». Además, durante toda la obra la puerta se ha encontrado cerrada con llave, lo que genera una prohibición tácita de salida. Sin embargo, la apertura final conlleva una decisión propia en el personaje. Esta no-decisión final la podemos relacionar con el autosometimiento del que habla Chul-Han (2017: 49) cuando apunta que el hombre sujeto a una libertad teórica genera en sí mismo mayores coacciones que en un estado represivo: «el *deber* tiene un límite. El *poder hacer*, por el contrario, no tiene ninguno».

Una nueva representación de panoptismo la encontramos en *El Campo*, como apunta Nina L. Molinaro (1996) en un acertado artículo *–Discipline and Drama: Panoptic Theatre and Griselda Gambaro’s El campo–*. Martín aparece como un personaje procedente del exterior del campo de concentración para el que es contratado para poner en orden la documentación del lugar. Molinaro señala que Martín es asumido por la audiencia como un personaje externo a las relaciones de poder desarrolladas y que, a partir de la relación que mantiene con Franco, se convierte en objeto de interrogación e información, lo que acaba produciendo su inclusión en esas relaciones debido a su desintegración psicológica: «Martin’s gradual psychological desintegration marks the escalating efficacy of discipline». Esta inclusión dentro de la disciplina quedará evidenciada para la audiencia en el momento que es torturado –conviene recordar, como ya se ha apuntado previamente, que un sistema disciplinario no es incompatible con el ejercicio del poder soberano– en el acto tercero durante el concierto. También la crítica remarca el hecho de que Franco es la representación física del panoptismo: el personaje se erige como el vigilante de la torre central, pero, a su misma vez, Franco menciona a sus superiores, a los cuales el público nunca ve, provocando así que este personaje sea vigilante y vigilado al mismo tiempo y remarcando la existencia de múltiples panópticos. Por otro lado, describe a Emma como un personaje sujeto a los deseos y juicios de los demás; cabe apuntar que esta sujeción se debe al autosometimiento visto previamente en el Joven de *Las Paredes* al reconocerse dentro del campo de visibilidad del panóptico. Finalmente, la novedad que presenta la obra respecto a la anterior es el traslado del panóptico al exterior. Este se hace explícito cuando Martín y Emma salen del campo y, estando en casa de Martín, unos funcionarios vienen a esta para marcarlo como un prisionero más. Como se ha comentado, Foucault busca exponer los métodos de disciplina a partir de ese esquema carcelario, pero ese esquema es una metáfora de toda la sociedad y tal y como apunta el filósofo francés (2002: 204) este sistema «está destinado a difundirse en el cuerpo social; su vocación es volverse en él una función generalizada».

Esta circunscripción en el cuerpo social se relaciona directamente con lo que Foucault (2002:298) denomina «la enjambrazón de los mecanismos disciplinarios», que responde a la desinstitucionalización de la disciplina, y es lo que la hallamos en *La Malasangre* con el personaje de Benigno. Ya se ha remarcado en diferentes momentos su carácter autoritario, pero, además, puede ser descrito también como símbolo del panoptismo. El

dominio del personaje en el domicilio familiar es claro, pero en la escena segunda se deja entrever que su autoridad va más allá de los muros del hogar: «(se oye afuera el ruido de un carro y de las herraduras de los caballos sobre las piedras. Ambos atienden. DOLORES.) Todas las mañanas pasa. Pero por deferencia hacia mi padre, muchas veces no gritan... “melones”» (87). También en la penúltima escena, cuando Dolores y Rafael están planeando su fuga, se incide en ese panoptismo, en ese riesgo que corren en el exterior por la vigilancia del padre y la multiplicidad de panópticos en la sociedad se refleja también en el carro, que pasa de ser un elemento disciplinado, a ser un elemento de control –Foucault (2002: 175) apunta que este sistema de vigilancias va de arriba abajo, pero también al revés y lateralmente, lo que genera «vigilantes perpetuamente vigilados», como es el caso del carro al ser a la vez vigilado y vigilante–:

«RAFAEL: Sí. Y la ciudad [vendrá] detrás de tu padre.

(...) (*Dolores ríe, cierra los ojos con la cabeza apoyada sobre el hombro de Rafael. Se oye pasar el carro*)

DOLORES: (*Se pone rígida, se separa*). Pasa el carro otra vez.

RAFAEL: Sí. No debemos olvidarlo, Dolores. Aunque seamos felices, no debemos olvidar que pasa el carro» (126-127).

Una vez queda constatada la presencia de esa multitud de panópticos, cabe plantearse cuál es el objetivo final de estos. Apunta Morey (2014: 348) que este nuevo modelo de vigilancia va encaminado hacia una regulación de conductas, de un ethos, ya que con la nueva sociedad se impone el dominio de la norma –que codifica las costumbres–, por encima de la ley –que marca las prohibiciones–. Más adelante, señala también Morey, que el predominio de esta norma «asegura, a escala microfísica, la circulación de un poder por el que se es continuamente blanco de vigilancia». Por lo tanto, ese estado de vigilancia continuo va encaminado a asegurar el cumplimiento de la norma ya que los sistemas disciplinarios tienen como objetivo final «fabricar hombres normales (...) [e] instala la homogeneidad como regla y la graduación de diferencias individuales como media» (2014: 361) para normalizar la población. Foucault (2002: 191) señala que, frente al poder despótico, donde la individualidad es ascendente, en el sistema disciplinario, la individualidad deviene descendente: «en un sistema disciplinario, el niño está más individualizado que el adulto, el enfermo más que el hombre sano, el loco

y el delincuente más que el normal y el no delincuente.» Así pues, el individuo se convierte en el foco sobre el que actuar y acaba siendo una realidad fabricada por la disciplina. Continúa Foucault rechazando una definición en negativo del poder a partir de términos como *excluir, reprimir, rechazar* o *esconder* y propone que «el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. El individuo y el conocimiento que de él se puede obtener corresponden a esta producción».

Martínez de Olcoz (1995: 8) relaciona a los personajes femeninos gambarianos con Foucault en el sentido que se muestran como núcleos de resistencia ante «el tipo de individualización que se nos ha impuesto durante siglos». Martínez de Olcoz habla de individualización, pero entendiendo esta como diferenciación de todo el género femenino respecto al masculino debido a ese proceso de normalización y muestra así precisamente las estrategias de formación de subjetividad de la psicología femenina.

Este proceso de normalización conlleva una pérdida de elementos constitutivos de una personalidad individual, tanto física como psicológicamente. La pérdida de estos elementos psicológicos se vislumbra en diferentes obras de la autora, pero resulta de una relevancia importante en *El Nombre*. Esta pieza se constituye únicamente por el monólogo de una criada que cuenta su experiencia laboral en diferentes casas sirviendo a diversas amas que le niegan su identidad a partir del cambio de su nombre. Se muestra así el poder que estas tienen sobre ella y la sumisión y aceptación de la normalización por parte de la criada –pasa de ser una persona con nombre a ser únicamente una representante de su oficio–:

MARÍA: La señora me dijo: “Cómo te llamás?”

“María”, le dije. Le gustó el nombre, pero me lo cambió. ¿Y por qué no? ¿Qué importancia tiene un nombre? Cualquiera sirve.

(...) En una casa me llamé Florencia porque la señora era de Florencia y quería recordar su ciudad y yo me sentí contenta por un tiempo (...). Me enfermé y en el hospital me llamaban La Muda porque hablaba poco.

(...) ¿Cómo te llamás? (...) Entonces pensé, para darle el gusto, y elegí el nombre más hermoso: Eleonora. Y la señora, qué casualidad, se llamaba como yo, Eleonora. Y me dijo: “No, te pido un favor, ¿puedo llamarte María? Es tu nombre. María. Pero no quise.

“¿De quién es ese nombre, señora? No mío. Cámbiese usted el nombre. Usted se llama señora, ¡señora! (155 y ss.).

Este proceso de normalización lleva consigo una regulación del ethos y de manera inevitable incide en la vida cotidiana de los personajes. Esto es lo que se encuentra en *Solo un aspecto*, donde las acciones de los personajes van desarrollándose a partir de una rutina totalmente marcada:

(Rolo se sienta a la mesa, frente al cajón. Titina y Javier miran a Rolo, luego se miran entre ellos, incómodos)

ROLO: ¿Y? *(Bosteza)* ¡Me contagian! Empecemos.

JAVIER: No es su lugar.

ROLO *(con fastidio)*: ¡Ah! *(se sienta en otra silla. Javier y Titina cambian una mirada, incómodos)* ¿Y ahora? ¿Qué pasa? *(Como si repitieran una costumbre, Javier y Titina se sientan a la mesa, a ambos lados de Rolo)*

La obra, además, resulta de alto interés porque Javier y Titina se revelan como dos personajes sumisos ante Rolo, del que se intuye que es un policía o un miembro de las fuerzas militares. Finalmente, estos dos personajes se rebelan ante Rolo y lo torturan, del mismo modo, exactamente siguiendo el mismo código y proceso, con el que Rolo –y otros militares– torturaron a sus víctimas. Así pues, la codificación de las costumbres se desarrolla en todos los ámbitos, incluso cuando los personajes tratan de salir de ella.

Cabe destacar también los mecanismos que produce el poder soberano para acabar con la anormalidad. En *La Gracia* todos los personajes salidos de la normalidad se encuentran encarcelados como medida correctora y, finalmente, acaban siendo ejecutados. Resulta de una gran relevancia unas intervenciones de la madre de uno de ellos que podían pasar inadvertidas, pero que muestran la importancia de la instalación de los individuos en la normalidad y en el orden establecido: «Tus deformidades no me pertenecen (...) No empiezo. Pero hacen su voluntad, y después, piden ayuda. Además, atención con las costumbres» (126).

Todo este proceso de normalización y de control de costumbres surgen de procesos de formación de la subjetividad de los individuos. Esta formación aparece a partir de diferentes métodos de educación que inciden en el alma sobre la que se articulan los mecanismos de poder (Foucault, 2002: 31). Estos procesos y asimilaciones de

subjetividad suelen cobrar una mayor importancia en los personajes femeninos. Ya se ha comentado la asimilación de una posición sumisa que muchos de estos personajes muestran en situaciones de maltrato, como se ve en *Cuatro ejercicios para actrices* o en *La Malasangre*. Resulta relevante también la aceptación por parte de estos personajes de su rol doméstico fruto de una educación patriarcal. Se observa así en *El Desatino* diferentes momentos en los que se incide en esa educación recibida. Así, la madre comenta «¡Todos los días la limpieza! ¡Apenas una aprende a caminar, le ponen un plumero en la mano!» (66) y el personaje de Luis también recalca que la mujer, una vez casada, debe realizar tareas en el hogar: «¡Claro que es un trabajo! No te casaste solo para el placer» (72).

Sobre esta formación de la subjetividad también se incide en una de las piezas maestras de la autora, *Decir sí*. En ella intervienen dos personajes: un peluquero y un cliente que va a cortarse el pelo. Sería de esperar que el cliente fuese el receptor de los servicios. Sin embargo, el peluquero a partir de intervenciones muy escuetas y, sobre todo a partir de gestos, logra que el cliente adopte una actitud sumisa y, pese a no tener conocimientos del oficio, le afeite y le corte el pelo. Evidentemente, la obra trata de denunciar las actitudes sumisas y colaboracionistas con el sistema de poder, pero la verdadera relevancia de ella está en de dónde surge esa actitud sumisa que muestra el cliente. A partir de una anécdota infantil, el lector puede descubrir que el cliente siendo un niño fue víctima de castigos por parte de sus compañeros, lo que le generó una actitud servicial y contraria a posibles resistencias:

HOMBRE: Una vez, de chico, todos cruzaban un charco, un charco maloliente, verde, y yo no quise. ¡Yo no!, dije, ¡Que lo crucen los imbéciles!

PELUQUERO (*Triste*): ¿Se cayó?

HOMBRE: ¿Yo? No... Me tiraron, porque... (*se encoge de hombros*). Les dio... bronca que yo no quisiera... arriesgarme.

Para poder llevar a cabo todo este seguido de técnicas de normalización y formación de la subjetividad, no basta únicamente con la vigilancia panóptica, sino que los sistemas disciplinarios de poder buscan extraer toda la información posible de sus individuos. Foucault analiza a partir de diferentes epidemias cómo reaccionó el poder: con la lepra, el sistema excluía a los ciudadanos; con la peste, se ponía en cuarentena a toda la ciudad, y con la viruela, se buscaba regular esta epidemia extrayendo información y

calculando los riesgos (Permuy, 2015: 28). Previamente, se ha comentado la convivencia del poder disciplinario con el poder soberano. Teniendo en cuenta estos elementos y el sistema de la viruela, se puede observar en *Nosferatu* la aplicación de estos procesos. En la obra unos vampiros logran captar a una niña para asesinarla y alimentarse de su sangre. Sin embargo, al final de la obra se descubre que esa niña era una enviada de dos policías ingleses que buscaban confirmar la naturaleza sobrenatural de los personajes para acabar con esa anormalidad y son constantes los mensajes de desprecio a la naturaleza de estos personajes. Resulta interesante el final de la obra porque en él se descubre que los policías eran también vampiros y matan a los otros personajes, mostrando así un abuso de poder del todo injustificado ya que todos se instalaban dentro de la misma anormalidad.

También la extracción de información se convierte en protagonista en *Solo un aspecto*. En ella, los personajes que previamente se ha comentado que eran sumisos y seguidores de una rutina marcada, se rebelan y comienzan a torturar a Rolo para extraerle información, del mismo modo que él hacía con sus víctimas. Así, se observa cómo Javier y Titina quieren saber los detalles de la vida privada de Rolo y extraer toda la información posible:

JAVIER: ¡Cruz diablo! Tu trabajo lo conocemos. Vida privada.

TITINA: ¿Feliz en tu matrimonio?

ROLO: ¡Sí!

(...) JAVIER: No sabemos dónde vive. ¡Qué omisión! ¿Cómo avisamos a su familia? ¡La inquietud de la mujer, de los chicos! ¿Dónde vivís?

ROLO: En la calle...

JAVIER: (*lo interrumpe*): ¡No, no, nada de calles! No vueles. ¡Precisá!

ROLO: ¡Vivo en la calle!

Se observa, pues, a lo largo de la dramaturgia gambariana, un profundo análisis de estos procesos de normalización y formación de subjetividades y una denuncia clara de los mecanismos con los que el poder trata de extraer información a sus ciudadanos y cómo los amolda para que no resulten seres incómodos. Para finalizar, cabe rescatar las reflexiones de Nina L. Molinaro (1996: 38) sobre *El Campo*, pero aplicables a toda la carrera dramática de la autora. El teatro se convierte en el género predilecto para

mostrar y denunciar estos métodos panoptistas y normalizadores del poder porque, por un lado, ofrece a los espectadores un conocimiento de su naturaleza y, por otro lado, al estar estos recabando todo un seguido de información y observando a los personajes víctimas del poder, entran dentro de la estructura del panóptico: se convierten en los nuevos vigilantes de la torre de control.

5. Conclusiones

Como se ha podido ver a lo largo del presente trabajo y como ha sostenido correctamente la crítica, el poder es el eje temático que articula toda la producción dramática de Griselda Gambaro. La misma autora reconoce el protagonismo de esta temática en su obra con respecto a otros temas que han quedado en un segundo plano: «está muy acentuado el tema de la responsabilidad, de la relación víctima-victimario, el de la libertad, pero lateralmente he desarrollado otros».

Se ha pretendido mostrar también, y parece que ha quedado evidenciado a partir de todos los ejemplos aportados, que este tema del poder está patente también en las primeras obras de la autora. Se desmonta así esa errónea periodización según la cual en la primera etapa de Gambaro domina una no representación de la realidad y una falta de compromiso con la realidad social de Argentina y queda demostrada que la periodización ofrecida por Osvaldo Pellettieri es la más precisa.

Pese a la existencia de numerosos estudios sobre la triada formada por *Las Paredes*, *El desatino* y *Los Siameses* y que en el presente trabajo se ha mostrado la presencia de la temática de la denuncia del poder en estas obras, parece necesario todavía un estudio que atienda a las particularidades escenográficas y, sobre todo, del lenguaje empleado por los personajes. El léxico vago y las conversaciones entrecortadas –también presentes en el resto de sus obras, pero con una menor incidencia– son una forma también de denuncia de los discursos oficialistas homogeneizadores que representa el poder.

Se ha podido ver también la correspondencia entre la obra dramática gambariana y el análisis de poder realizado por Michel Foucault a lo largo de diferentes obras y, sobre todo, a partir de *Vigilar y Castigar*. Evidentemente, no se pretende defender que la autora argentina leyese al filósofo francés ya que las teorías foucaultianas son posteriores a las primeras obras de la autora, pero sí es cierto que ambos llegaron a reflexiones muy parecidas.

En primer lugar, queda evidenciada, a partir de las muestras expuestas, la universalidad de los postulados en torno al poder. Es cierto e innegable que Gambaro siempre parte de la «mirada argentina» de la que habla y que, a partir de su teatro, repleto de referencias a la realidad social de su tiempo, buscaba que el público argentino que asistía a sus obras tomase conciencia de las condiciones en las que vivía. Sin embargo, tanto por los

temas tratados como por la forma dada a ellos, su dramaturgia alcanza mayores dotes de universalidad y permite que un lector foráneo pueda reflexionar también acerca de la realidad social en la que vive.

Por otra parte, en un contexto represivo como el que vivió la Argentina del siglo XX y, sobre todo, en la segunda mitad del siglo, resulta de especial relevancia que Gambaro en sus obras apueste por la presencia del biopoder frente al poder soberano. Como se ha visto, ambos conviven y el propio Foucault defendía la presencia social de los dos. Sin embargo, atendiendo a los difíciles y duros momentos que vivía el país, tal vez, habría sido más cómodo la denuncia explícita de un poder soberano fuerte y represivo, como se observa en otros autores del momento. Gambaro, en cambio, ofrece una reflexión mayor y más pausada, que permite vislumbrar con una mayor eficacia las formas de actuación del poder y los límites de este. La propia autora, en la entrevista ya mencionada con Roffé (2001: 109), reconoce que no se encuentra ajena tampoco a las actuaciones invisibles del poder: «Cuando escribo trato de ser libre, pero sé que tengo libertad condicionada: una no sabe hasta qué punto está marcada por la educación y los prejuicios sociales».

Precisamente por esta toma de conciencia, sus obras merecen una mayor valoración de la que han tenido hasta el momento. Incluso sabiéndose sometida a la formación de una subjetividad normalizadora por parte del poder, logra ofrecer todo un seguido de piezas dramáticas que, siguiendo la línea de Brecht –autor al que Gambaro ha reconocido su admiración en múltiples ocasiones–, causan un proceso reflexivo en el espectador y una toma de conciencia por parte de este.

Para finalizar, conviene reproducir otro fragmento de la entrevista con Roffé (2001: 115), donde Griselda Gambaro reflexiona en torno a su teatro y confirmamos que las intenciones expuestas por la autora sobre su obra en este fragmento se encuentran más que cumplidas:

A mí lo que me gustaría es haber aportado un sentido ético, social y político. Porque toda esta época en la que se habla de la destrucción de las ideologías es muy mentirosa. Creo que el artista debe asumir una conducta y una responsabilidad social, debe oponerse a los modelos que el poder ofrece o impone, porque al poder siempre le va a resultar conveniente inculcar que ya se acabaron las ideologías, las utopías, etc. Entiendo que el arte debe estar primordialmente a su propia especificidad, pero también a lo que sucede en el mundo. Porque, de lo contrario, vamos a hacer un arte gratuito.

6. Bibliografía

- DÍAZ, SILVINA (2016): Teatro y crisis en Argentina: el lenguaje como resistencia. *452ºF. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (15), 130-144.
- DUBATTI, J. (2012): *El «Universo Gambaro» en cuatro tomos teatrales* [Reseña de *Teatro*, por Griselda Gambaro]. *Stichomythia*, (13), 242-245.
- FOUCAULT, M. (2002): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- GÁLVEZ, M. (1988). *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus.
- GAMBARO, G. (1979): *Teatro*. Barcelona: Argonauta.
- GAMBARO, G. (1989): *Teatro 3* (5a ed.). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GAMBARO, G. (1992). El Campo. En *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. (pp. 229-290. Madrid: Centro de Documentación Teatral (Trabajo original publicado en 1968).
- GAMBARO, G. (2011): *Decir sí. La Malasangre* (Ed. Rita Gnutzmann). Madrid: Cátedra.
- HAN, B. (2017): *Psicopolítica*. Barcelona: Herder Editorial.
- KÖNIG, I. (2002): Parodia y transculturación en *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro. *Revista Chilena de Literatura*, (61), 5-20.
- KOSSOY, A. (2009): La construcción de la identidad social: cuestiones metodológicas para su análisis. *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología.
- MARTÍNEZ DE OLCOZ, N. (1995): Cuerpo y resistencia en el reciente teatro de Griselda Gambaro. *Latin American Theatre Review*, 28 (2), 7-18.
- MÉNDEZ-FAITH, T. (1985): Sobre el uso y abuso de poder en la producción dramática de Griselda Gambaro. *Revista Iberoamericana*, (132-133), 831-841.
- MOLINARO, N. (1996): Discipline and Drama: Panoptic Theatre and Griselda Gambaro's *El Campo*. *Latin American Theatre Review*, 29 (2), 29-41
- MOREY, M. (2014): *Lectura de Foucault*, Madrid: Sexto Piso España.

- PELLETTIERI, O (2003): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. (Vol. 4). Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, O. (2004): Nuevas tendencias en el teatro argentino. *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (43), 33-50.
- PERMUY, B. (2015): *Las tecnologías de poder de Foucault y el control de la migración* (Trabajo final de máster). Universitat de Barcelona, España.
- PIGLIA, R. (2001): *Crítica y Ficción*. Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, R. (2015): *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama.
- SAER, J. J. (2014): *El concepto de ficción* (4a ed.). Buenos Aires: Seix Barral.
- SÁNCHEZ ACEVEDO, A. (2012): Griselda Gambaro y el teatro de la crueldad artaudiano: un lugar crítico revisitado. *Philologia Hispalensis*, 26 (3-4), 97-120
- SAPKUS, P. (2015): La representación del cuerpo, el poder y la violencia en *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro. *AdVersuS*, (28), 137-147.
- TORO, F. DE (1999): *Intersecciones: Ensayo sobre teatro*. Madrid: Iberoamericana.
- TYROLER, M. E. (2010): Griselda Gambaro. Arquitecta de la deconstrucción. *Signos Universitarios*, (45), 129-158.