

## Alegoría, imagen y comunicación: el *ethos* dictatorial en *Decir sí* y *La malasangre*, de Griselda Gambaro

Alejandra Sanemeterio (\*)

---

**Resumen:** Las representaciones de la violencia durante la última Dictadura militar argentina se mostraron de manera alegórica en numerosas manifestaciones artísticas, entre ellas el teatro. En este trabajo abordaremos la construcción *ethica* dictatorial y las representaciones autoritarias como alegorías de la presencia militar y las formas de gobernar durante la última dictadura argentina en las obras *Decir sí* y *La malasangre*, de Griselda Gambaro (1981). A partir del concepto de *ethos* establecido por Maingueneau (2002) como una imagen de sí mismo a través del discurso, analizaremos cómo los personajes principales se arman como portavoces de la autoridad en tanto metáforas o alegorías del gobierno militar y cómo construyen su poder mediante los actos de habla (Austin, 1962) como una manifestación de su agresividad, su modo de perseguir, de transmitir temor y ejercer violencia tanto física como simbólica. Identificaremos los modos en que los tiranos operan dirigiendo los espacios en los que se mueven manipulan a sus víctimas que, además, tienen también un perfil determinado y signado por su propio *ethos*. Será necesario destacar los vínculos de estas producciones con otros textos de la literatura nacional y hechos de la historia argentina; y, fundamentalmente, la importancia del teatro del absurdo en el desarrollo de las analogías, ya que funcionó como una herramienta de denuncia y crítica sociopolítica así como también colaboró en la construcción de una memoria colectiva emergente frente al relato político hegemónico desde el discurso teatral, teniendo en cuenta que ambas obras se estrenaron durante el período dictatorial.

**Palabras clave:** dictadura – *ethos* – imagen – teatro del absurdo – actos de habla

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 288 y 289]

---

(\*) Universidad de Buenos Aires

Es Profesora y Licenciada en Letras por la UBA y actual Maestranda en la misma institución. Fue adscripta de la cátedra de Literatura Española Contemporánea de la Facultad de Filosofía y Letras. Actualmente se desempeña como docente e investigadora en la Universidad de Buenos Aires. [alejandrasofiasanemeterio@gmail.com](mailto:alejandrasofiasanemeterio@gmail.com)

## Introducción

“[...] De que teníamos que arrepentimos  
y de qué ser perdonados?”  
*Si esto es un hombre*, Primo Levi

La producción dramática de Griselda Gambaro constituye uno de los corpus más incisivos del teatro argentino contemporáneo en lo que respecta a la representación de la violencia política y social. Desde sus primeras obras, Gambaro construye una poética que evita la alusión directa a los acontecimientos históricos concretos y, en cambio, propone una exploración de las estructuras profundas que sostienen el autoritarismo, la obediencia y el sometimiento. Esta elección estética no implica una neutralización del contenido político, sino una radicalización de su alcance: la violencia aparece no como excepción, sino como norma inscrita en los vínculos cotidianos.

En este sentido, *Decir sí* (2012) y *La malasangre* (2011b) se presentan como textos privilegiados para analizar la manera en que el teatro de Gambaro dialoga con la experiencia de la última dictadura militar argentina (1976–1983), aun cuando ninguna de las dos obras la nombre de manera explícita. Ambas piezas ponen en escena espacios cerrados —una peluquería y una casa familiar— donde se despliegan relaciones de poder asimétricas, regidas por la violencia simbólica, la amenaza latente y la naturalización del miedo.

En este artículo nos proponemos analizar las referencias a la dictadura militar en *Decir sí* (2012) y *La malasangre* (2011) a partir de un enfoque interdisciplinar que permita identificar la imposición de la imagen totalitaria mediante la construcción autoritaria en obras que se presentan alegóricamente para denunciar las violencias ejercidas durante la dictadura. Entendemos que ambas obras dramatizan los mecanismos de disciplinamiento, silenciamiento y consentimiento que hicieron posible el terrorismo de Estado, al mostrar cómo el poder se infiltra en el lenguaje, en el cuerpo y en las prácticas cotidianas. Desde esta perspectiva, el teatro de Gambaro no se limita a denunciar la represión, sino que interroga las condiciones subjetivas y discursivas que la sostienen.

A fin de poder profundizar nuestro abordaje consideraremos también la obra *Antígona furiosa* (1986), en la que Gambaro reescribiendo el clásico de Sófocles desarrolla temáticas tanto más complejas y con referencias más claras y evidentes al terrorismo de Estado en una obra escrita y estrenada en democracia.

A mediados de 1963 comenzó a funcionar el instituto Di Tella y con ello comenzó una nueva manera de hacer teatro en Argentina. Como centro del campo intelectual, y junto con otros factores como el auge de las editoriales nacionales, la profesionalización de la actuación a través de los conservatorios y el surgimiento de nuevos medios que promovían la expansión artística, a través del grupo Di Tella se gestó una corriente teatral conocida como postvanguardia de los '60 que modernizó la actividad dramática desde una perspectiva estético-ideológica.<sup>01</sup>

En este contexto surgieron dos modelos teatrales que dominaría la escena hasta entrados los años 90: el realismo reflexivo y el realismo ingenuo. Mientras el segundo solo le limitaba a presentar obras que contentaran las expectativas del público, el primero pretendía

crear obras que promulgaran cierta conciencia social a través de la búsqueda de un punto medio entre la representación y la conceptualización.

Esta experimentación dio lugar a un nuevo teatro del absurdo<sup>02</sup> que desde su origen europeo, también postvanguardista, buscaba mostrar y analizar los hechos de la realidad –una realidad terrible, desahuciada material y moralmente- mediante una aparente inacción en donde los diálogos no parecen aportar nada a la historia y tanto la trama como el lenguaje se completan mediante la escenografía, el vestuario y los gestos. Dicha inacción es, por supuesto, en apariencia.

Fue a mediados de 1965 cuando Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928) estrenó *El desatino*,<sup>03</sup> un marcando un hito fundamental –y tal vez fundacional– en el teatro del absurdo argentino. La obra de Gambaro se construye y sustenta en ese juego con el lector-espectador que puede decodificar la realidad histórico –significante en un aparente sinsentido. En términos de Umberto Eco cuando en *Lector in fabula* (2013)<sup>04</sup> define las relaciones entre escritor y lector, Gambaro determina su lector-espectador modelo, a quien está dirigido su texto y lo conduce a construir un significado juntos.<sup>05</sup>

La obra de Gambaro no se limita al teatro, sino que se extendió en la narrativa, breve y extensa. Sin embargo, este auge cultural se vio severamente afectado por la censura inquisitorial de la última dictadura militar. Entre el centenar de obras prohibidas, editoriales cerradas y autores perseguidos –prohibidos, encarcelados, desaparecidos- la actividad literaria fue profundamente amenazada.

Publicada por Ediciones de la Flor en 1976, la novela *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro, exponía la violencia sistemática sufrida por Cledy, una joven huérfana y pobre que es constantemente sometida a todo tipo de maltratos y vejaciones que la reducen a una muerte simbólica y física como parte de la eliminación del sujeto. La novela se centra en los abusos sociales y familiares con un tono brutalista y escatológico.

Apenas un año más tarde, en 1977, mediante un informe de la Secretaria de Inteligencia del Estado (SIDE) firmado por Jorge E. Méndez la novela fue censurada en el Decreto 1101, fechado el 26 de abril de 1977, con el “visto y considerando” (“Que uno de los objetivos básicos fijados por la Junta Militar en el acta del 24 de marzo de 1976, es el de restablecer la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino”; “Que del análisis del libro *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro, surge una posición nihilista frente a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que éste compone”). La obra quedó terminantemente prohibida: la “distribución, venta y circulación, en todo el territorio nacional, del libro *Ganarse la muerte* [...] editado por Ediciones de la Flor”; “secuéstrense los ejemplares correspondientes”.

Griselda Gambaro había quedado en las listas negras.

Luego de esta sentencia, Gambaro vivió tres meses en la clandestinidad hasta que se exilió y pudo instalarse en Barcelona. Allí continuó escribiendo y ganó premios. Pese a esta imprevista de continuar trabajando, como recuerda en varias entrevistas, durante los primeros meses nadie quería editar sus textos ni presentar sus obras:

En el exilio no escribí teatro porque había perdido a mi público; y no sabía cómo era el público español. El teatro pide enseguida el escenario y el público;

por lo menos, yo pienso así. Y por otro lado yo me había llevado tres o cuatro páginas de una novela que estaba pensando, Dios no nos quiere contentos, que la escribí en España y la terminé y publiqué allá. (Torchia- Gambaro, 2010, s.p.)

En 1981, retornó a Argentina, donde volvió a escribir y publicar. Alerta a una violencia de aumentaba y a un terror que crecía y se apoderaba de toda la sociedad y de una crueldad que sus allegados y ella misma habían experimentado, decidió exponer esto en clave alegórica en obras como *Decir sí* (2012)<sup>06</sup> y *La malasangre* (2011)<sup>07</sup> a partir de la formación de Teatro Abierto,<sup>08</sup> un movimiento que surgió como respuesta a la última dictadura. Formado por directores, guionistas, actores, técnicos y espectadores, Teatro Abierto fue un modo de resistencia y denuncia que permitió presentar y representar lo que se estaba viviendo a nivel sociohistórico sin ser obras históricas.

El poder inquisitorio de la dictadura había desplegado sobre los artistas una saña particular, especialmente sobre aquellos que habían tenido un origen popular –como el Teatro del Pueblo- o experimental – como las postvanguardistas- ya que los consideraban peligrosos para los valores de la República. La construcción y transmisión artística estaba vinculada ya no a la creación de una literatura nacional, sino nacionalista<sup>09</sup> que defendiera los valores que la Junta consideraban éticos y morales para que decidieron llamar Proceso de Reorganización Nacional. A Nación, para ellos desmoralizada, debía reconstruirse también desde lo artístico para evitar así la propagación de ideas y conductas contrarias a los valores conservadores de la oligarquía argentina.

En este contexto de extrema violencia, en el que el gobierno había dictaminado la dicotomía amigo-enemigo<sup>10</sup> que se presentaba en los discursos y en el accionar, en el ejercicio diario de la violencia, es que Gambaro expone estos sistemas de control, ya que en virtud de esa antinomia el Estado había erigido la figura de un enemigo peligroso que debía ser identificado y aniquilado. En *Vigilar y castigar* (2016), Foucault propone una concepción del poder que se aleja de la idea de una autoridad concentrada exclusivamente en el Estado y la ley, para pensar en una red de relaciones capilares que atraviesan el cuerpo social. El poder no se ejerce únicamente a través de la represión, sino que produce sujetos, saberes y prácticas.

Uno de los conceptos clave es el de poder disciplinario, que actúa sobre los cuerpos mediante técnicas de vigilancia, normalización y corrección. El cuerpo se convierte en el principal objeto de intervención del poder: “[...] El cuerpo está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata” (Foucault, 2016, p. 32). La disciplina no busca únicamente castigar, sino fabricar cuerpos dóciles, previsibles y útiles.

Este enfoque permite leer el teatro de Gambaro como una puesta en escena de la microfísica del poder. En *Decir sí* (2012), la relación entre el Peluquero y el Hombre se estructura a partir de una serie de órdenes aparentemente insignificantes, que van moldeando la conducta del personaje subordinado. No hay necesidad de una violencia explícita inicial: el poder opera a través de la palabra, la mirada y el control del espacio.

En *La malasangre* (2011), el poder disciplinario se manifiesta a través de la educación, el castigo y la autoridad paterna. La casa funciona como un dispositivo de control que

regula los cuerpos y las subjetividades, anticipando los mecanismos represivos del Estado. Foucault (2016) sostiene que las instituciones disciplinarias —la familia, la escuela, el ejército— constituyen el entramado que sostiene el poder moderno. La obra de Gambaro pone en escena precisamente esa continuidad.

Es en *Antígona Furiosa* (1986),<sup>11</sup> estrenada en democracia, donde termina de desarrollar algunos aspectos de la dictadura tales como la memoria o los desaparecidos, mediante la figura de Antígona que pretende dar sepultura a aquel no tiene y fue asesinado por el terrorismo de Estado.

A través de diferentes procedimientos de deformación y absurdización, Gambaro logra representar el imaginario<sup>12</sup> social y trascender a una alegorización del espanto.

### Alegoría, absurdo y violencia

Cuando Ricardo Piglia escribió *La Argentina en pedazos* (1993) analizó la construcción de los bandos antagónicos de la política a través de las representaciones literarias. En “Echeverría y el lugar de la ficción” propone pensar en *El matadero* (2017) las diferencias entre unitarios y federales desde la perspectiva del escritor exiliado. Allí encuentra la fórmula Sarmientina civilización y barbarie: la civilización, encarnada por el unitario, viste bien, es valiente pero, lo más importante, habla bien, de manera correcta y culta para defender sus ideales —nacionales— por sobre su propia vida. Para los bárbaros —los federales— es inentendible. No hay lenguaje común, no hay ideales de por medio. Al ver que no pueden doblegar la voluntad ni los valores del joven deciden torturarlo hasta la muerte como si fuera un juego: “Pobre diablo: queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio” (Echeverría, 2017, p. 30) exclama el Juez, representante de la figura de Rosas, al ver al joven yacer en su propia sangre.

Unitarios y federales luchan en dos campos de batalla diferentes: para los primeros la contienda es moral (educativa, cultural, política, ética), mientras que para los segundos es física. Como no pueden hacer desaparecer las ideas, tienen que hacer desaparecer los cuerpos. Para Piglia esto tiene dos resultados posibles: la muerte o el exilio.

El discurso de la dictadura se sustentaba en el mismo enclave metodológico que posicionaba una Argentina fragmentada y dividida en un nosotros-ellos que, al mismo tiempo, luchaba contra un sistema ideológico-moral atacando el cuerpo que resultaba exiliado, muerto, desaparecido.

La estructura de *La malasangre* (2011) revela estos mecanismos construyendo una metáfora de la dictadura en una casa de familia rosista. El hogar es un espacio hipervigilado por Benigno, el patriarca familiar y caudillo federal, que vigila, controla y ordena todo lo que sucede. Sus modos son necesariamente disciplinadores y están a la espera de un enemigo que, una vez identificado, es severamente castigado. Benigno dirige su casa a través del miedo, es un espacio concentracionario en el que su mujer e hija y luego Rafael, el profesor, conviven con la amenaza permanente de que el peligro está acechando.

El título de la obra evoca lo puro, lo corrompido, lo abyecto.<sup>13</sup> Rafael, el protagonista, es un

profesor joven, pobre y deforme, cuya prominente joroba genera burlas y desprecios desde el primer momento. Es la representación de los valores unitarios: así como el unitario de *El matadero* muere por la sangre que hierve<sup>14</sup> ante la injusticia y el oprobio, Rafael es la sangre mala pero que defiende incluso en soledad y con valor; es también el universo de la cultura y el saber frente a un Benigno ignorante y despiadado. En el primer acto, la casa se altera con la llegada de Rafael que representa, además, lo nuevo y con sus conocimientos e ideales, lo peligroso; con su joroba, la vergüenza, lo abyecto. Como figura retórica y como imagen visual, la presencia de la sangre guarda el simbolismo de lo pasional, del choque de tradiciones y de la tragedia.

En la didascalía inicial, se presenta una casa patricia decorada de rojo en referencia a los federales. “Un salón hacia 1840, las paredes tapizadas de rojo granate. La vestimenta de los personajes varía también en distintas tonalidades de rojo [...] El padre que viste de rojo muy oscuro casi negro” (Gambaro, 2011, p. 57). Por un lado, la filiación familiar está emparentada a la figura de Rosas, asociándolo a la figura dictatorial del Restaurador. Por otro lado, el uso excesivo del rojo, aunque vaya variando cromáticamente a lo largo de la obra, se entrelazando con la sangre en sus tonalidades –la sangre mala– al mismo tiempo que realza la violencia y adelanta la tragedia.

La obra gira en torno a dos jóvenes, Rafael y Dolores, hija de Benigno y aprendiz de Rafael, que se enamoran y deciden huir. Dentro del esquema familiar, siempre custodiado por el sirviente y sicario de Benigno, Fermín, Rafael representa la peligrosidad toda puesto que su ser entero es lo otro: no solamente es joven, pobre y deforme, es, fundamentalmente, un intelectual. Para el padre, la presencia del maestro supone una alteración completa que necesita aplacar lo más rápido posible. De hecho, lo señala como un peligro desde el principio. “La madre se me calienta, la hija se me enamora” (Gambaro, 2011, p. 65). Esta interferencia modélica se ve en el impacto que tiene Rafael en Dolores, ya que el principio de la obra es violenta y soberbia como el padre, destrata a Rafael y a su madre, pero al enamorarse de su instructor va cambiando su carácter y engaña a los demás para poder sobrevivir entre ellos, como si se pusiera máscaras que le permiten pasar inadvertida.

La condensación de la figura del enemigo en un intelectual evoca un plan de acción sistematizado para acabar con aquel que promulgue ideas subversivas. Cada vez que Rafael explica, desafía o se defiende se oyen, como ambientación de la escena, las caballos de las tropas que van a detener a quienes actúen como Rafael. Hay un juego de equiparaciones muy metódico por parte de Gambaro reemplazando la fuerza destructiva y amenazante de las fuerzas armadas y de seguridad, el servicio de inteligencia y la utilización del Ford Falcón mediante la presencia totalizadora de Fermín y los carruajes que anuncian una masacre en el medio de la calle. Eventualmente, las clases son interrumpidas por Fermín que le lleva de regalo unos melones a Dolores: se trata de las cabezas de los unitarios.

Estos procedimientos distan de lo presentado en su antecesora *Decir sí* (2012). En esta obra el realismo y el absurdo se combinan más sincréticamente.<sup>15</sup> Gambaro rompe con las estructuras tradicionales ya que toda la acción transcurre en una peluquería entre dos personajes sin nombre, Hombre y Peluquero. En un solo acto se nos presenta a un hombre que llega inseguro a una peluquería antigua donde solamente está en silencio el Peluquero de aspecto sombrío e intimidante. En estos diálogos dispersos en los que no parece haber un

hilo conductor se establece un vínculo determinado por el miedo. El Peluquero doblega la voluntad del Hombre que, atemorizado, hace todo lo que el primero indica. Por momentos humorística, y siempre inquietante, la obra se desarrolla en un aparente tiempo muerto. El título de la obra concentra uno de sus núcleos semánticos más potentes. Decir “sí” implica aceptar, consentir, no oponer resistencia. En la obra, el “sí” se convierte en una respuesta automática, desprovista de reflexión. El Hombre responde: “Sí” o “no”, incluso cuando las órdenes resultan absurdas o amenazantes:

Peluquero (señala un frasco, mortecino): Colonia.

Hombre: ¡Oh, sí! Colonia. (Destapa el frasco, lo huele) ¡Qué fragancia!

(Se atora con el olor nauseabundo. Con asco, vierte un poco de colonia en sus manos y se las pasa al Peluquero por la cara. Se sacude las manos para alejar el olor. Se acerca una mano a la nariz para comprobar si desapareció el olor, la aparta rápidamente a punto de vomitar).

Peluquero (se tira un mechón. Mortecino): Pelo.

Hombre: ¿También el pelo? Yo... yo no sé. Esto sí que no.

Peluquero (ídem): Pelo.

Hombre: Mire ,señor. Yo vine aquí a cortarme el pelo. (Gambaro, 2012, p. 30)

Desde una lectura foucaultiana, este comportamiento puede entenderse como el resultado de un proceso de disciplinamiento internalizado. El sujeto ya no necesita ser forzado: se autocontrola. El poder ha sido incorporado al cuerpo y al lenguaje.

En este sentido, la figura del Peluquero, como la de Benigno en *La malasangre* (2011) nos muestra la figura efectivamente grotesca que se ríe y disfruta del mal causado y de cómo infunde temor. Hay una continuidad de esta mirada en *Antígona Furiosa* (1989), obra de 1986, que pese a escribirse y estrenarse en democracia alegoriza los crímenes de la última dictadura militar a través de hechos concretos personifica uno de los aspectos más terribles de terrorismo de Estado: la figura del desaparecido. Al iniciar la obra, Antígona está colgada, no está ni viva ni muerta. Está torturada. Luego se saca la soga del cuello y sus captores se rían a carcajadas. Como hipertexto de la obra de Sófocles, *Antígona Furiosa* (1989) propone a un Corifeo matón del verdadero dictador, Creonte. Ella, considerada culpable, traidora y peligrosa por querer dar entierro a su hermano cuyo cuerpo no está, es sentenciada a la tortura y la muerte. En *Antígona* se concentra la figura del familiar desesperado, de las Madres, de las Abuelas:

ANTÍGONA camina entre sus muertos en una extraña marcha en la que se cae y se incorpora, se cae y incorpora.

ANTÍGONA: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! Piso muertos... Me rodean los muertos, me acarician, me abrazan Me piden... ¿Qué? (Gambaro, 1989, p. 8).

Situada en un café de Buenos Aires, la obra pone de manifiesto la importancia de construir la memoria y encontrar a los muertos, algo que comparte con *La malasangre* (2011), ya que cuando confirman el asesinato de Rafael, Dolores exclama:

DOLORES: [...] S escapa todo de las manos, y el castigo no pertenece a nadie. Entonces uno finge que no pasó nada y todo el mundo duerme en buena oscuridad y como el sol no se cae uno dice. No pasó nada [...] ¡Necesito ver el castigo! No me quieten eso, Necesito ver el cuerpo castigado. (p. 34)

En las tres obras, la muerte aparece como un destino ineludible a manos de figuras despóticas. Incluso, algunas de estas ideas se refuerzan en los nombres de los personajes: Benigno aparece como una ironía de un personaje completamente tenebroso y perturbador, Dolores “Me pusiste un buen nombre. El nombre es el destino” (Gambaro, 2011, p. 34). La reducción del cuerpo abarca todos los planos y estrategias posibles, simbólicas y materiales.

Los personajes autoritarios de las obras tienen una carga siniestra que analizaremos más adelante en la que el goce por la tortura y el deseo de control confluyen. Esto se produce en espacios reducidos que facilitan el tratamiento sobre sus víctimas: son torturados. En *Decir sí* (2012), el cuerpo del Hombre es progresivamente inmovilizado. Se sienta, espera, obedece. El Peluquero controla los tiempos y los movimientos. Foucault señala que la disciplina “descompone los gestos, los reorganiza y los optimiza” (2016, p. 175). En las tres obras del corpus, esta descomposición conduce a la anulación del sujeto.

El miedo opera como tecnología de poder. No es necesario que el Peluquero explicita la amenaza: el Hombre la anticipa. Esta anticipación es uno de los efectos más profundos del poder disciplinario y uno de los mecanismos centrales de la dictadura militar, donde el terror funcionaba como forma de control social.

## Espacios concentracionarios

En *Vigilar y castigar* (2016), Michel Foucault habla de los espacios concentracionarios como lugares vigilados con una modalidad panóptica, en la es imposible permear el control. Los lugares comunes se vuelven espacios de disciplinamiento, de vigilancia sostenida para ordenar el cuerpo, los tiempos de cada persona y los pensamientos. En cada norma impuesta se busca reducir el margen de peligrosidad de ese otro que si mostrase un mínimo de individualidad puede convertirse en un enemigo que propague sus ideas al todo.

Las obras de Gambaro transcurren en espacios reducidos en los que hay una ley clara: la prohibición impuesta por el dictador. Los límites o fronteras están marcados por el adentro y el afuera, no s fácil salir y están siempre custodiados por centinelas que vigilan el orden dentro del lugar.

La peluquería, la casa de familia y el café representan esos espacios de la cotidianidad que son hipervigilados y suponen un peligro. La disposición de los lugares busca cuerpos dóciles que puedan ser adiestrados.

En *Decir sí* (2012), como mencionados, la dinámica del vínculo reduce al Hombre a lo inmóvil, a la pérdida de la voluntad y de la expresión. No hay contacto con el exterior y el espacio oscuro enfatiza el carácter sombrío de la situación:

Interior de una peluquería. Una ventana y una puerta de entrada. Un sillón giratorio de peluquero, una silla, una mesita con tijeras, peine, utensilios para afeitar. Un paño blanco, grande, y unos trapos sucios. Dos tachos en el suelo, uno grande, uno chico, con tapas. Una escoba y una pala. Un espejo móvil de pie. En el suelo, a los pies del sillón, una gran cantidad de pelo cortado. El Peluquero espera su último cliente del día, hojea una revista sentado en el sillón. (p. 9)

Con indicaciones claras y asertivas, el Peluquera logra que el Hombre haga todo lo que le dice. La disposición casi coreográfica de los personajes expone desde la imagen escénica cómo el peluquero, desde su panóptico, domina todo lo que ocurre en el recinto. No se trata solo de un control del espacio, sino también del cuerpo del otro, ya que al cortar el pelo, el cliente queda bajo la mirada del Peluquero, incluso cuando este le exige intercambiar roles, es a través del discurso que mantiene la situación bajo control, como veremos más adelante.

Este mecanismo de vigilancia es diferente en *La malasangre* (2011), ya que Benigno además de estar presente en múltiples situaciones cuenta con personajes que espían, atemorizan, castigan, como Fermín y la Madre, quien denuncia ante Benigno el plan de escape de Dolores y Rafael, que desencadena el asesinato del profesor a manos de Fermín. Hay un sistema prefigurado de control en el que todos tienen un rol: Benigno da las órdenes, Fermín es el torturador, la Madre es la espía: “Miremos juntos. Dos ven mejor que uno” (p. 58) le dice Benigno al inicio de la Madre, como si fuese un anticipo de la hipervigilancia a la que todos son expuestos. La Madre, que carece de nombre de pila anulando así su identidad y reduciendo su humanización a un rol dentro del sistema familia, es la entregadora. Gambaro reafirma la peligrosidad del traidor que, además, opera desde el núcleo familiar. El personaje del padre encarna una forma de poder que combina rasgos del soberano clásico con mecanismos disciplinarios modernos. Su autoridad no se discute y se legitima a sí misma. Como señala Foucault, el poder soberano se define por el derecho a decidir sobre la vida y la muerte (Foucault, 2016). En *La malasangre* (2011), este poder se ejerce de manera constante, aunque no siempre de forma explícita. En la búsqueda de profesor, al inicio de la obra, condena a los aspirantes al puesto a esperarlo bajo la lluvia y al frío mientras riñe con la mujer y luego mientras se divierte maltratando a Rafael: “Llueve y no se van. No se guarecen bajo el alero. Disciplinados y en fila” (p. 65).<sup>16</sup>

El padre no solo controla los cuerpos, sino también el lenguaje y el pensamiento de los otros personajes. Su palabra tiene fuerza de ley. Cuando impone castigos, no necesita justificarlos: la violencia aparece como un atributo natural de su rol. Este rasgo resulta fundamental para leer la obra en clave dictatorial, ya que remite a un poder que no rinde cuentas y que se ejerce en nombre de un orden superior.

La educación que imparte no busca formar sujetos autónomos, sino reproducir la obediencia. En este sentido, el padre funciona como un agente de transmisión del autoritarismo, asegurando su continuidad generacional. Uno de los núcleos más significativos de *La malasangre* (2011) es la representación de la educación como dispositivo de control. Foucault (2016) señala que las instituciones educativas modernas forman parte del entra-

mado disciplinario que produce cuerpos dóciles y subjetividades normalizadas. En la obra, la enseñanza no se orienta al conocimiento, sino a la sumisión.

El personaje de Dolores es particularmente revelador en este sentido. Su cuerpo y su palabra están permanentemente vigilados. Cada gesto puede ser interpretado como una falta. La violencia no aparece únicamente bajo la forma del castigo físico, sino como una amenaza constante que regula la conducta. El miedo se internaliza y organiza la subjetividad. Desde esta perspectiva, se muestra cómo el autoritarismo se aprende. No es necesario recurrir de inmediato a la represión extrema: basta con instaurar un sistema de premios y castigos que modele el comportamiento. Esta lógica resulta directamente extrapolable al funcionamiento de la dictadura militar, donde la pedagogía del terror buscaba disciplinar a la sociedad en su conjunto.

En esta misma línea, podemos identificar cómo se ensambla la pretensión de casar a Dolores con un terrateniente: Juan Pedro de los Campos Dorados. El nombre burlesco e hiperbólico refiere a un joven que representa, dentro del universo gambariano, las relaciones del poder entre lo dictatorial-gubernamental y el campo. Para mantener su estatus de autoridad, Benigno requiere dos estructuras: la vigilancia dentro de la familia, el poder económico del terrateniente que lo sostenga. Para Juan Pedro todo lo que sucede es normal, la violencia intrafamiliar es lógica y lo que no entiende, lo ignora.

Las obras no tienen –o no pretenden tener– una figura heroica, a excepción de *Antígona Furiosa* (1989), ya que se buscan representar las relaciones entre víctimas y victimarios. Antígona, y en menor medida Dolores, busca justicia, pero el sufrimiento de esta figura heroica se convierte en el entretenimiento de los torturados, en una fiesta del monstruo<sup>17</sup>. Estos personajes femeninos se oponen a los mandatos familiares, rompen las leyes y asumen el castigo que les toca. A través de ellas se refleja la conciencia moral de la autora, no como duplicidad ni como construcción de un alter ego, sino como posicionamiento político, además de la propia composición del texto. No se trata de heroínas en el sentido tradicional o clásico, sino de personajes que sucumben, se desesperan, crecen. Como señala Mijail Bajtín en *Estética de la creación verbal* (2002), “El autor no solo está de acuerdo con el personaje en sus creencias, convicciones y amores, sino que se guía en su creación artística (sincrética) por los mismos valores que el héroe en la vida estética” (Bajtín, 2002, p.142)

Estos protagonistas pretenden decir aquello que se asume por no decible, dado que las figuras dictatoriales determinan lo que se puede decir y lo que no. En este punto nos resulta fundamental el aporte de Marc Angenot para analizar el lugar del lenguaje en las obras de Gambaro. En *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (2010), Angenot define el discurso social como el conjunto de lo que se dice, se escribe y se piensa en una sociedad en un momento histórico determinado. Este discurso no es homogéneo, pero sí está organizado por hegemonías que delimitan los límites de lo decible. Según Angenot, no todo puede decirse: existen zonas de lo indecible, lo impensable o lo deslegitimado. En contextos autoritarios, estos límites se estrechan aún más, y el silencio se convierte en una forma dominante de relación con el poder. La censura no opera únicamente de manera explícita, sino a través de la internalización de las prohibiciones.

El teatro de Gambaro trabaja precisamente sobre estos límites. En *Decir sí* (2012) el len-

guaje aparece reducido a una única respuesta posible: el “sí”. El personaje del Hombre no solo obedece, sino que ha incorporado la obediencia como forma de existencia. Desde la perspectiva de Angenot, esto puede leerse como un efecto extremo de la hegemonía discursiva: no hay alternativa simbólica disponible.

En *La malasangre* (2011), los personajes aprenden desde la infancia qué puede decirse y qué debe callarse. El discurso autoritario se transmite como herencia familiar, configurando un consenso violento que se naturaliza. Gambaro pone en evidencia cómo el poder se sostiene no solo por la fuerza, sino por la aceptación de un orden discursivo que excluye el disenso.

El lenguaje es otra manera de aislar el espacio concentracionario. El trato hacia las víctimas es individualizante, se busca evitar un reagrupamiento y el contacto con aquello que pueda identificarse como peligroso o que atente contra el poder autoritario. Los espacios son topos de terror en los que hay castigos generalizados que se suponen como ejemplificadores y que muestran la monstruosidad del victimario. Los personajes son intimidados por prácticas y discursos atemorizantes. Explica Foucault; “El tormento no es una manera de arrancar la verdad a toda costa [...] es cruel, ciertamente, pero no salvaje. Se trata de una práctica reglamentada que obedece a un propósito definido.” (2016, p. 50).

Los mecanismos de poder ejercidos van modificando la conciencia de los demás personajes y transmiten cómo los déspotas desean percibidos. Nos transmiten su imaginario y configuran el nuestro. La palabra tiene aquí una contundencia determinante en la representación de la escena, desmenuza los prejuicios y crea otros. Para Sartre es fundamental la idea de imaginario en tanto construcción social que parte de la interpretación de signos, particularmente el imaginario responde a la representación simbólica de algo:

La imagen es una conciencia que trata de producir su objeto; está, pues, constituida por cierta forma de juzgar y de sentir de las que no tomamos conciencia en tanto que tales sino que las aprehendemos en el objeto intencional como tal o cuál de sus cualidades. Es lo que se puede expresar con una palabra: la función de la imagen es simbólica. (Sartre, 2016, p. 138)

Las figuras despóticas construyen su poder mediante un lenguaje que no solo se ciñe a lo que enuncian, sino que erige desde un entramado extradiscursivo a través del cual se crea la imagen de la autoridad.

## Ethos dictatorial

Peluquero (señala un frasco, mortecino): Colonia.  
Hombre: ¡Oh, sí! Colonia. (Destapa el frasco, lo huele) ¡Qué fragancia!  
(Se atora con el olor nauseabundo. (Gambaro, 2012 p. 20)

Solo le basta al Peluquero una palabra para lograr que el Hombre sienta miedo y cumpla

con lo ordenado. La figura dictatorial se arma fundamentalmente desde lo lingüístico, pero es de la única manera.

El entramado persuasivo está supeditado a las construcciones subjetivas del lenguaje tanto verbal como gestual. El título de *Decir sí* alude a esa obediencia incuestionable.

El Peluquero construye un *ethos*<sup>18</sup> dictatorial que no solo se arma una imagen poderosa sino que también garantiza la efectividad de su discurso, sumamente breve y eficaz, con el cual manipula al Hombre. En “La noción de ethos de la retórica al análisis del discurso” (2006), Ruth Amossy señala que la interacción delimita roles sociales que fijan modelos de comportamiento. Sin embargo, en *Decir sí* (2012) estos roles quedan completamente invertidos, ya que es el Peluquero quien determina la conducta del Hombre y los distintos roles que ocupa:

Hombre: Y a usted, ¿quién le corta el pelo? ¿Usted? Qué problema.[...] (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...

Peluquero (mortecino): Anímese. (Se anuda el paño blanco bajo el cuello, espera pacíficamente). (p. 18)

En este sentido, también Benigno en *La malasangre* (2011) perfila su rol dominante de distinta manera, ya que en cuando a lo lingüístico, sus discursos son más extensos, con otras entonaciones, además de usar otro despliegue retórico; en cuanto a lo extradiscursivo, tiene un armado más totalizador. Su discurso está cargado de ironías, preguntas retóricas que juegan con el sarcasmo y del uso de imperativos.

Padre: ¿Y qué otras condiciones tiene? Mi mujercita sagaz

Madre: (Se aparta) Benigno, por favor

Padre: (La rodea con el baezo, la hace mirar por la ventana. Con dulzura) Miremos juntos. (p. 58)

Todo el lenguaje del personaje ayuda a construir esa imagen de sí mismo que no solo está en el uso de las palabras sino en toda la enunciación discursiva. Como señala Dominique Maingueneau (2002):

Otra serie de problemas viene de que en la elaboración del ethos intervienen órdenes de hechos muy diversos: los índices sobre los que se apoya el intérprete van de la elección del registro de lengua y de las palabras a la planificación textual, pasando por el ritmo y la facilidad de palabra... El ethos se elabora, así, a través de una percepción compleja que moviliza la afectividad del intérprete que obtiene sus informaciones del material lingüístico y del medio ambiente. (p. 15)

El Peluquero y Benigno apelan al pathos, es decir a la emotividad de sus interlocutores, a la cuestión afectiva, y logran destruir la posición original de sus víctimas. El Peluquero intimida al Hombre, lo confunde haciéndole creer por momentos que es un hombre de confianza, cambia los tonos de voz –alterna la tristeza, lo infantil, la orden- y lo sustenta con gestos altamente imperativos. Construye su poder desde la imagen física y vocal, no grita, no insulta. Y en todo momento genera miedo.

No ocurre lo mismo con Benigno, que a lo largo de la obra logra el aniquilamiento moral de todos los personajes, hay una reducción de todos los sujetos con los que se topa. No hay lógica ni racionalidad, sino el sentimiento constante del miedo.

Si tomamos como referencia lo que ocurre en *Antígona Furiosa* (1989), esto se agrava en la medida que Antígona reacciona al interés y sentimientos de la familia. Lo que efectivamente le pesa a la protagonista es la desaparición física de quien ama, como ocurre con Dolores al final de *La malasangre* (2011) En ellas no opera el miedo, menos el miedo de lo que pueda ocurrirles a ellas, sino la desesperación porque la autoridad ha cometido atrocidades. Y las celebra.

En este punto es importante señalar que para Aristóteles (2008) en la tragedia griega la noción de pathos estaba vinculada al sufrimiento, al suplicio, que el dramaturgo –o poeta– apelaba a los sentimientos de dolor que atravesaban los protagonistas para conmover al público. La intención de Gambaro desde el realismo reflexivo que citamos anteriormente –sea considerado grotesco o absurdo– va en consonancia con esa búsqueda de conmover al espectador lector, no solo por una cuestión emotiva, sino –y tal vez más imperiosamente– para testimoniar, develar y construir parte de la memoria histórica argentina, especialmente si consideramos que los estrenos de estas obras coinciden cronotópicamente<sup>19</sup> con el período dictatorial. En este sentido, el valor del *pathos* aristotélico cobra otra dimensión, ya que para el filósofo griego la obra puede provocar la acción de los espectadores. No es ingenua la decisión de Gambaro que escoge minuciosamente las tramas, los diálogos y los desarrollos.

En las obras, los momentos de habla y los silencios cumplen un rol particular porque al momento de estrenarse, la sociedad argentina pasaba por un momento de silencio con respecto a los hechos ocurridos durante el gobierno de facto.

Por un lado, debemos señalar que la palabra en los personajes funciona como un medio de control y acción. Para esto, consideramos la teoría de los actos de habla de Austin<sup>20</sup>, ya que frente al acto locucionario –la emisión del mensaje–, las palabras y los tonos de voz van variando acorde a la situación y personaje. Como hemos dicho, el Peluquero utiliza enunciados breves pero siempre asertivos, mientras que Benigno suele utilizar burlas, órdenes e insultos; el acto ilocucionario – la intención– es en general la misma: atemorizar. Sin embargo, en *La malasangre* (2011), Benigno también pretende obtener información, por ello los tratos a la Madre y a Fermín. Los actos perlocucionarios –el efecto– es la inmovilización del sujeto que está atemorizado, ha perdido la noción de que ocurre o, como Rafael, pierde la vida.

Por otro lado, el silencio aparece como respuesta a ese *ethos* dictatorial. En *Decir sí* (2012) el Hombre silencia su rebeldía, su oposición, todo lo que dice es una afirmación a lo que el Peluquero manda. Lo que ha quedado silenciado es la verdadera autonomía del sujeto.

En este aspecto, y relacionado con el rol de la Madre en *La malasangre* (2011), el Peluquero le pide al Hombre que cante. Lo que en apariencia se convierte en un absurdo con el Hombre cantando Fígaro luego de titubear, es en realidad una alusión al proporcionar información. En este juego alegórico, el Peluquero le exige que *cante*, pero el Hombre no sabe o tiene nada que cantar y solo repite lo que se le pide.

En *La malasangre* (2011) la Madre y Fermín son operadores del silencio pero de manera diferente. En el caso de la Madre, es la figura del que no habla para no involucrarse, el “no te metas”. Su silencio es complicidad porque ha naturalizado la violencia, no la reconoce y, si lo hace, la justifica. Y, como hemos visto, cuando por fin decide hablar es para salvarse ella. Fermín, en cambio, como personaje servil del poder, busca garantizar estos silenciamientos.

No ocurre lo mismo con Dolores, ya que al principio de la obra también naturaliza los maltratos de su padre y los perpetúa en el vínculo con su madre y con Rafael. Pero la relación con el preceptor modifican su conducta y manera de pensar por lo que al final de la obra, frente al cuerpo muerto de Rafael señala la importancia de la palabra y, aunque también opta por el silencio, este cobra un nuevo valor. Dolores se rebela, hace uso de la palabra como *modus operandi* durante toda la obra hasta que al final, al ver a su amor asesinado, entiende que el silencio no será un modo de callar lo que ocurre sino una forma de denuncia: “Dolores: (Con la voz rota e irreconocible) ¡El silencio también grita! ¡Yo me callo pero el silencio también grita! El silencio constituye un acto de resistencia”. (p. 123)

La posición de Dolores va reestructurando la memoria colectiva, para su familia, y el modo en que los hechos son recordados. Se trata de una memoria histórica<sup>21</sup>, de recuperar la identidad. Antígona dirá: “También se encadena la memoria” (p. 11) y ejercerá una resistencia tal que le permita mantener la memoria de sus muertos.

Desde esta perspectiva, las obras de Gambaro pueden leerse como textos que, aunque diferentes en forma y extensión, dialogan profundamente desde el concepto de memoria histórica, entendida no solo como reconstrucción del pasado, sino como una reflexión crítica sobre sus persistencias en el presente.

En *Decir sí* (2012) la autorapresenta una situación aparentemente banal: un cliente que acude a una peluquería y se somete de manera creciente a la autoridad del peluquero. Sin referencias explícitas a un contexto histórico determinado, el texto construye una alegoría del autoritarismo. Desde la memoria histórica, esta indefinición resulta clave, ya que permite que la escena remita a múltiples experiencias de violencia política, particularmente a las dictaduras latinoamericanas. El relato recupera, de forma indirecta, la memoria de un pasado marcado por el terror y la obediencia forzada, mostrando cómo el miedo y la sumisión se naturalizan hasta convertirse en hábitos sociales.

Por su parte, *La malasangre* (2011) aborda la memoria histórica desde una dimensión más explícitamente social y genealógica. Ambientada en el siglo XIX, la obra teatral remite a un orden patriarcal y autoritario que se sostiene sobre la violencia física y simbólica. La “mala sangre” alude tanto a una herencia biológica como a una herencia histórica: la transmisión de valores basados en el abuso de poder, la represión y la exclusión. En este sentido, el pasado no aparece como algo cerrado, sino como una estructura que se prolonga y condiciona el presente. La memoria histórica se manifiesta en la repetición de la violencia y en

la dificultad de los personajes para romper con ese legado.

Ambas obras coinciden en señalar que la violencia no se ejerce únicamente desde el poder central, sino que se sostiene gracias a la aceptación, el silencio y la complicidad de los sujetos. Mientras que en *Decir sí* (2012) esta complicidad se expresa en la obediencia absoluta del cliente, en *La malasangre* (2011) se evidencia en la reproducción del orden familiar y social. Gambaro propone así una memoria histórica incómoda, que no se limita a recordar a las víctimas, sino que interpela a los individuos respecto de su lugar dentro de los sistemas de dominación.

Las obras en sí y los personajes en particular desenmascaran el accionar del terrorismo de Estado.

## El terror y lo siniestro

Uno de los elementos clave en las obras de Gambaro y que remiten directamente a la dictadura es que los personajes dictatoriales generan miedo tanto en el resto de los personajes como en los espectadores-lectores. Son figuras que incomodan y dominan la situación y a los demás sujetos. Teniendo en cuenta el concepto de siniestro (*Unheimlich*) de Freud, entendido como «aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.» Entendemos que tanto Benigno como el Peluquero asedian el presente de sus víctimas y lo que estas representan. Son personajes ominosos, no todo lo que hacen o son se puede ver y generan horror o miedo.

Tal vez sea la identidad de estos tiranos uno de los aspectos más llamativos y sombríos en la obra de Gambaro.

En el caso de Benigno, como hemos mencionado, juega con sus palabras y entonaciones para engañar al resto. Quiere parecer amigable para luego desplegar todo su sadismo. Es un ser que disfruta ver ese malestar y sufrimiento. Cuando Rafael reacciona contra Dolores en medio de una clase por creer que ella, al declarar su amor se está burlando, aparece Benigno y con un tono irónico parece jugar con su hija, cuando en verdad está amenazando al profesor:

Padre: ¿Quién es el sirviiente más fuerte?

Dolores: Fermín

Padre: ¿Quién tiene el cinturón más ancho?

Dolores: Fermín

Padre: ¿Quién tiene el brazo más rudo?

Dolores: Fermín

Padre: ¿Y la espalda más pesada?

Dolores: Rafael (p. 78)

Los juegos, las mentiras y los usos del doble sentido, siempre en tono sexual, evidencian al carácter funesto del padre, que al final de la obra se resuelve como un hombre siniestro.

El Peluquero de *Decir sí* (2012) es un poco más complejo. No se muestra ni expone nada por fuera de su trabajo y parece un hombre común que trabaja en un empleo ordinario. A medida que avanza la obra ejerce una violencia continua, que desborda y desorienta al Hombre: este hombre queda deshumanizado. Desconocemos los motivos de su violencia y la ejecución del Hombre. Podemos entenderlo como un agente del terrorismo de Estado sin un rol específico más allá de la ejecución de órdenes.

Al comunicarse con el Hombre, el Peluquero no muestra ningún tipo de humanidad, no hay sentimientos o emociones en ningún de la obra. Es un personaje que, en ese aspecto, aterroriza. En una obra que, como dijimos, aparenta no ocurrir nada, el clímax de tensión se da precisamente al final. Cuando el Hombre se sienta aliviado para que finalmente el Peluquero le corte el pelo –o por lo menos eso creemos–, este le corta el cuello y lo deja desparramado en la silla. Sin ningún tipo de temblor o de duda, sin que sus gestos se modifiquen mínimamente, el Peluquero se sienta nuevamente en el sillón original y, para sorpresa de todos, se arranca el peluquín. Todos, Hombre y espectadores, hemos sido engañados. La identidad del Peluquero como asesino bajo la máscara de trabajador común queda develada en una situación horrorosa:

El Peluquero le hunde la navaja. Un gran alarido. Gira nuevamente el sillón. El paño blanco está empapado en sangre que escurre hacia el piso. Toma el paño chico y seca delicadamente. Suspira larga, bondadosamente, cansado. Renuncia. Toma la revista y se sienta. Se lleva la mano a la cabeza, tira y es una peluca lo que se saca. La arroja sobre la cabeza del Hombre. Abre la revista, comienza a silbar dulcemente. (p. 30)

Si tenemos en cuenta la definición de monstruo que propone Michel Foucault en *Los anormales* (1989) podemos distinguir tres categorías diferentes: Los monstruos, los incorregibles y los onanistas.<sup>22</sup> Desde esta mirada, para los personajes autoritarios, Benigno y el Peluquero, los otros son los incorregibles y por ello requieren un castigo y en el caso de Rafael es considerado, además, un monstruo.

No obstante, tanto el Peluquero como Benigno y Fermín son, además de monstruosos, incapaces de permanecer dentro de los límites de lo tolerable, onanistas. Además de los juegos de doble sentido lingüístico, hay un juego deseoso de manipulación sexual en el otro. En el momento en el que Juan Pedro de los Campos Dorados llega a la casa familiar, Benigno los obliga a bailar y luego disfruta haciendo que Rafael baile con Fermín. Por supuesto, se trata de una humillación que subvierte los roles sociales.

La imagen dictatorial se construye, entonces, desde la palabra y de la comunicación gestual. La palabra tiene aquí una contundencia determinante en la representación de la escena y la construcción de los diferentes personajes. Para Sartre (2016) es fundamental la idea de imaginario en tanto construcción social que parte de la interpretación de signos, particularmente el imaginario responde a la representación simbólica de algo:

La imagen es una conciencia que trata de producir su objeto; está, pues, constituida por cierta forma de juzgar y de sentir de las que no tomamos conciencia

en tanto que tales sino que las aprehendemos en el objeto intencional como tal o cuál de sus cualidades. Es lo que se puede expresar con una palabra: la función de la imagen es simbólica. (Sartre, 2016, p. 138)

Tanto personajes como espectadores lectores asumimos la imagen dictatorial que se pretende transmitir y lo que social e históricamente estos tiranos simbolizan

## Algunas conclusiones

A través del análisis de *Decir sí* y *La malasangre* podemos observar que las obras de Gambaro no solo constituyen una denuncia explícita a la dictadura militar, sino que interrogan las condiciones que hacen posible su emergencia y su permanencia, contribuyendo así a la configuración de una memoria histórica.

Los diferentes mecanismos de control que deshumanizan y reducen a la nada a las víctimas se infiltran en el lenguaje, en los cuerpos y en las relaciones cotidianas. El miedo, el silencio y el consentimiento aparecen como dispositivos centrales de dominación, ya que las figuras autoritarias construyen *ethos* dictatoriales que producen un terror efectivo que no solo se materializa en la comunicación sino en los sistemas de control social que despliegan.

## Referencias

- Amossy, Ruth (2006). La noción de ethos de la retórica al análisis del discurso. En R. Amossy (Dir.). *Images de soi dans le discours* (s.p.). Delachaux et Niestlé. [Traducción de Juan Miguel Dothas para el Seminario *Introducción al Análisis del Discurso* de la Dra. María Marta García Negroni – 1er. Cuatrimestre 2006].
- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI.
- Austin, J. (2007). *Cómo hacer cosas con las palabras*. Paidós.
- Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. En M. Bajtín. *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Taurus.
- Barthes, R. (1994). *La aventura semiológica*. Planeta.
- Castany Prado, B. (2007). *Literatura posnacional*. Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Eco, U. (2013). El lector modelo. En U. Eco. *Lector in fabula* (s.p.). Sudamericana
- Foucault, M. (1989) *Los anormales*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2016). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Gambaro, G. (1989). *Antígona furiosa. Teatro 3*. De la flor.
- Gambaro, G. (2011). *La malasangre y otras obras de teatro*. Santillana.

- Gambaro, G. (2012). *Decir sí. La malasangre*. Cátedra
- Halbawchs, M. (2004), *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Maingueneau, D. (2002). Problemas del ethos. *Practiques*, 113/114, 55-67. [Trad. María Eugenia Contursi].
- Pellettieri, O. (1988). El teatro argentino actual (1960-1987). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchh725>
- Piglia, R. (1993) *La Argentina en pedazos*. Ediciones de la Urraca.
- Sartre, J.P. (2005). *Lo imaginario*. Losada.
- Torchia, Francisco. (2010). Entrevista a Griselda Gambaro. *Revista Ñ*, 13 octubre, [https://www.clarin.com/rn/literatura/Griselda\\_Gambaro\\_0\\_BJ4uCTs6Dmg.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/Griselda_Gambaro_0_BJ4uCTs6Dmg.html)

---

**Abstract:** Representations of violence during the last Argentine military dictatorship were conveyed allegorically in numerous artistic expressions, including theatre. This paper examines the construction of a dictatorial ethos and authoritarian representations as allegories of military presence and modes of governance during the last Argentine dictatorship in Griselda Gambaro's plays *Decir sí* and *La malasangre* (1981). Drawing on the concept of ethos as defined by Maingueneau (2002) as an image of the self constructed through discourse, this study analyzes how the main characters are configured as spokespersons of authority, functioning as metaphors or allegories of the military government, and how they construct their power through speech acts (Austin, 1962) as manifestations of aggressiveness, persecution, the transmission of fear, and the exercise of both physical and symbolic violence. The paper identifies the ways in which tyrannical figures operate by controlling the spaces they inhabit and manipulating their victims, who themselves display specific profiles marked by their own ethos. It also highlights the connections between these theatrical productions and other texts of national literature as well as key events in Argentine history. Finally, particular attention is given to the importance of the theatre of the absurd in the development of these analogies, as it functioned as a tool of sociopolitical critique and denunciation and contributed to the construction of an emerging collective memory in opposition to the hegemonic political narrative, especially considering that both plays premiered during the period of dictatorship.

**Keywords:** dictatorship – ethos – image – theatre of the absurd – speech acts

**Resumo:** As representações da violência durante a última ditadura militar argentina manifestaram-se de forma alegórica em diversas expressões artísticas, entre elas o teatro. Este trabalho analisa a construção de um ethos ditatorial e as representações autoritárias como alegorias da presença militar e das formas de governar durante a última ditadura argentina nas obras *Decir sí* e *La malasangre* (1981), de Griselda Gambaro. A partir do conceito de ethos definido por Maingueneau (2002) como uma imagem de si construída por meio do discurso, investiga-se de que maneira os personagens principais se configuram

como porta-vozes da autoridade, funcionando como metáforas ou alegorias do governo militar, e como constroem seu poder por meio dos atos de fala (Austin, 1962), entendidos como manifestações de agressividade, perseguição, transmissão do medo e exercício da violência tanto física quanto simbólica. Identificam-se os modos pelos quais as figuras tirânicas operam ao controlar os espaços em que se movimentam e ao manipular suas vítimas, as quais também apresentam perfis específicos marcados por seu próprio ethos. Destacam-se, ainda, os vínculos dessas produções com outros textos da literatura nacional e com acontecimentos da história argentina, bem como a importância do teatro do absurdo no desenvolvimento das analogias, uma vez que este funcionou como uma ferramenta de denúncia e crítica sociopolítica e colaborou para a construção de uma memória coletiva emergente frente ao discurso político hegemônico, considerando-se que ambas as obras estrearam durante o período ditatorial.

**Palavras-chave:** ditadura – ethos – imagem – teatro do absurdo – atos de fala

---

## Notas

01 Osvaldo Pellettieri (1988) señala que durante este período comenzó a dividirse el teatro en tres vertientes: comercial (ligado al consumo popular con la intención de generar lucro), independiente (vinculado a la expresión artística e identitaria, con menor producción) y oficial (financiado por el Estado, muchas veces responde a los intereses de ese promotor)

02 El teatro del absurdo surgió en la posguerra europea, entre los '50 y los '60. Se caracterizó por presentar estructuras circulares en las que la acción no avanza. Los diálogos suelen ser repetitivos así como también las situaciones. Hay un uso fuerte del humor y la ironía para representar la desidia, la fragilidad y la crueldad del mundo. En Argentina, según distintos autores, no prosperó y entre fines de los '60 y principios de los '70 se mimetizó al realismo más tradicional, con algunas excepciones como los textos de Gambaro.

03 *El desatino* (1965) supuso una nueva práctica teatral y un punto de inflexión entre dramaturgos realistas y dramaturgos absurdistas.

04 En *Lector in fabula* (2013) Eco denomina al lector modelo como esa figura que el escritor concibe como lector ideal de sus textos ya que podrá seguir el recorrido propuesto y decodificar los signos que haya propuesto, como también señala que hay una cooperación entre el lector y escritor, ya que también hay un escritor modelo. Estas definiciones nos permiten abordar la complicidad que establece Gambaro con sus lectores-

espectadores, especialmente en las obras estrenadas durante la dictadura. Esto también puede ser analizado desde el concepto de estilística de Mijail Bajtín (2016) cuando afirma que el texto deja huellas –retóricas, enunciativas- que permiten identificar al autor.

05 En diferentes entrevistas, Gambaro definió que su relación con el teatro a partir de la lectura y no tanto desde la puesta en escena. Por ello, dado que modifica las características de los guiones, consideramos que la autora además de pensar en un espectador teatral está identificando a un potencial lector que tal vez no vea la puesta en escena.

06 *Decir sí* fue escrita originalmente en 1976 y estrenada el 29 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero. Dentro del contexto de Teatro Abierto. Al regresar a Buenos Aires, Gambaro decide hacer algunos breves ajustes para que la obra no sea censurada y que al mismo tiempo mostrara el terror de la época.

07 *La malasangre* fue estrenada el 17 de agosto de 1982 en el Teatro Olimpia.

08 Teatro Abierto fue un movimiento, fenómeno y ciclo teatral de resistencia surgido en Buenos Aires contra la dictadura militar que tuvo una primera participación en 1981, una segunda proyección en 1982 y una tercera actividad en 1985 a favor de la democracia. Principalmente se presentaron obras en el Teatro del Picadero, hasta que fue la dictadura mandó a incendiarlo, por lo que la actividad se trasladó al Teatro Tabarís.

09 Nos atenemos aquí a la definición que hace Bernat Castany Prado en *Literatura posnacional* (2007) cuando sostiene que las literaturas nacionalistas propias del siglo XIX y principios del XX iban de la mano de proyectos políticos que buscaban cercar los límites de lo llamado nacional a través de una lengua, cultura, religión impostando un orgullo e identidad para que sea transmitido. Las literaturas posnacionales, en cambio, son posteriores y marcan las crisis geopolíticas del siglo XX dado que permiten identificar lo escrito o el escritor con un país o cultura, pero no transmite dicha idiosincrasia.

10 En el concepto de lo político, Carl Schmitt define que la antinomia amigo-enemigo, es decir el nosotros- ellos constituye la base de la política moderna y es el fundamento de los regímenes totalitarios, para quienes la institucionalización de un adversario legitima las acciones a tomar.

11 Escrita entre 1985 y 1986, *Antígona furiosa* se estrenó el 30 de mayo de 1986 en el Instituto Goethe. Al igual que *La malasangre* fue dirigida por Laura Yusem.

12 Para Sartre (2016) la imaginario es la creación de un plano autónomo mental surgido del acto de imaginar, en el que se une lo significativo a un significado, pero que se distancia del mundo presente para dar lugar a una irrealidad.

13 En varias entrevistas, Griselda Gambaro ha explicado que el título se debe a “la

mala sangre que se hacen los personajes”.

14 Destacamos acá la importancia que los dos textos hacen en la sangre. Para Echeverría estaba vinculado al romanticismo, a lo visceral. En un punto para Rafael también, pero no guarda esa carga idealista, más bien con el cuerpo impuro.

15 Gambaro sostiene que su obra no pertenece al absurdo sino al grotesco, con el que se siente más identificada. Sin embargo, dadas algunas definiciones de Osvaldo Pellettieri no permiten enmarcarla en este género.

16 La espera aparece aquí como símbolo más del poder de Benigno. Además de la funcionalidad en la obra, la escena refiere a la *couserie* “Los siete platos de arroz” de Lucio Mansilla, en la que el escritor refiere a una entrevista con su tío, Juan Manuel de Rosas, en que lo hizo esperar muchas horas pero para amenizar la demora le enviaba platos de arroz. Gambaro equipara la figura de Benigno a la imagen despótica de Rosas.

17 La idea de fiesta del monstruo la tomamos del cuento homónimo de Borges y Bioy Casares en el que se aludía al goce de la violencia ejercida por parte del peronismo.

18 Es necesario que el concepto de ethos es definido como la propia identidad del hablante en el discurso. Sin embargo, en este aspecto punto utilizaremos la definición de Maingueneau (2002) que instala el ethos en la enunciación como parte de la construcción de la identidad. Lo define como una corporalidad: una instancia enunciativa caracterizada por tener un “cuerpo” y una “carácter” específicos (e independientes del cuerpo del hablante), cuerpo y carácter a los cuales se arriba a través de una “voz”, un “tono” presente en todo texto, sea oral o escrito, a los que está asociado. Ese enunciador encarnado cumple el papel de garante, fuente legitimadora que certifica lo que es dicho

19 De acuerdo con la definición de Mijail Bajtín (1989) el cronotopo es la condición necesaria para que el sujeto se defina narrativamente: el individuo queda interpelado por esa relación esencial entre espacio y tiempo y significa en ella. El cronotopo del viaje establece una redimensionalización, en la que el sujeto narrativo se reconstruye y redefine por un camino a transitar, que no es fijo, y que establece un quiebre en su vida personal.

20 En *Cómo hacer cosas con las palabras* (2007), John Austin establece la diferencia entre enunciados performativos y constatativos y los actos de habla locutivos, ilocutivos y perlocutivos. Esta última diferencia nos resulta crucial para identificar cómo los personajes responden a las intimidaciones impulsados por el pathos.

21 Utilizamos la noción de memoria histórica como un conjunto de relatos, símbolos y rituales establecidos dentro de una comunidad para definir su identidad a partir de la conmemoración histórica. Explica Paloma Aguilar Fernández (2008) en Políticas de

memoria, memorias de política, que la recuperación de una memoria histórica parte de la voluntad estatal de institucionalizar la semiótica que evoque la identidad de un pueblo. Entendemos memoria individual desde la perspectiva de Halbwachs (2004), como la sucesión de elementos individuales que una persona recuerda y mantiene como propios. El autor define el concepto de memoria colectiva como un pensamiento grupal continuo no motivado arbitrariamente, ya que permanece en la conciencia de dicha comunidad, creada por los recuerdos y relatos individuales que coinciden entre sí. (Halbwachs, 2004).

22 De acuerdo con Foucault, el anormal es definido a partir del concepto de excepcionalidad tanto en lo biológico o natural como en lo jurídico. El monstruo constituye, desde esta perspectiva, una transgresión de los límites, un misterio y una perplejidad.; el incorregible es aquel que rompe las reglas de la adecuación a una sociedad determinada. Sin embargo, por estar cerca de la regla puede corregirse. Para ellos su apela al recurso de la interdicción y el onanista está vinculado a los niños, la masturbación y las prácticas sexuales desde la infancia.