

**Del personaje-objeto (determinaciones de género) al
personaje como sujeto femenino (su reconocimiento) en
El despojamiento de Griselda Gambaro**

*From Character-Object (Gender Determinations) to Character
as Female Subject (of Her Recognition) in El despojamiento by
Griselda Gambaro*

*Ximena Gómez Goyzueta
Ana Margarita Castillo Rodríguez*

DOI 10.15517/es.v85i3.11194



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Del personaje-objeto (determinaciones de género) al personaje como sujeto femenino (su reconocimiento) en *El despojamiento* de Griselda Gambaro

From Character-Object (Gender Determinations) to Character as Female Subject (of Her Recognition) in El despojamiento by Griselda Gambaro

Ximena Gómez Goyzueta¹
Universidad Autónoma de Aguascalientes
Aguascalientes, México

Ana Margarita Castillo Rodríguez²
Universidad Autónoma de Aguascalientes
Aguascalientes, México

Recibido: 12 de mayo de 2025

Aprobado: 23 de abril de 2026

Resumen

Introducción: El teatro de Griselda Gambaro en los años 70 da un giro que lo ubica en un compromiso político cuya estética neovanguardista funciona como trasfondo de un problema más particular y situado en su contexto: las opresiones de género. **Objetivo:** Relacionar el monólogo *El despojamiento* (1974/1991) con las ideas recopiladas por Gambaro en un conjunto de ensayos y conferencias que presentó entre 1972 y 2014, así como con lecturas críticas de su teatro desde el feminismo y el género. **Métodos:** Se analizan

¹ Profesora e investigadora del Departamento de Letras del Centro de las Artes y la Cultura de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, México. Doctora en Letras Españolas por la Universidad Nacional Autónoma de México, México. ORCID: 0000-0001-8733-2216. Correo electrónico: ximena.gomez@edu.uaa.mx

² Profesora e investigadora del Departamento de Artes Escénicas y Audiovisuales del Centro de las Artes y la Cultura de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, México. Doctora en Arte y Cultura por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, México. ORCID: 0000-0001-8883-7849. Correo electrónico: ana.castillo@edu.uaa.mx

las opresiones del personaje femenino con apoyo del concepto “gesto social” de Bertolt Brecht, así como con el estudio de Augusto Boal (1980) que deviene de la teoría brechtiana del distanciamiento. Estas herramientas permiten interpretar la pieza teatral desde el estudio del género, la mujer y la teatralidad de Cristina Escofet. **Resultados:** La Negra tiene una doble configuración, la de personaje-objeto, que funciona como una impostura que la hace someterse a las opresiones de género que la atraviesan. Como personaje-sujeto femenino, su subjetividad emerge sutilmente a través del reconocimiento de estas opresiones y la necesidad de transformarlas. **Conclusiones:** El teatro de Gambaro de los 70 muestra críticamente las opresiones de género de su contexto histórico-político, que comienza a visibilizarlas como un problema urgente.

Palabras clave: teatro argentino, circunstancias históricas, opresión de género, gesto social, corporalidad

Abstract

Introduction: Griselda Gambaro's theater in the 1970s took a turn within a political commitment in which neo-avant-garde aesthetic served as a contextual backdrop to gender oppression. **Objective:** Analyze Gambaro's monologue *El despojamiento* (1974/1991) considering the playwright's own ideas compiled in a series of essays and lectures presented between 1972 and 2014. Critical readings of her theater from a feminist and gender studies perspective was considered. **Methods:** The oppressions of female character's monologue are analyzed using Bertolt Brecht's concept of “social gesture”, as well as Augusto Boal's study on the Brechtian alienation theory. These tools will help to interpret Gambaro's play from the perspective of the study of gender and theater in Cristina Escofet's theories. **Results:** The character of La Negra has a dual configuration: the character-object that serves as an imposture that submits her to the gender oppressions permeating her life, and the female character-subject, whose subjectivity subtly emerges through the recognition of these oppressions. **Conclusions:** Gambaro's theater of the 1970s critically portrays gender oppressions in relation to the historical and political context of the time, which was increasingly making them visible as an urgent matter.

Keywords: Argentine theater, historical circumstances, gender oppression, social gesture, corporeality

Introducción

Este trabajo se desprende de un proyecto más amplio que se titula *De diálogos de mujeres sobre violencias en tres dramaturgias iberoamericanas: Yerma de García Lorca (1934), Andarse por las ramas de Elena Garro (1958) y El despojamiento de Griselda Gambaro (1974)*, cuyo planteamiento general es que las violencias representadas en estas dramaturgias pueden revertirse al intervenir los textos mediante su análisis y al tomar en cuenta su contexto histórico, así como su adaptación al escenario a través de herramientas de la estética y del teatro de las personas oprimidas³.

A manera de introducción, se presenta una breve contextualización histórico-cultural de la historia de las mujeres en Argentina, lugar donde surge el teatro de Griselda Gambaro y, específicamente, el monólogo *El despojamiento*, objeto de este estudio. Esta obra de Gambaro es protagonizada por un personaje monologante, una mujer madura y aparente actriz que, a lo largo de las escenas, es violentada por su pareja Pepe y por un joven no identificado. La intención de este trabajo es, en primer lugar, observar cómo este monólogo responde a su contexto histórico cultural como evidencia de las violencias de género y, en segundo lugar, interpretarlo con base en los estudios *Teatro vulnerable (2014)* de Gambaro, “Hegel y Brecht: ¿personaje-sujeto o personaje-objeto?” (1980) de Boal y “Género, mujer y teatralidad” (2000) de Escofet, dramaturga y pensadora contemporánea de Gambaro, textos con los que se interpretará aspectos sobre el personaje-objeto y el gesto social.

Esto permitirá indagar en las posibilidades de intervenir el texto para modificarlo y, en todo caso, revertir las situaciones de violencias que padece el personaje femenino, de modo que sus circunstancias dramáticas puedan atisbar alternativas de mejora de vida en su mundo socio-dramático. Bajo esta perspectiva, se sostiene que la configuración del personaje central de la obra permite una doble lectura como personaje-objeto y como personaje-sujeto, en tanto revela una doble naturaleza, pues, mientras se sostiene bajo la lógica de un personaje estereotipado a través del gesto o la máscara social, contiene particularidades que permiten advertir la posibilidad de salida de su condición de víctima y resignificarle como un personaje oprimido desde el género en potencia de transformación.

³ Este ejercicio de intervención se planteó bajo la dinámica de lectura semidramatizada y formó parte de la etapa final del proyecto. Fue desarrollado recientemente en un taller, mediante un proceso de participación colectiva con mujeres que han padecido violencias por razón de género y que residen en un albergue en Aguascalientes, México.

El despojamiento: una lúcida mirada a la violencia del presente

El despojamiento es un pequeño monólogo que se sitúa dentro del primer periodo de la producción dramática de Griselda Gambaro, desarrollado entre 1963 y 1974 (Sánchez Acevedo, 2012; Ortiz, 2016; Tarantuviez, 2017). Esta pieza se estrenó en Francia en 1985, durante el exilio de la autora. En el contexto de la dramaturgia argentina, se ubicó dentro de un periodo que se caracterizó por un teatro de compromiso político-social. Este se manifestó principalmente desde dos estéticas teatrales: el realismo reflexivo y la neovanguardia de los años 60. Ambos tuvieron un horizonte ideológico compartido, a partir del cual polemizaron (Pellettieri, 1988; Modzelewski 2010). Sus posturas fueron las de una militancia que buscó la democratización del teatro. Vincularon sus propuestas con el teatro europeo y el norteamericano como referentes importantes para la renovación del teatro argentino, y las condiciones del teatro como producción en el contexto del mercado no formaron parte de sus intereses (Modzelewski, 2010).

Asimismo, se opusieron entre sí en relación con sus referentes para la composición dramática (Tarantuviez, 2017). En cuanto al realismo reflexivo, se constituye por una acción dramática cuyo sujeto busca su identidad como motivación para salir de la pasividad: “La sociedad le ha dado esta misión, pero paradójicamente es ella misma su principal oponente” (Pellettieri, 1988, p. 160). Algunos de los presupuestos ideológicos de sus dramaturgos establecen que: “a nivel de la intriga, muestra una amarga tesis realista, a partir de la mostración del personaje mediocre ... el cual alude directamente al referente político y social de fines de la década del 50 y principios de la siguiente, y al mismo tiempo a las censuras y a los miedos de este mismo periodo” (Pellettieri, 1988, p. 160). Por su lado, la estética neovanguardista deviene del teatro de la crueldad artaudiano, de la poética brechtiana y del teatro del absurdo francés: aquí la causalidad se diluye por el azar y la contingencia como ley ingobernable, y el universo socio-dramático es el de un mundo de “inconexión y ambigüedad, pues la visión de la que se parte incluye al mito, a lo extraño, a lo maravilloso, a lo insólito” (Tarantuviez, 2017, p. 18).

La producción dramática de Gambaro se le ha considerado parte de este periodo —principalmente en relación con la estética neovanguardista— junto a dramaturgos como Eduardo Pavlovsky o María Cristina Verrier⁴ (Tarantuviez, 2017; Artesi, 2011), entre otros. No

⁴ Es interesante observar que, al igual que el teatro de Gambaro dio un giro hacia el feminismo y el género, más o menos a partir de los 70, en su estudio “La bronca juvenil de los 60”, Artesi señala que

obstante, interpretaciones recientes proponen que dicha periodización podría no ser exacta. Si bien la obra de Gambaro muestra comportamientos humanos que plantean una mirada universalizante a la luz de la estética neovanguardista —por ejemplo, en las dicotomías víctima-victimario y opresor-oprimido—, contextualizar su teatro de neovanguardista de la década de los 60 desde la historia argentina en la que emerge permite intuir o, en todo caso, identificar o interpretar en ellas “su argenticidad ... [pues] es la realidad que lo nutre ... [y por ello] es posible considerar su teatro como una lúcida mirada sobre la violencia que ya estaba presente, aunque de forma menos explícita, en la Argentina de los años 60” (Ortiz, 2016, p. 289).

De este modo, pensar la obra de Gambaro requiere de una contextualización histórica como punto de apoyo para poder interpretarla en relación con los conceptos de personaje-objeto y personaje-sujeto de herencia brechtiana, que se configuran en un teatro contemplado desde las determinaciones históricas, políticas, sociales y económicas de las que surge. Asimismo, se hace necesario mirar estas determinaciones desde una perspectiva feminista y de género, donde la propia mirada de la dramaturga es fundamental. Aquí, las ideas de Cristina Escofet (2000) son pertinentes, pues la autora y también dramaturga reflexiona sobre la relación de los arquetipos con la máscara social y teatral como determinaciones de género que pueden transformarse desde lo personal y lo social a lo teatral y viceversa.

La perspectiva histórica de *El despojamiento* será la de la historia de las mujeres en el contexto histórico argentino del periodo de las dictaduras de 1966 a 1973 y de 1976 a 1983, además del último gobierno de Perón de 1973 a 1976. Este enfoque es relevante para el presente estudio, al menos, por dos razones: la primera porque la propia Griselda Gambaro declaró ya en 1972, en su conferencia *Las mujeres y la dramaturgia*, que a la consideración del problema del teatro o lo que llama “las insuficiencias del teatro”:

el escaso interés que despierta en las masas, las contradicciones que alberga como producto cultural, sometido a la ley de la oferta y la demanda, arte que puede prestar su nombre a los más inocuos pasatiempos conformistas y que, cuando se

Verrier, como teatrista perteneciente a la clase media bonaerense, dio también un giro en la década de los 60 con respecto a su compromiso político y social, el cual le implicó de manera consciente y deliberada configurar obras ya no desde la vanguardia europea como referente, sino desde las problemáticas a las que se venía enfrentando Argentina. Dicho compromiso por parte de Verrier se radicalizó en los años de la última dictadura tras ser su esposo víctima del terror de Estado.

niega a ser usado para esos fines recibe comúnmente indiferencia, censura, crítica adversa, es lícito agregar el problema de las mujeres en un teatro históricamente pensado y creado por hombres. (Gambaro, 2014, p. 12)

La segunda razón, por su parte, refiere a la invisibilización histórica de las mujeres en la Argentina de las décadas de los 60, 70 y 80. De acuerdo con Verónica Giordano (2012), en estos periodos, la historia de las mujeres fue opacada y “subsumida ya sea en consideraciones acerca de la violencia política y el terror que signaron a la Argentina de los años 1970 o en las miradas enfervorizadas por la democratización de los años 1980” (p. 92). Gambaro denuncia esta invisibilización en el teatro que escribió durante este periodo, donde aflora el movimiento de “Teatro Abierto”, concepto que se retoma más adelante. Por tanto, entender y situar la historia de las mujeres en Argentina dentro del teatro de Gambaro requiere de integrar la participación y la organización político-social del feminismo y de las mujeres en el país a lo largo de estas décadas. De igual manera, implica considerar la importancia que tuvo en el periodo referido como el “Año Internacional de la Mujer”.

Los años 60 fueron cruciales para el feminismo, pues, desde Estados Unidos y Francia, surgió:

el Feminismo de la diferencia el cual plantea que la opresión vivida por la mujer es la más antigua, universal y permanente de las dominaciones. Crean también que todos los fenómenos sociales, familia, sexo, violencia, que existen en las relaciones entre hombres y mujeres son de carácter político. (Cano Rossini, 1999, p. 105)

Este feminismo permitió que se introdujeran en Argentina los estudios de la mujer en las Ciencias Sociales. Asimismo, promovió el aumento de la presencia laboral de las mujeres en ámbitos como la docencia, la enfermería, el trabajo social y el trabajo doméstico.

Por otra parte, Carolina del Carmen Palacios Diezcabello (2007) observa que, en el contexto de los años que gobernó Perón, se opusieron dos modelos de mujer en Argentina: la mujer militante, heredera de Eva Perón, cuya personalidad político-social era la de una mujer poderosa, rebelde, dura y militante del peronismo de izquierda. De esta, cabe resaltar su imagen aparente, la cual estaba enmarcada en un discurso de Eva Perón que defendía, en matices conservadores, la actividad de las mujeres en la sociedad. El segundo modelo de mujer predominante era el que se reflejaba en la personalidad de la tercera esposa de

Perón, María Estela Domínguez, quien asumió la presidencia de Argentina tras la muerte de su esposo en 1974 e intentó continuar la línea de la derecha peronista, cuyo órgano clandestino de represión fue la Alianza Anticomunista Clandestina o Triple A.

Asimismo, en 1970 y bajo la dictadura que rigió Argentina de 1966 a 1973, se formó la Unión Feminista Argentina (UFA), la cual “organizaba grupos de reflexión y acción en los que se discutía la opresión de género” (Giordano, 2012, p. 79) y convocaba a mujeres de diversas procedencias sociales: madres, estudiantes, obreras y militantes partidarias. También, en 1972, se formó el Movimiento de Liberación Femenina (MLF), que, aunque tenía diferencias con la UFA, logró colaborar con esta en avances importantes como, por ejemplo, la oposición a la regulación de la venta de anticonceptivos y a las actividades en función del control natal por parte de la Secretaría de Estado de Salud Pública. Para estas dos organizaciones, las mujeres eran sujetos de derechos y, sobre todo, sujetos conscientes. Sus voces y posturas resultaban ser disidentes en relación con el discurso hegemónico que las vinculaba con el proyecto desarrollista “a partir de concepciones tributarias del maternalismo” (Giordano, 2012, p. 80).

Así, en la militancia partidista, el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) también “admitió la formación de una sección de mujeres, la Comisión de Lucha de la Mujer, pero no incorporó estructuralmente a la militancia feminista” (Giordano, 2012, p. 82), por lo que algunas militantes se organizaron en torno al proyecto editorial independiente *Muchacha*, que “definía del siguiente modo su identidad: ‘Lo que nos une es el deseo de luchar contra la opresión de la mujer’” (Giordano, 2012, p. 82), el cual concebían como una opresión de género y de clase. Un nombre clave que fungió como punto de convergencia entre la UFA y las feministas de la militancia partidista fue el de Mirta Henault, que ya contaba con una trayectoria muy relevante en el feminismo obrero y que destacó por la publicación de *Las mujeres dicen basta* (Henault et al., 1972) en conjunto con otras feministas. En estos trabajos, “aparece la cuestión de la sexualidad femenina como una problemática y la cuestión de la conciencia como objetivo” (Giordano, 2012, pp. 82-83). Si bien los temas políticos generaban discordia entre las dos organizaciones, los temas de la sexualidad las unían.

La última participación conjunta que tuvieron la UFA y las militantes del PST antes de disolverse la UFA, por la creciente violencia de la Triple A, fue en 1975 en el contexto del Año Internacional de la Mujer ante la Organización de Naciones Unidas (ONU), celebrado en México y destacado en el gobierno de María Estela Martínez. En esta celebración, las militantes del PST y las feministas de la UFA protestaron en contra de la visión de la ONU de

los derechos sexuales de la mujer, los cuales estaban subordinados a la reproducción y a la postura del gobierno que, “con conceptos de ‘unidad’ y ‘amor’ posterg[ó] las soluciones a las duras realidades, como los derechos de las mujeres dentro de la familia y los relativos a su explotación económica” (Giordano, 2012, p. 85). En 1976, finalmente, la UFA se disuelve tras ser señalada como un “grupo de ultraizquierda” y tras la desaparición de muchas de sus integrantes.

En este recorrido histórico, se observan dos circunstancias claves de la historia de las mujeres en Argentina: la primera tiene que ver con dos concepciones diferentes de las mujeres a partir de sus referentes políticos. Por un lado, Eva Perón representaba la izquierda peronista, la de militancia aparentemente radical y rebelde; por el otro lado, María Estela Martínez era el rostro de la derecha peronista, abiertamente represora y que representaba una mirada de la subordinación de los derechos de las mujeres al entorno familiar y su capacidad reproductiva. La segunda circunstancia está en la llamada segunda ola feminista, que se manifiesta en la praxis de dos principales formas de organización de las mujeres: una más independiente y diversa en la UFA, y otra de militancia partidista, en la sección femenina del PST. Desde ellas, el feminismo argentino tuvo logros importantes a la par de los feminismos norteamericano y francés. Al final, la organización feminista argentina, que iba ganando terreno, se diluyó con el golpe de Estado de 1976. Para Ramiro Manduca (2022), “los alcances del terrorismo de estado [sic] y su capacidad de exterminio; la rápida desarticulación de las organizaciones político militares y la compleja persistencia de las izquierdas no armadas sumidas en la clandestinidad, constituyeron aspectos de peso para dar por tierra con la consideración de una resistencia organizada” (p. 3).

En este contexto, tras el golpe de Estado y ya en los últimos tres años de la dictadura argentina, surge en el ámbito del teatro el movimiento Teatro Abierto⁵, proyecto que se puede ubicar como “un punto de llegada en el que confluyeron diversas articulaciones que, desde el ámbito teatral (aunque no exclusivamente) comenzaron a desarrollarse con mayor visibilidad desde 1979” (Manduca, 2022, p. 2) y cuyo cometido era la denuncia de la censura:

⁵ Manduca ubica la primera etapa de Teatro Abierto entre 1981 y 1983. También, indica a quienes lo integraron: “eran los principales referentes del denominado teatro de arte ... Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Pacho O'Donnell, Ricardo Monti, Roberto Perinelli, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky” (2018, p. 845), además de más de doscientos actores, técnicos y escenógrafos.

El movimiento que se origina en 1981 (y se repite en los años 1982, 1983 y 1985), [sic] tiene al dramaturgo Osvaldo Dragún como principal impulsor y es considerado como un hito de la visibilidad y resistencia de los teatristas y el teatro argentino a la dictadura. (Manduca, 2018, p. 845)

Gambaro confirma que el periodo de la última dictadura militar en Argentina (1976-1983) se caracterizó por vejámenes, crímenes de todo tipo y secuestros, es decir, las opresiones propias de una “total suspensión de las garantías constitucionales” (Gambaro, 2014, p. 31). Tras la caída de este régimen dictatorial y con la llegada de la democracia:

se accedió a un estado [sic] de derecho que para nosotros fue infinitamente valioso, no sólo por los valores perfectibles de la democracia, sino también por comparación con épocas anteriores. Hoy [1994], esa democracia nos sigue resultando inapreciable como sistema, pero no deja de presentar deficiencias en el plano jurídico, económico y social. (Gambaro, 2014, p. 31)

Por otra parte, en cuanto al teatro de Gambaro, es interesante observar que es hasta su exilio en Francia que la autora:

se da cuenta de que trataba temas feministas sin tener plena conciencia de ello. Pero, a partir de su encuentro con el movimiento feminista francés sopesa el potencial que esto significa y su obra, que en un principio estaba enfocada a mostrar los estragos que había acarreado la dictadura y el desmoronamiento de la sociedad, se tornó feminista. (Velásquez, 2004, p. 3)

Así, los personajes femeninos configurados desde una perspectiva de género fueron un tema de composición dramática que se desplegaron paulatinamente en la obra de Gambaro. En este sentido, buena parte de la crítica sobre su obra también comenzó a centrarse cada vez más en esta mirada. En tanto, se acrecentaba el énfasis que la propia autora ponía en ella. De este modo, Gambaro comenzó a escribir obras protagonizadas por personajes femeninos que, si bien se hallaban en situaciones de opresión y violencia, se configuraban a través de acciones motivadas por la resistencia y, en todo caso, por la búsqueda de la transformación de esas situaciones para liberarse de la opresión de los mandatos de género.

En su estudio sobre la dramaturgia feminista en Latinoamérica, Luz A. Sonnino (1990) afirmó que Gambaro muestra de forma explícita en sus obras dramáticas el abuso hacia la mujer como una forma de protesta. Concretamente, en *El despojamiento*:

por primera vez presenta en forma transparente a una mujer como la víctima individual ... al mostrar a esta Mujer en su ambiente, totalmente despojada de su ser autónomo, Gambaro deja una marca clara de protesta muy en línea con la realidad de la mujer en Latinoamérica ... A la mujer se le ha privado de su dignidad, se le ha robado su identidad y se le ha atribuido otra en relación a su compañero masculino. (Sonnino, 1990, p. 17)

Por su parte, al reflexionar sobre la obra *Antígona furiosa*, Ana María Llurba (1998) argumentó que Gambaro:

destaca la exclusión y la marginación, en todos los planos, que vive la mujer y basa su postura en una tradición literaria fundante para el desarrollo de una conciencia femenina, en la mirada de esas mujeres que funciona como subtexto anticipatorio: Woolf, Bronte, Austen, Storni, S. Bombal, Lispector, de Beauvoir. (p. 22).

Para Beatriz Trastoy (2002), es hasta el teatro de Gambaro posterior a los años 60 que la mujer comienza a ocupar un lugar central: “En estas obras, palabra y mujer establecen un complejo entramado de significaciones cuyo sentido último deberá rastrearse en las circunstancias recientes de la historia argentina” (Trastoy, 2002, p. 50). En una lectura feminista y posmoderna del teatro de Gambaro producido a partir de los 70, Fernando del Toro (2004) coincide con Sonnino al señalar que se trata de un teatro que ostenta

cómo funciona el sistema patriarcal y las consecuencias que resultan del mismo [sic], es decir, antes de iniciar la búsqueda de un nuevo espacio ... de encontrar un tercer término que elimine el binarismo, antes es preciso deconstruir el sistema actual exponiéndolo, imitándolo. (p. 393)

De su lado, Susana Tarantuviez (2013) considera que el estudio de las dramaturgas argentinas es imprescindible para comprender la historia del teatro argentino, pues, hasta antes de los años 80, su presencia no fue visible. Por supuesto, una de estas autoras es Gambaro, a quien otras dramaturgas estudiadas por Tarantuviez (2013) “reconocen como figura señera del teatro del siglo XX” (p. 28). Además de su producción dramática, de acuerdo con la investigadora, Gambaro habló, en distintos escritos y conferencias, “del escaso lugar que tenía la mujer en el teatro argentino en el pasado” (Tarantuviez, 2013, p. 28). También destacó la dificultad de encontrar personajes femeninos con quienes identificarse en las obras escritas por sus pares varones.

En esta revisión de la crítica, se verá cómo los estudios hablan de Gambaro y su obra dramática en dos sentidos, al final, complementarios: el primero resalta el énfasis cada vez más puntual de la denuncia de los abusos de los sistemas patriarcales sobre los personajes femeninos, quienes se vuelven cada vez más protagónicos de la acción; el segundo destaca los señalamientos de la dramaturga sobre la poca visibilidad de las mujeres como teatristas en el mundo teatral argentino y latinoamericano. Ambos aspectos están imbricados también en la obra que ocupa este artículo. Se observa, por una parte, en el personaje femenino a una mujer que, desde su propia voz y casi que para sí misma, reconstruye la historia de sus heridas en una vida de opresión de género. A su vez, parte de esas heridas han sido infringidas por la cosificación que de ella se ha hecho en el mundo del teatro como objeto de deseo moldeado por la mirada masculina, mirada que ella, nosotras, de más a menos en el tiempo, ha internalizado. Esta mirada masculina puede entenderse como la de un mundo configurado desde, por y para los varones. [Cristina Escofet \(2000\)](#), a propósito de los arquetipos en la vida y en el teatro, afirma que un “mundo [que] no llama a nuestra puerta, pero sí nos sueña, nos fabrica, nos explica conformando nuestra subjetividad y ese carácter de inevitabilidad es nuestro punto de partida. Ser el otro del varón es nuestra condición como quien asume una etnia” (p. 57).

El personaje-objeto y el personaje-sujeto desde la perspectiva brechtiana y boaliana

Algunas nociones brechtianas del efecto de distanciamiento, principalmente en relación con el “gesto social” y la lectura que de ellas hace [Boal \(1980\)](#) sobre el personaje-objeto de Brecht, servirán para la observación de la pieza de Gambaro según el tema de interés de este análisis: encontrar en este monólogo las marcas que hacen posible dilucidar un camino para imaginar cómo pueden cambiar las condiciones de vida del personaje de La Negra, condiciones que parecieran no dejarle oportunidad de atisbar otra vida más allá de la del abuso y el maltrato que padece, acepta y recibe.

En el *Pequeño Órganon para el teatro*, [Brecht \(1970\)](#) parte de que el teatro, al igual que otras artes, está hecho para entretener y causar placer, pues la vida se hace más sencilla a través del arte. Para el teórico, el placer que el teatro debe proporcionar en las personas espectadoras deriva de diversiones fuertes y complejas, las cuales posibilitan integrar en sus construcciones poéticas: “el placer de observar el comportamiento humano y sus consecuencias con un sentido crítico, es decir, productivo” ([Brecht et al., 1990, p. 210](#)). Brecht considera este placer en su concepción teatral como aquella sensación que se producirá gracias a

la distancia que la persona espectadora pueda establecer con respecto al personaje que se le presenta, pues, con ello, detectará que puede observar, más allá de empatizar, a ese personaje y, así, analizarlo, criticarlo y ensayar posibilidades para transformar sus condiciones de vida. Al respecto, [Brecht y colaboradores \(1990\)](#) refieren: “Seguiremos, pues, adelante, y consideraremos la luz bajo la cual hemos de exponer los sucesos de la vida humana que queremos representar, para que surja lo transformable del mundo y nos proporcione placer” (p. 211).

Una de las técnicas a través de las cuales la persona actora y la espectadora podrán distanciarse del personaje y de la fábula en cuestión, de acuerdo con [Brecht y colaboradores \(1990\)](#), está en darles una perspectiva histórica. En oposición con el teatro ilusionista, “el espectador ya no huye del presente para refugiarse en la historia [en la fábula]; el presente se convierte en la historia” ([Brecht et al., 1990, p. 204](#)). La poética brechtiana es revisada y analizada por [Augusto Boal \(1980\)](#) tanto en relación con el sistema aristotélico, así como con la concepción idealista de Hegel en sus ideas de la estética sobre el personaje dramático como “sujeto”. Reflexionando sobre esta oposición, [Boal \(1980\)](#) afirma que:

[p]ara la poética idealista, el pensamiento social condiciona al ser social; para la poética marxista, el ser social condiciona el pensamiento social. Para Hegel, el espíritu crea la acción dramática; para Brecht, la relación social del personaje crea la acción dramática. (p. 202)

El personaje que resulta de estas concepciones artísticas es como el descrito por [Boal \(1980\)](#): “Hegel propone el personaje como sujeto absoluto y Brecht lo propone como objeto, como portavoz de fuerzas económicas y sociales” (p. 203). Con estas ideas, Boal recuerda la necesidad brechtiana de situar históricamente las fábulas y los personajes en cuestión, así como las dinámicas y los papeles sociales que estos encarnan dado su momento histórico. Esto último es lo que Brecht y colaboradores llaman “gesto social”, al que definen como “la expresión mímica y gástica de las relaciones sociales que vinculan entre sí a los hombres de una determinada época” ([Brecht et al., 1990, p. 202](#)).

Una lectura sociohistórica y de género de los roles de opresión desde el distanciamiento brechtiano

El despojamiento de Griselda Gambaro tiene como fecha de composición el año 1974 (dos años antes del golpe de Estado en Argentina). Su universo sociodramático es ambiguo, de extrañamiento y hasta cierto punto incomprensible. La pieza encarna el monólogo

de una mujer madura, de acaso 50 años, enunciada como Mujer y con el sobrenombre de “La Negra”. La acción dramática se desenvuelve mientras ella espera su turno para lo que parece una audición como actriz. A lo largo de la obra, solo un personaje interactúa de manera patente con ella. Se trata de un muchacho no identificado, con una actitud que, si bien es inexpresiva todo el tiempo, se percibe como hostil hacia la mujer. El muchacho va y viene en las escenas, pues parece ser el asistente de la audición, aunque no queda del todo claro cuál es su papel. Nunca habla y se relaciona con la protagonista solo mediante acciones.

Entre las apelaciones al muchacho, que resultan monológicas por la falta de respuestas, la mujer habla de su pareja, Pepe, quien, de acuerdo con lo que ella dice, la violenta física y verbalmente, realidad que el personaje de la mujer intenta minimizar o justificar. Esto se apreica gracias al modo en que ella se autopercebe: de forma degradada e instrumental. Es por eso que parece tolerar el maltrato del muchacho:

Quizá piensen que soy una muerta de hambre. Pepe, sí. Una lo mira y se le va el alma a los pies. ¡Qué hombre! No luce nada. No le planché la camisa, no le dejé de comer. Pondrá el grito en el cielo. ‘¿Para qué servís si no puedo tener una camisa limpia?’ Como si uno estuviera en el mundo para eso, cuando uno está para... (Se agobia, rápidamente abre la cartera, saca un espejo, se mira, se toca el pómulo). No, no se nota, qué golpe me dio el desgraciado. Cosa de arruinarme. Está negro. (Gambaro, 1974/1991, p. 122)

Asimismo, por su edad, se degrada a sí misma como actriz y acaso como mujer. A lo largo del monólogo, por ejemplo, repite en varios momentos que no cree que la empleen en los protagónicos de joven inocente que solía representar con gran éxito en su juventud:

Espero que se fijen en las [fotos] que estoy bien. ¿En cuáles estoy bien? En casi todas, creo. Estaba más flaca entonces, sin panza (*Hunde el vientre. Ríe ácidamente*). Sin panza ¡pero con patas de gallo! ¿Y para qué traje las de jovencita? Amarillentas, la ambición de mostrar que fui otra, sin arrugas, cándida. Verán... cómo envejecí. Estoy nerviosa, qué estúpida, todo me salió mal, hasta Pepe. Un pobre tipo. (Gambaro, 1974/1991, p. 121)

En este contexto, el monólogo parece tener dos envases: uno que pone en contacto la estética de la obra con el llamado teatro del absurdo, y otro que, con base en la información que la mujer da sobre su contexto, relaciona la obra con aspectos de su contextualización histórica y de la perspectiva de género que esta plantea. El primer envés se percibe

en la interacción que la mujer tiene con el muchacho y de la cual se desprende el título de la pieza *El despojamiento*. Yolanda Ortiz (2016) identifica *El despojamiento* como una pieza propia del teatro escrito por Gambaro en la década de los 60, esto debido a la presencia de una temática específica: la relación víctima/victimario que sitúa a la primera como un personaje antihéroe que se deja mutilar por su victimario en un conflicto estático: “Estar en forma, eso es lo esencial. Ser dócil” (Gambaro, 1974/1991, p. 125). Aquí, las víctimas, en palabras de Yolanda Ortiz (2016), “son pasivas, pusilánimes e indecisas” (p. 274).

Esta dinámica se observa en la obra a través de la actitud agresiva del personaje del muchacho, quien, cada vez que entra en escena mientras la mujer protagonista espera que la llamen para su audición, le arrebatara algo de su vestuario sin explicación aparente y con una intención clara de hostilidad: un zapato, el saco, un arete, la falda. Esto recuerda al teatro de lo absurdo donde escenas de este tipo son recurrentes. Algunos ejemplos se observan en *La bicicleta del condenado* de Fernando Arrabal y *Esperando a Godot* de Samuel Becket⁶. Frente a estos puntos, cabe recordar la acotación que sigue el inicio del monólogo de La Negra:

Entra el muchacho, su comportamiento es despersonalizado, como si actuara sólo con objetos, incluida la mujer, que le resultan indiferentes. Sin atender la sonrisa de ella, que lo mira con un simulacro de seducción, se acerca a la mesa, después de haber mirado el sobre, lo toma y sale. (Gambaro, 1974/1991, p. 121)

Y así sucede cada interacción en el despojamiento paulatino del atuendo de la mujer por parte del muchacho. Esto es observado por Ortiz como un “conflicto estático”, el cual, por oposición al conflicto dramático que supone la puesta en acción de “la voluntad consciente del personaje, se produce porque el autor teatral decide quebrar la voluntad de dicho personaje” (Ortiz, 2016, p. 272).

⁶ En la obra de Arrabal, un personaje llamado Víloro intenta tocar de corrido la escala tonal de un piano una y otra vez. Por ello, es amenazado y violentado aparentemente sin justificación por otro personaje llamado Paso y dos hombres más no identificados. En la obra de Beckett, el personaje llamado Vladimir intenta ayudar a otro llamado Lucky a liberarse de lo que parece una esclavitud ejercida sobre él a manos de Pozo, quien lo controla y somete con una cuerda que amarra en su cuello. Lucky es totalmente inexpresivo y, cuando Vladimir se acerca a él, lo golpea sin justificación aparente. En ambos casos, las violencias ejercidas resultan, en apariencia, absurdas, pues parecen ejercerse y recibirse de manera mecánica, sin la menor consciencia de causa y efecto.

El segundo envés que se percibe en el monólogo permite relacionar la situación con el contexto histórico revisado anteriormente: la no visibilidad de las opresiones de género, concretamente hacia las mujeres, en un periodo histórico *ad hoc*. Para comprender su desarrollo en la obra, habría que centrarse, como lo menciona Gambaro, en un aspecto fundamental: la violación generalizada de derechos humanos por parte del Estado hacia los civiles y la necesidad de buscar estrategias de resistencia y, en todo caso, de liberación. Si se piensa en el efecto de distanciamiento propuesto por Brecht, estos elementos contextuales en la obra se perciben, hasta cierto punto, a través del absurdo de la situación del despojamiento de la mujer a manos del muchacho. Al respecto, la crítica coincide que esta obra usa este absurdo para poner al desnudo una situación generalizada: la dinámica de poder entre el opresor y el oprimido. [Teresa Méndez-Faith \(1985\)](#) menciona que:

el mundo gambariano no refleja una realidad clasista en el sentido económico del concepto. Está poblado, sí, por dos clases infaltables de seres, pero se trata de una división bipartita vertical en cuanto posibilidad/imposibilidad de ejercer su 'poder': los opresores victimarios y los oprimidos-víctimas. Simbólico de la sumisión absoluta a la que invariablemente se ven sometidos estos últimos es el despojamiento material que a menudo acompaña el proceso de destrucción de dichos personajes. (p. 834)

La dicotomía opresor-oprimido, entonces, es la que se pone al desnudo. ¿Cómo es que se trae aquí la propuesta de observación a través del distanciamiento? La sensación de distanciamiento se percibe justo por el absurdo de la situación, así como por las condiciones físicas y materiales que le rodean. Puede resultar en principio irrelevante o incidental si el opresor es un muchacho, si La Negra tiene ese sobrenombre, si es ya una actriz en decadencia, o si su esposo, un hombre pobre, la violenta. Habría una suerte de lente que, más allá de esas particularidades, hace que el espectador se enfoque en una dinámica de poder donde parece ser que no hay nada más alrededor. Este efecto aumentado de la situación trae la sensación del absurdo al observar la impunidad como un total: un personaje no identificado ejerce violencia injustificadamente sobre otro que, sin nada aparente que le detenga, recibe la opresión de manera inexplicablemente sumisa. No hay nada que parezca justificar no solo la violencia del opresor, sino, sobre todo, la victimización del oprimido, su pasividad.

Sin embargo, valdría poner un acento en tres aspectos que permiten complejizar la relación de opresión que los personajes sostienen. La Negra no es oprimida únicamente por el muchacho en su accionar. Pepe, su esposo, también ejerce y mantiene una relación

desigual y de poder que incide y afecta la respuesta de La Negra en el presente de la ficción dramática. Aunado a ello, la precariedad económica de Pepe no le excluye de ejercer violencia sobre ella. Por otro lado, la protagonista no solo adquiere una apariencia de decadencia como producto de la edad y las expectativas físicas que, como actriz y mujer, se espera que cumpla. Hay, desde el inicio de la obra, una acotación que sugiere condiciones materiales de precariedad que se reiteran constantemente por el personaje y por la misma dramaturga. El trabajo no solo valida su rol como actriz y mujer, sino que también reconoce la necesidad material y económica del personaje y su relevancia en el accionar de este. Así se observa en la acotación inicial de la obra:

[e]ntra la mujer. Viste con una pretensión de elegancia deteriorada, falda a media pierna, blusa y una capa corta. Lleva pendientes en las orejas, y calza zapatos de tacos altos, torcidos y gastados. Trae una cartera ordinaria y un sobre grande de papel madera bajo el brazo. (Gambaro, 1974/1991, p. 120)

Esta condición es reforzada posteriormente cuando el espectador descubre que la capa que utiliza es prestada y que sus zapatos no solo están desgastados, sino que también le incomodan. Esto último es justificado por ella, quien incluso afirma que el muchacho los puede conservar porque “no valen nada” (Gambaro, 1974/1991, p. 123). De igual manera, los aretes que utiliza, y que “parecen finos”, en realidad “son una porquería” (Gambaro, 1974/1991, p. 123) y el maquillaje ordinario “apenas harina” (Gambaro, 1974/1991, p. 125). Entonces, si bien no se presenta una situación de opresión explícita entre dos clases sociales, sí hay una condición material que determina e incide en la relación de opresión entre los personajes y en la respuesta sumisa y pasiva de la protagonista. Más aún, detrás de estas violencias que parecen desatarse por causa de condiciones materiales de precariedad, hay una violencia que subsume de manera radical a La Negra y la envuelve por el hecho de ser mujer.

Méndez-Faith (1985) considera lo absurdo, lo irracional, el extrañamiento y el sinsentido en la obra de Gambaro a la luz de las estéticas europeas de vanguardia, una de las cuales es la del teatro brechtiano. De acuerdo con la autora, no es casualidad que estas dinámicas estén presentes en la producción gambariana de 1963 a 1981. Las piezas dramáticas de la dramaturga durante esta época, incluida *El despojamiento*, referencian:

[un] entorno histórico-político caracterizado por el autoritarismo estatal (dictatorial y militar) en todo el Cono Sur. En el caso particular de la Argentina, estas décadas coinciden con la destrucción de sus estructuras políticas, el predominio militar, la degradación económica y la intranquilidad social. Dicho contexto social, signado por la crueldad y la violencia, está captado en todas y cada una de las obras gambarianas. (Méndez-Faith, 1985, p. 833)

Interesa, en particular, la discusión con las ideas de Méndez-Faith, con quien se coincide en algunos puntos, pero no en otros. Es allí donde se quiere enlazar la propuesta de este artículo con las ideas de Escofet. Méndez-Faith considera también que, tanto en *El despojamiento* como en *El campo*⁷, a la dicotomía opresor/oprimido se le suma la del personaje-discurso desde la opresión mujer/hombre. La autora observa que estas dicotomías responden a roles sociales propios de aquellas épocas en Argentina, donde la violencia estructural se desplegaba desde el Estado. Así, hay una observación de estos roles que se puede relacionar con el gesto social brechtiano.

Por otra parte, para esta autora, la intencionalidad de Gambaro con estos personajes corresponde con una declaración de la propia dramaturga en un artículo periodístico publicado en 1973:

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 de 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. (Gambaro, 1973, como se citó en Méndez-Faith, 1985, p. 836)

De este modo, Méndez-Faith (1985) considera que Gambaro actúa con sus personajes “como juez o fiscal” (p. 841): los juzga y critica por su pasividad. Les da, concede Méndez-Faith, ciertos rasgos psicológicos; por ejemplo, en *El despojamiento*, la mujer protagonista se caracteriza por su inseguridad y timidez. Pero, hasta allí, lo demás parece ser

⁷ *El campo* es una obra de teatro escrita en 1967 por Griselda Gambaro. Esta, al igual que *El despojamiento*, posee un personaje femenino, Emma, quien se caracteriza por una actitud pasiva y sumisa.

el actuar sobre estos personajes, a quienes una fuerza invisible los neutraliza y “despoja” de cualquier voluntad o intención por liberarse o rebelarse, por huir de los espacios de opresión que, de hecho, son abiertos:

En efecto, *Decir sí* es dar poder a los de arriba, permitir el uso/abuso arbitrario del poder; y en términos del contexto argentino de los últimos veinte años, decir sí ha significado el triunfo militar sobre el individuo, sobre la sociedad y sobre la realidad nacional toda. He ahí el veredicto de Griselda Gambaro. (Méndez-Faith, 1985, p. 841)

A la luz de esto, la presente propuesta intenta rastrear en el monólogo *El despojamiento* las marcas que permiten indagar o explicar las causas de la pasividad en La Negra, las cuales proporcionan una perspectiva distinta del personaje respecto de lo que Méndez-Faith considera el juicio o veredicto de su autora sobre los personajes. Esas marcas pueden interpretarse más detalladamente desde el género y permiten indagar, por una parte, en la historia del personaje y, por otra, relacionarlo con sus circunstancias.

Pequeñas pautas vitales. Silencio y verdad en el absurdo del despojamiento

Como se observó en la contextualización histórica ofrecida, las mujeres argentinas iban ganando espacios poco a poco, aunque con muchos obstáculos, para su participación política y social en el país. El más evidente se observa en la sucesión de golpes de Estado que se produjeron en Argentina en décadas anteriores (1930, 1943, 1955), donde estas participaron paralelamente y en conjunto con un movimiento feminista generalizado en muchas partes del mundo. Tras el golpe de 1976, Argentina se cerró y, con ello, sus avances en materia de política y género.

En 1981, después de cuatro años de violencia militar sobre la población, surgió el movimiento Teatro Abierto, de corte artístico y político. Su intención yacía en generar de manera urgente una contracultura de resistencia frente a la represión y a la censura por parte del Estado dictatorial. Se trataba de luchar contra ello y también contra lo que rompió y provocó, que era miedo en la gente que acudía al teatro como convivio social y lugar de libre expresión. Así, el Teatro Abierto fue una de las experiencias más relevantes por su carácter contestatario y determinante para la reconstrucción paulatina, aunque arriesgada, del convivio político y social que propiciaba el teatro (Saura, 2021). Para Gambaro (2014), el *Teatro Abierto* “demostró cómo una sociedad puede arbitrar formas inéditas de presencia aún en las condiciones menos favorables” (p. 33). En un plano general, el Teatro Abierto fue

un teatro bajo vigilancia, recuerda Gambaro que, sin embargo, en su interior generó otro tipo de aislamiento, el de las mujeres. La situación de violencia de Estado era tan acuciante que este aislamiento estaba totalmente invisibilizado:

en *él participaron* dieciocho autores y tres autoras, y ninguna mujer tuvo a su cargo la puesta en escena de obra alguna. ... no se tuvo en cuenta la marginación de las mujeres para tareas que *falsamente* se consideran preferenciales en la actividad teatral. Otra explicación posible ya está incluida en esta situación de hecho: la fuerza de la costumbre llevó a los organizadores de *Teatro Abierto*, que cuestionaban tantas injusticias, a no cuestionar, ni tener idea siquiera de esa injusticia en particular. Ni aún las mujeres lo hicieron. (2014, pp. 33-34).

Se trató, así, de un movimiento liderado principalmente por hombres. En este sentido, sus adeptos ocupaban roles habituales pues, lo que urgía era atenuar un poco la represión dictatorial. Así, aparecen los gestos sociales: los hombres al mando y las mujeres al servicio de este mando.

Durante los últimos años de la dictadura de 1976, el fenómeno de Teatro Abierto fue un proyecto que operaba bajo vigilancia. A pesar de ello, logró su cometido al sortear la censura y acercar a la gente de teatro al propio quehacer teatral, así como a la población a verlo en forma masiva (Gambaro, 2014). No obstante, como señaló Gambaro (2014), este teatro seguía siendo dirigido por hombres. Vale la pena citar la opinión de estos hechos:

La discriminación no carece de explicaciones válidas. En ese momento era tan acuciante la necesidad de salir del aislamiento que había impuesto la dictadura militar, que no se consideró el aislamiento de las mujeres ... Los análisis posteriores sobre el ciclo no trataron esta circunstancia y, todavía hoy, incluso las teóricas e investigadoras cuando estudian las características y alcances de Teatro Abierto, en modo alguno abarcan la relación de las mujeres con este teatro bajo vigilancia, también masculina. (Gambaro, 2014, pp. 33-34).

Resulta, entonces, que el ámbito teatral reproduce la base de una estructura social que, si bien fue reprimida por el estado de excepción, eso nunca le eximió de encubrir la propia opresión de género: “Ningún arte está despojado de su contexto sociopolítico ni es producto ajeno a las pautas de una sociedad que lo estimula y reprime” (Gambaro, 2014, p. 38). Así, estas ideas permiten introducir los planteamientos de Brecht y Boal para analizar *El despojamiento*, dado que su objetivo está en considerar las condiciones materiales y de

propiedad como elementos fundamentales en las poéticas de la construcción y del ejercicio dramático. Y es que a la propia interrogante de Gambaro sobre el proceso de creación como experiencia culturizada de los seres y las cosas —“de qué manera hemos recibido esa experiencia culturizada, si es inamovible por decisión de la historia, la tradición o incluso el presente, o puede movilizarse hacia otros marcos de referencia, relaciones y significados”— (Gambaro, 2014, p. 39), Brecht y Boal responden que tal movilización no solo es posible, sino que es parte de las dinámicas sociales en su devenir histórico. El ser humano no está determinado de forma inmanente, aunque sí responde a sus determinaciones históricas, económicas, políticas y sociales. Sin embargo, dada la dinámica dialéctica del devenir histórico, sus condiciones se pueden modificar.

Estas ideas generales sobre el ser humano y sus determinaciones materiales desde el teatro necesitan de una mirada más específica para analizar las opresiones que atraviesan a la mujer de *El despojamiento*. Se trata de una mirada desde el feminismo y el género para confrontarla con aquel, o con nuestro imaginario social, cuya cultura, piensa Cristina Escofet (2000), “procede de la psique masculina, y las mujeres no hemos sido las creadoras de la cultura, instituciones y sistemas míticos, sino sus internalizadoras” (p. 74). De ahí que Escofet (2000) afirme que:

pretender poseer una mirada liberada, sin revisar nuestra configuración personal y social, es una ingenuidad, y coarta nuestra propia aventura de autoconsciencia, limitándonos a reproducir especularmente lo que la mirada del modelo determina. (p. 57)

Con lo anterior, se puede relacionar las circunstancias sociodramáticas de La Negra con aspectos que van más allá del contexto histórico. Las reflexiones de Gambaro y su propia escritura al configurar a La Negra desde la mirada de las mujeres permiten responder dónde está el problema y qué es lo que hay que modificar: la construcción de los estereotipos —cuyos referentes son los arquetipos de género en un mundo construido por los varones, piensa Escofet— o el gesto social que, en este caso, responde a los roles establecidos en la actividad teatral y que no hace más que encubrir las relaciones estructurales de opresión tras el ámbito artístico, las cuales involucran aspectos de género, clase, etnia, edad, entre otros.

Cristina Escofet (2000) imagina una nueva mirada teatral y, al igual que Gambaro, comienza a plantear poco a poco: “usaremos a nuestros personajes para que nos ayuden a despojarnos de aquellas palabras que en boca nuestra provocan dolor. No es que sean

menos dolorosas en boca de los personajes, pero dejarán de dolernos en carne propia, o al menos, sentiremos que es un dolor compartido” (p. 63). Desde esta idea, que sintoniza con las de Gambaro, se puede pensar en La Negra como un personaje que encarna la herida de las mujeres como objetos que el sujeto varón moldea y determina. Así, a través de su figura queda patente la construcción social de la subjetividad femenina, aquella que “está conformada sobre la noción de ser el otro excluido de la racionalidad”, lo cual abre el camino “para atravesar nuestras representaciones” (Escofet, 2000, p. 69) y, en todo caso, transformarlas.

Así, La Negra responde al gesto de la actriz en decadencia por el hecho de ser una mujer que se siente vieja, pues su rol anterior fue como mujer y actriz que, por su belleza y juventud, encarna papeles de núbiles doncellas ha caducado. Al reflexionar sobre este problema, hacia 1972, Gambaro (2014) refiere en una conferencia sobre las mujeres y la dramaturgia en la historia del teatro occidental que:

[i]nútil es decir, entonces, que de todas estas grandes actrices no surgió ninguna teórica, ninguna Stanislavski capaz de reflexionar sobre el oficio. Dentro de las condiciones sociales de la época estaba escrito que fueran como fuegos fatuos: brillaban intensamente mientras pudieran prolongar la juventud, después desaparecían. (p. 13)

Esto es lo que se observa en el monólogo de La Negra, con quien “el error comienza cuando la imaginación, el temperamento o la sensibilidad tropiezan con lo que creemos *debe ser así* por motivos ideológicos y sacrificamos algunas partes” (Gambaro, 2014, p. 22). Así, lo que se tiene es una mirada instrumental u objetual del personaje sobre sí mismo, la cual se circunscribe al contexto al que pertenece.

Sin embargo, hay algo más que subyace a la fachada de este personaje: el condicionamiento social por los roles de género, el cual va más allá de su gesto de actriz. Este condicionamiento se expone a través de la relación con su cuerpo y con su pareja, Pepe. La percepción que posee La Negra sobre su cuerpo está condicionada por su historia de vida personal y profesional, y lo que, para ella, significa ser y tener un cuerpo de mujer, esto desde un mandato de género. El cuerpo femenino se valora, en general y en el mundo del teatro, según su percepción, juventud, delicadeza y belleza. Es por ello que el personaje se preocupa por sus arrugas, por encubrir las con maquillaje. También es la razón por la que toma ropa usada o prestada para disimular un cuerpo que ya no es joven y con el que cree que podría poner en riesgo el papel que busca.

Por otro lado, al traer a su alegato la relación con su pareja, el personaje deja en evidencia una relación de maltrato psicológico y físico que coadyuva a que esa juventud y esa belleza sean minadas no solo por el paso del tiempo, sino también por el abuso. Así, el cuerpo de la Negra no cumple ya con aquello que le da valor social y, en su caso, profesionalmente. De forma similar, en su relación de pareja, su cuerpo es instrumentalizado en las labores “propias de su sexo”, esto dentro de un ámbito privado en el cual se le castiga al no cumplir con lo que socialmente se le exige. En este sentido, tanto por el camino profesional como por el camino personal, cuyas fronteras se tocan, la Negra se muestra como una mujer con un cuerpo que no le pertenece, pues está puesto al servicio de condicionamientos sociales de sometimiento, maltrato y despojo de sí misma: “¡Qué ojos! Miro y caen a mis pies. (*Piensa, suspira*). Bueno, no todos ahora... (*Guarda el espejo*). De cualquier forma, en las fotografías, no se ven las arrugas, no se ven los dolores... Mentira” (Gambaro, 1974/1991, p. 120).

A la luz de lo anterior, en la obra, cuando la Negra reflexiona sobre su relación con Pepe, tras revelar el golpe que este le asestó en el ojo, parece, a ratos, querer desaparecer o autoaniquilarse:

No, no se nota. Qué golpe me dio el desgraciado. Cosa de arruinarme. Está negro. (*Se sienta. Nerviosamente se pone una gran cantidad de polvo en el pómulos. Aleja el espejo, se mira*). Creerán que me maquillé mal. (*Se refriega. Se mira desolada*). (Gambaro, 1974/1991, p. 122)

En esta escena, se evidencia que las características históricas y sociales de exclusión son las que hacen de La Negra un personaje que se entrega al despojamiento en todas las capas que la atraviesan: el pasado-belleza-juventud-éxito como actriz *versus* el presente-fealdad-madurez-fracaso como actriz; las condiciones económicas inestables; y su papel como ama de casa al servicio de su pareja, con quien mantiene una relación desigual por razones de género y que constantemente la expone al maltrato físico y psicológico. Tal como se adelantó anteriormente, las referencias a su propio atuendo e imagen, así como su relación con Pepe, revelan las determinaciones que la condicionan. Por otro lado, su nivel socioeconómico de clase media baja, el cual se evidencia en el atuendo prestado que porta, hace que ella se sienta en desventaja con respecto a otros. Por ejemplo, la capa, los zapatos y el hecho de no llevar reloj le hace pensar que la verán como una “muerta de hambre”. Además, evita comprar cigarrillos porque son “de los baratos” y tendría que dar propina.

A ello, se suman determinaciones propias de su género en el contexto de su vida privada: está preocupada por no haber hecho los quehaceres de la casa y no haber dejado comida para su pareja: “[e]spero que Pepe no llegue antes de la hora. No le dejé de comer, ¡y qué exigencias tiene!, todo listo, todo a punto. ¡Ni que fuera su sirvienta! No sé por qué lo aguanto. (*Sincera*). Lo quiero, debe ser eso” (Gambaro, 1974/1991, p. 121).

Por lo tanto, como puede observarse, este personaje lidia constantemente con su condición de mujer y con su edad como estigma para conseguir trabajo de actriz o, en todo caso, conseguirlo, pero en papeles que considera grotescos y degradantes. A ello, se empareja su percepción: la de una mujer vieja que es degradada por Pepe y por sí misma. Así, declara que: “[n]unca quiso que me desnudara, me controlaba los escotes, y ahora tiene un buen pretexto. (*Ríe ácidamente*) ‘Estás muy arrugada para ponerte desnuda’. ¡Cretino!” (Gambaro, 1974/1991, p. 121).

Sin duda, la percepción propia que posee La Negra se ubica en la zona oscura que, como señala Escofet (2000), es el imaginario femenino configurado desde la otredad, desde las sombras, desde la negación del sujeto femenino. Si, de acuerdo con Escofet (2000), Sonnino (1990) y del Toro (2004), lo que hay aquí es una denuncia o una puesta deconstruccionista del sistema patriarcal que oprime desde el género, entonces, se está ante un personaje que no está del todo subsumido. Si fuera así, resultaría en una caricaturización o en una banalización de la mujer como objeto que alimenta al sistema de opresión. Entonces, se puede pensar su configuración como una que pone en escena “un orden simbólico patriarcalista” (Escofet, 2000, p. 59) que hay que atravesar para transformarse. En este caso, desde las posibilidades de la palabra dramática, la vulnerabilidad se convierte en fuerza: “Agresividad, culpa, vergüenza, sufrimiento, menstruación, vejez, fealdad física, gordura, inseguridad; nuestra sombra, lo que no aceptamos de nosotras mismas, pero que constituyen nuestra humanidad” (Escofet, 2000, p. 67).

Se considera, por ello, que este personaje, si bien se entrega a las opresiones que se le imponen, durante su monólogo, alcanza a atisbar pequeños momentos donde no se deja llevar por la violencia, momentos que pueden pensarse como puntos de contención y, en todo caso, microreflexiones o microgestos que rechazan las opresiones personales, sociales y de género que experimenta en el aquí y el ahora de la ficción dramática a través de la figura del muchacho, pero también a través de la relación evocada y sostenida con Pepe. Hay, entre una palabra y otra, un silencio, un pensamiento, un movimiento, pequeñas reacciones que se abren al autorreconocimiento y, por tanto, a la posibilidad de dudar.

A lo largo de la obra, *La Negra* se despoja de su humanidad, así como de la máscara social de un eterno femenino ya en decadencia que la amordaza y que intenta sostener en la impostura. Un zapato, un arete, una capa corta, la falda, poco a poco los índices de su “feminidad” son arrebatados por el muchacho, un sujeto sin motivaciones ni interés alguno en la protagonista y que, sin embargo, se convierte en un catalizador para su desvelamiento. Más aún, el muchacho se identifica como un instrumento que pone en evidencia las prácticas violentas de despersonalización y objetivación que enfrenta la mujer en general.

En una secuencia de acciones, en principio sostenidas desde la indiferencia, se observa un aparente rompimiento de la acción dramática (causa-efecto), así como de la conducta humana del personaje en términos aristotélicos (Núñez, 1985). Aquí, la acción central se define a partir de un bucle de repeticiones en las que el despojamiento se expande y degrada con velocidad. La única forma de comunicar algo entre personajes es la mirada, acaso sostenida por instantes: una intenta seducir con torpeza al personaje que irrumpe el espacio, mientras la otra apenas revela la búsqueda de los objetos y el reconocimiento fugaz de la presencia de la mujer. De este modo, parece que *La Negra* no responde a la acción como se espera. Aunque intenta persuadir al muchacho para que detenga su accionar, se retracta y reformula su petición para sí misma. Intenta justificar las motivaciones del otro personaje buscando posibles sentidos de su indiferencia, la elección de las prendas o su aparente neutralidad:

Entra el muchacho. Ella se da cuenta un segundo más tarde. Rápidamente, arma su risa y su pose elegante. El muchacho la ignora, busca algo. Localiza la capa, la toma y se la lleva. Ella mira sorprendida y se incorpora. ¿Qué hace? ¿Cómo se permite? (Va ansiosa detrás de él). ¿La necesita? ¡No me la arruine, por favor! ¡No es mía! (El muchacho se detiene y la mira). Claro que sí, es mía. Lo decía para que tuviera cuidado. Dóblela bien. (Tímidamente, la saca de manos del muchacho, la dobla y se la entrega) ... ¿Para qué la necesita? (El muchacho no contesta y sale). Idiota, ¿para qué me disculpé? ¿Para qué di explicaciones? ¡No voy a aprender nunca a callarme! ¡Me cortarían la lengua! ¡Y yo misma se la puse en las manos! Está bien, calma, una gentileza no puede perjudicarme. Al contrario. Seguro que la pidió el director. Querrá saber cómo estoy vestida, con qué colaboración puede contar. (Gambaro, 1974/1991, p. 121)

Así, desde el inicio de la pieza, hay una cierta predisposición negativa por parte de La Negra a la espera de la audición debido a las condiciones del lugar: “(Para sí) ¡Cretinos! ¿Para qué fijan una hora? Disponen del tiempo de uno como si fuera de ellos. (Mira a su alrededor). Podrían tener otra sala de espera con lo que ganan. Miserables” (Gambaro, 1974/1991, p. 120). Desde este análisis, se entiende que esta predisposición responde a las propias dificultades de la mujer al verse sometida a acudir a un tipo de trabajo que está en correspondencia con sus propias dificultades económicas, además de todas las determinaciones de género que carga a partir de la relación que la violenta y la mantiene así. Ella manifiesta una inseguridad cuyo origen está, por lo que deja ver durante el monólogo, en sus condiciones de vida: “(Guarda el espejo) De cualquier forma, en las fotografías no se ven las arrugas, no se ven los dolores... Mentira. ¡Las fotos que me sacó ese infeliz! Me odiaba (Ríe bajito). No se las pagué” (Gambaro, 1974/1991, p. 120).

La Negra manifiesta sus inseguridades en relación con el paso del tiempo y con una vida de dolores. Es decir, muestra un desacuerdo implícito con la vida acumulada y vivida, que busca encubrir con las fotografías que lleva a la audición, su vestimenta y su maquillaje. A pesar de sus esfuerzos, no logra este cometido:

Son pésimas [las fotos], pero sirven: traigo el original. Miran y salgo ganando. (Se desconcierta súbitamente). ¿O no? ‘Ah, ¿usted es la de las fotos? ¡No la favorecen, señora! Nadie diría que usted es la muchacha esa. (Va hundiéndose), la mujer esa... ¡Cómo cambió...! (Queda abstraída un instante. Bruscamente se incorpora). (Gambaro, 1974/1991, p. 120)

Ese pequeño silencio demuestra que ella reconoce que está atravesada por los dolores que no logra inhibir. A través de sus palabras, ella intenta cambiar la dirección de su monólogo y enfocarse en la relación con Pepe, pero tropieza con las circunstancias que parecen ser buena parte del dolor incontinente: el maltrato en la relación, una situación permeada por los roles de género y por la falta de condiciones económicas estables: “Si me viera Pepe. ‘Ojo con lo que vas a hacer’. Tráeme las fotos, Negra. Es fácil, pedir para él. Un trapo de piso, eso es una” (Gambaro, 1974/1991, p. 124). Más adelante, recuerda cuando Pepe la golpeó fuertemente:

Me acuerdo aquella vez, cuando Pepe me pegó hasta dejarme en la cama, y las vecinas llamaron a la policía y yo dije: ‘Aquí no pasó nada, me caí de la escalera’ (Ríe). ¡Se quedaron con un cuarto de narices! Y Pepe vino y me besó. En cambio, si lo

hubiera acusado, ¡pobre Pepe!, ¡qué humillación! Para él, para mí. (*Queda abstraída un segundo*). Para mí, ya humillada por dejarme golpear (*Pausa. Tararea*). (Gambaro, 1974/1991, p. 124)

Aquí, La Negra, aunque acepta el mal de la golpiza que recibió, confiesa que encubrió a Pepe al sentirse y saberse humillada.

Finalmente, se muestra un último fragmento que evidencia el grado del despojamiento del muchacho hacia La Negra, quien se quita la falda y se la entrega:

Tome, se la doy. (*Se desprende de la falda y se la entrega*). ¿Ve? Tan amigos. ¿Por qué me va a enfurecer si con un poco de delicadeza uno se entiende y trabaja mejor? (*El muchacho sale*). Contentos. En cambio, si tiene el atrevimiento de arrancarme las cosas a la fuerza, me pongo furiosa, no sé lo que digo. Soy capaz de...irme. Así no conseguirá... nada. (*Bajo*). Cómo cuesta. (Gambaro, 1974/1991, p. 125)

Para este momento, y ya casi al final de la pieza, el personaje contribuye abiertamente a su propio despojamiento. En apariencia, la entrega pacífica de su falda cambia la relación con el personaje del muchacho. No obstante, esto se pone en duda si se considera que este acto evidencia la voluntad de ella de dejarse vejar por el sujeto masculino. A pesar de que esta escena puede mostrar la posibilidad de irse si el despojamiento se sigue ejecutando “a la fuerza”, sucede lo contrario, pues el vejamen se consensua. La Negra sabe que lo que hace es un vejamen y que ella está siendo maltratada injustificadamente, y lo reconoce. Sin embargo, no es capaz de oponerse al despojamiento, debido a las determinaciones de su vida privada, que no son más que un reflejo de las condiciones económicas y sociales que la sujetan a sentirse débil, en desventaja, sin derecho a nada y con la obligación a aceptar todo. Aunque La Negra se muestra sumisa y vulnerable, muestra también estos pequeños gestos, estas palabras y silencios que evidencian que sabe o siente que todo ello la sobaja, la humilla, la lastima.

Con todo ello, La Negra contiene una de las características que definen a los personajes de Gambaro: su aparente derrota ante el dilema de enfrentar a su opresor o preservar el sistema en el que se encuentran. De este modo, se asume al personaje como una víctima que no puede dar salida a la situación. Así, se puede observar el proceso de degradación de su humanidad, de su dignidad en tanto sujeto que es y de su autopercepción como objeto. Ella reconoce que ya no es la misma de antes, que cada objeto del que se despoja pone ante sus propios ojos el rostro y la apariencia real que se ha negado a reconocer. De

este modo, aunque la obra sugiere el principio regulador del absurdo, lo que se observa es una situación donde la misma acción en repetición constante y con variaciones revela aquellos aspectos que antes estaban ausentes: dolor físico, la vergüenza, el reconocimiento de la propia autopercepción.

Esto se observa en el accionar de La Negra, es decir, en la mueca en el rostro, en la torpeza del cuerpo, en todos los gestos que se descubren en las acotaciones del texto mientras, poco a poco, se desprende de cada una de sus prendas: “Se saca el otro zapato, se frota el pie, se lo calza nuevamente. ¡Como me aprieta! (*Ríe, ácida*). ¡Si calzo un número más! A ver si me pierden el otro” (Gambaro, 1974/1991, p. 125). También, se observa en las frases incompletas, en la intención que la autora otorga a la acción cuando La Negra queda reiteradamente expuesta para sí misma: “¡No, no! Aún sirvo, aún mi belleza... (*Quiere decir “brilla”, pero no puede. Ríe, se tapa la boca*)” (Gambaro, 1974/1991, p. 127).

De este modo, tal como se enunció con anterioridad, el personaje no logra perder del todo sus rasgos psicológicos. Dentro de ella, hay una vida que contiene fuerzas e intereses que la movilizan: el deseo de ser reconocida, de saberse útil y vigente dentro de la lógica de operación del mercado, pero también dentro de la relación de pareja que sostiene. Puede parecer que se pierde la identidad individual del personaje o que carece de integridad y unidad si se considera su definición en tanto personaje estereotipado. Sin embargo, es la impostura del personaje como estereotipo de una actriz que, venida a menos, hace alarde de una “elegancia deteriorada” (Gambaro, 1974/1991, p. 120), de un “simulacro de seducción” que busca repetirse y demostrar que fue otra, pero, sobre todo, del rompimiento de tal máscara social la que deja en evidencia la posibilidad de cambio. Del mismo modo, lo evidencia la potencia de reconocerse no solo como víctima de sus circunstancias y relaciones de desigualdad e injusticia que la contienen, sino de su condición de oprimida.

El personaje se presenta desde el inicio con una máscara social. El espectador está ante una actriz que revela constantemente su disfraz, que reitera que hay alguien más detrás de sus prendas. El aparente control del personaje, que reafirma una condición de asimilación de la violencia y de sus circunstancias, contrasta, así, con los pequeños gestos vitales. De igual manera, lo hace su contraste tonal con la absurda situación en la que se encuentra. Es entonces el cuerpo el que revela su vulnerabilidad, su dolor, el instante verdadero y, por tanto, la alternativa de acción ante las condiciones que la rodean.

En este sentido, en la configuración del personaje hay una concepción, una escritura y una puesta en escena cuyo cometido está en “la deconstrucción de los signos ... Alterar una sílaba, un nexo, crear una fisión semántica rompiendo las relaciones entre significante y significado. Instaurar una lógica distinta que incorpore en una misma unidad momentos antitéticos y oposicionales” (Escofet, 2000, p. 75), esto con el objetivo de “asumir una escritura del despojamiento. Despojamiento de la mirada aprendida hacia la mirada de la autoconciencia” (Escofet, 2000, p. 74).

Conclusiones

Es importante señalar y contextualizar junto con la historia que, a partir de los años 80, década en la que se anuncia la democratización de Argentina, dramaturgas como Griselda Gambaro (aunque en su caso, desde el exilio en Francia), Cristina Escofet, Susana Torres Molina y Beatriz Mosquera asumen abiertamente su actividad artística en el teatro y la escritura desde una posición feminista y de género (Tarantuviez, 2013). Ellas se posicionan ante la necesidad de visibilizar las opresiones del sistema patriarcal que subsumía a las mujeres durante los periodos del terror de Estado. Estas opresiones no solo venían por parte de las violencias del régimen dictatorial, sino también por parte de sus propios compañeros en la vida profesional y por un mundo moldeado por los varones.

Como se pudo evidenciar, la crítica literaria del teatro también reconoció este posicionamiento y comenzó a revisarlo y mostrarlo desde su ámbito con mayor énfasis. Este reconocimiento es más que anecdótico si se considera que fue desplegándose como una suerte de “subcultura femenina” (Escofet, 2000, p. 74) frente a un complejo movimiento social, cultural y político que, entre otros aspectos, buscaba sostener la democratización de las artes en condiciones de represión y censura. Este movimiento emerge de la sociedad civil porteña y tiene diferentes aristas. Una de ellas es que fue liderado por varones y se desarrolló durante los últimos años de la dictadura, a partir de 1980, cuando comienza a erosionarse no solo por factores externos como la derrota en la guerra de las Malvinas, sino también por factores internos como el movimiento del cual se desprende el Teatro Abierto (Manduca, 2016, 2022).

Este análisis ha permitido traer a la memoria la importancia que tuvo, durante el siglo XX latinoamericano, reclamar el reconocimiento de los derechos de las mujeres a partir de su diferencia de género, pero, sobre todo, la toma de conciencia de que son sujetos de estos derechos. Para el caso de *El despojamiento*, en la relación que La Negra manifiesta

tener con su pareja, se visibiliza las situaciones de opresión por las cuales el feminismo argentino de la segunda ola se manifiesta. En este sentido, la puesta en evidencia de estas circunstancias en el teatro de Gambaro refracta la situación generalizada de opresión sobre las mujeres en las décadas de los 60 y los 70. La propia dramaturga lo manifiesta en su conferencia en Cádiz en 1994, dentro del congreso ‘Teatro, mujer y sociedad’: “La falta de formulación de un discurso explícito que incluya el género aísla a las mujeres, les quita peso y significación a sus actitudes, que quedan reducidas comúnmente a la decisión individual” (Gambaro, 2014, p. 35).

Se concluye también que la pieza *El despojamiento* contiene elementos de la estética del absurdo que se evidencian a partir de la representación de relaciones de opresión, las cuales se manifiestan tanto en la interacción entre La Negra y el muchacho, como en la relación de La Negra con su cuerpo y en su comportamiento como un personaje atravesado por las determinaciones de género que afectaron y siguen afectando a las mujeres en Argentina y Latinoamérica. Así, se sostiene que estas características y condiciones definen a este personaje no solo desde los términos que Augusto Boal enuncia en los personajes brechtianos —sujetos y objetos de las determinaciones históricas, políticas y sociales de su momento—, sino también desde las situaciones que han sufrido las mujeres a partir de la violencia de género.

Por otro lado, La Negra muestra heridas en su cuerpo y en su conciencia, todas ejercidas por su pareja y asumidas por ella en un contexto que subsume esta condición a la de una violencia política militar y social que se reclama en favor de los derechos humanos. Bajo este contexto, mujeres como La Negra quedaron silenciadas y aisladas. Estas situaciones son en las que dramaturgas como Gambaro ponen énfasis. De este modo, en las microreflexiones y los microgestos de reconocimiento de las opresiones vividas de su personaje, Gambaro apunta a la urgencia y la posibilidad de transformar estas circunstancias. En todo caso, a través de ejercicios dramáticos, críticos y coparticipativos entre mujeres de distintas procedencias, se abre un espacio para seguir pensando el teatro como un ensayo para la transformación.

Contribución de autoría CRediT

Ximena Gómez Goyzueta es la autora principal del artículo. La idea original del análisis y la interpretación de la obra de Griselda Gambaro, así como la estructura del texto es suya. En paralelo al artículo, diseñó y organizó un taller de lectura semidramatizada de

tres obras, entre las que se encontraba *El despojamiento* de Gambaro, para una población de mujeres resguardadas en un albergue por razones de violencia. Dicho taller tuvo una duración de nueve sesiones, de las cuales tres fueron dedicadas a la obra de Gambaro. En dos de ellas, Ana Margarita Castillo Rodríguez participó como facilitadora. Por su parte, dentro del artículo, ella contribuye en la perspectiva de análisis no determinista del cuerpo del personaje.

Referencias

- Artesi, C. J. (2011, 8-12 de agosto). *La bronca juvenil de los 60* [Simposio]. IX Jornadas de Sociología, Buenos Aires, Argentina.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*. Nueva Imagen.
- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre teatro 3* (N. Mendilaharsu de Machain, Trad.). Ediciones Nueva Visión.
- Brecht, B., Vogt, W., & Ardiles, O. (1990). *Montaje temático de la obra de Bertolt Brecht*. Editorial Universidad de Guadalajara.
- Cano Rossini, L. (1999). *Transformaciones sociopolíticas del mundo de la mujer. Un análisis de la situación argentina*. Fundar.
- del Toro, F. (2004). Feminismo y teatro de Griselda Gambaro. En A. del Toro (Ed.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual* (pp. 391-402). Iberoamericana.
- Escofet, C. (2000). *Arquetipos, modelos para desarmar (palabras desde el género)*. Nueva Generación.
- Gambaro, G. (1991). El despojamiento. *Tramoya. Cuaderno de teatro*, (21-22), 119-128. (Obra original publicada en 1974)
- Gambaro, G. (2014). *El teatro vulnerable*. Alfaguara.
- Giordano V. (2012). La celebración del Año Internacional de la Mujer Argentina (1975): acciones y conflictos. *Estudios Feministas*. Florianópolis, 20(1), 75-94. <https://www.redalyc.org/pdf/381/38122296005.pdf>
- Henault, M., Morton, P., & Larguía, I. (1972). *Las mujeres dicen basta*. Ediciones Nueva Mujer.

- Llurba, A. M. (1998). *Antígona furiosa, ¿una voz femenina?* *Gramma*, 10(30), 20-31. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/507>
- Manduca, R. A. (2018). Teatro Abierto (1981-1983). Un testigo cultural de la transición democrática. En L. Luciani & C. Viano (Coords.), *Actas de las VIII Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente* (pp. 845-861). Universidad Nacional de La Plata.
- Manduca, R. A. (2022). Teatro Abierto como punto de llegada. Resistencias teatrales moleculares en la última dictadura Argentina. *Cuadernos del CILHA*, (37), 21, 1-20. <https://doi.org/10.48162/rev.34.054>
- Méndez-Faith, T. (1985). Sobre el uso y el abuso del poder en la producción dramática de Griselda Gambaro. *Revista Iberoamericana*, 51(132-133), 831-841. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4116>
- Modzelewski, H. (2010). Teatro argentino de los años 60: ¿Una taxonomía de 'cajón de sastre'? *GESTOS. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 25(49), 91-108. https://www.academia.edu/289243/Teatro_argentino_de_los_a%C3%B1os_60_una_taxonom%C3%A1Da_de_caj%C3%B3n_de_sastre_
- Núñez, R. (1985). El teatro del absurdo como subgénero dramático. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 31-32, 631-644. https://www.academia.edu/1284799/El_teatro_del_absurdo_como_subg%C3%A9nero_dram%C3%A1tico
- Ortiz, Y. (2016). El teatro de Griselda Gambaro en los 60: La identidad mutilada de sus víctimas. *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, (14), 268-290. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5780510>
- Palacios Diezcabello, C. (2007). *La figura femenina bajo represión y violencia en el teatro de Griselda Gambaro* [Tesis de doctorado, Universidad de Tennessee, Estados Unidos]. TRACE Tennessee Research and Creative Exchange. https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/260/
- Pellettieri, O. (1988). El teatro argentino actual (1960-1987). *Cuadernos Hispanoamericanos*, (459), 157-165.

- Sánchez Acevedo, A. (2012). Griselda Gambaro y el teatro de la crueldad artaudiano: un lugar crítico revisitado. *Philologia Hispalensis*, 26(2), 97-120. <https://doi.org/10.12795/PH.2012.v26.i02.05>
- Saura Clares, A. (2021). Teatro Abierto gana la calle: la transición a la democracia desde las murgas y el teatro callejero. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 24, 104-131.
- Sonnino, L. A. (1990). *El espíritu feminista en las obras de las dramaturgas latinoamericanas* [Tesis de grado, City University of New York, United States]. CUNY Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/bb_etds/56/
- Tarantuviez, S. (2013). La representación del género mujer en el teatro argentino contemporáneo. *BOLETÍN GEC*, (17), 25-52. <https://revistas.apps.sid.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/1143>
- Tarantuviez, S. (2017). La memoria social en la dramaturgia argentina de la generación del 60. *Boletín GEC*, (21), 11-44. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/1135>
- Trastoy, B. (2002). Madres, marginados y otras víctimas en el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo. *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 16, 49-61. <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol16/iss16/4/>
- Velásquez, H. I. (2004). Griselda Gambaro. Cuatro ejercicios para actrices. *Dram@teatro. Revista digital*, 12(3), 1-7.