


12-1992

## Fantasías Masculinas: El Teatro y los Discursos Autoritarios de la Guerra

Diana Taylor  
*Dartmouth College*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Taylor, Diana (1992) "Fantasías Masculinas: El Teatro y los Discursos Autoritarios de la Guerra," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 2, pp. 147-156.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

# 11

---

## FANTASÍAS MASCULINAS: EL TEATRO Y LOS DISCURSOS AUTORITARIOS DE LA GUERRA

*Diana TAYLOR*  
(*Dartmouth College*)

I. El 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas argentinas se apoderaron, por medio de un golpe de estado, del gobierno constitucional encabezado por María Estela Martínez de Perón, la viuda de Perón. En las primeras proclamaciones oficiales (fechadas el mismo 24 de marzo), en las que anuncian el inicio del "proceso de reorganización nacional," la nueva Junta militar se declaró "el órgano supremo de la Nación,"<sup>1</sup> determinado a llenar el "tremendo vacío de poder" representado por Isabelita Perón. Este vacío, según la proclamación de los generales Videla, Massera y Agostí, era "capaz de sumirnos en la disolución y en la anarquía." El cuerpo nacional estaba enfermo, su "aparato productivo" agotado, las "vías naturales" ya no eran factibles para garantizar la "recuperación." La enfermedad social era perniciosa, escondida bajo la superficie, en lo más profundo del cuerpo nacional.<sup>2</sup> Por eso, era imprescindible que se

---

<sup>1</sup> Los dos documentos a los que me refiero en este trabajo son el "Estatuto para el proceso de reorganización nacional" y "Proceso de reorganización nacional", ambos del 24 de marzo de 1976. Estos y otros documentos han sido publicados por Oscar Troncoso en *Cronología y documentación: El proceso de reorganización nacional*.

<sup>2</sup> Aunque aquí me limite a estos dos documentos, las imágenes corporales son ubicuas en el discurso militar. El ministro de Relaciones Exteriores durante el proceso, César Augusto Guzzetti, plantea, por ejemplo, que "El cuerpo social está contaminado por una enfermedad que corroe sus entrañas y forma anticuerpos. Estos anti-cuerpos no pueden ser considerados de la misma manera que se considera el microbio....Se trata sólo de una reacción de un cuerpo

continuara combatiendo "sin tregua a la delincuencia subversiva, abierta o encubierta." Al tomar el poder, la Junta se propuso crear un nuevo orden, dar a luz a un auténtico "ser nacional." Todos los argentinos tensan que participar en esa fantasía de fecundidad: "tras esas aspiraciones compartidas, todos *los sectores representativos del país deben sentirse claramente identificados...* En esta nueva etapa hay un puesto de lucha para cada ciudadano. La tarea es ardua y urgente. No estará exenta de sacrificios, pero se la emprende con el absoluto convencimiento de que *el ejemplo se predicará de arriba hacia abajo...*" (énfasis original). Al fin y al cabo, los militares no habían tomado el poder por gusto: "Es una decisión por la Patria."

Esta representación que ofreció la Junta de sus acciones se basa en la semantización de lo político como físico y corporal. Y, dada la ideología intensamente patriarcal de los militares, no debe sorprendernos que este "cuerpo social" tuviera género. Lo femenino ocupa los dos extremos semánticos. Por un lado está la puta, las "malas madres, subversivas y locas"<sup>3</sup> que parieron a los disidentes, esos "esquizofrénicos delincuentes sin patria" (T. 59). La mujer mala, como la mujer freudiana (castrada y castrante) representa la ausencia y pérdida, "la ausencia total" como dijeron los militares, de grandeza, fe y moralidad. Al otro extremo se ubica la mujer buena, abnegada, asexual, La Patria.<sup>4</sup> A ella también le falta el falo. Inclusive la ausencia y pérdida es aún más aguda para ella. No sólo no tiene pene, lo que es más (al contrario de la puta) ella ni siquiera tiene acceso a uno. La Patria, aunque desencarnada, todavía retiene algunas de esas características femeninas de la mujer castrada que estudiosos como Klaus Theweleit asocian con espantosas fantasías masculinas: las inundaciones sangrientas y las superficies penetrables. Como dijo el Presidente Videla algunos meses después de iniciar el proceso, "La Patria se desangra lenta, pero permanentemente. Cuando más necesita de todos sus hijos, más se sumerge en su sangre" (T. 59). La Patria, como la puta, sigue representando la herida sangrienta, pero su sangre es la sangre de sacrificio, es decir, potencialmente redentora. La imagen femenina de la Patria es aceptable dentro de ese discurso militar porque

---

enfermo" (Troncoso, 141).

<sup>3</sup> Las designaciones de los militares para las Madres de la Plaza de Mayo, *Hebe Bonafini: Memoria y esperanza* (27).

<sup>4</sup> Esta polarización reduce aun más el cuadrángulo semiótico descrito por Jean Franco en "Beyond Ethnocentrism" (Carrie Nelson, ed., *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, Illinois University Press, 1988, p. 507). La mujer latinoamericana generalmente ocupa una de cuatro posibles posiciones, cada una definida en torno al falo: madre virgen, falo, no virgen, Virgen (María), no madre (puta), madre.

ella no da a luz a sus hijos -sus hijos gloriosos, los militares, le dan vida a ella-. Como señaló el general Massera en junio de ese mismo año, la genealogía es enteramente paterna: "la sangre de nuestros héroes" es la que asegura el "futuro de nuestros hijos" (T. 40). Sangre buena, pura (masculina). No esa sangre femenina, contaminada, sucia, peligrosa (asociada con los partos y la menstruación) que la sociedad controla a través del tabú, los ritos y las prohibiciones. Y, aunque el discurso militar intenta crear una identidad y genealogía masculina, irónicamente lo masculino se define siempre en relación, y en oposición, a lo femenino: su negación. Como señala Laura Mulvey, "la paradoja del falocentrismo es que depende de la imagen de la mujer castrada para darle orden y sentido a su universo" (6).

La narrativa desarrollada por los militares, como una buena trama aristotélica se construye en torno a un conflicto. Está repleta de *nudos*, de motivos y obstáculos secretos que complican la resolución. La situación intrincada, como en la tragedia clásica, requiere una acción unificadora para darle coherencia al mundo en crisis. Los protagonistas tienen, forzosamente, que asumir un papel heroico. Y aunque los protagonistas reconocen que habrá, necesariamente, sacrificios y sufrimiento, reconocen también que la violencia es catártica. Las acciones llevarán a un desenlace feliz. La armonía será restablecida. Los militares presentaron el conflicto socio-político como si fuera una tragedia griega, como un conflicto "trascendente" (T. 108): lo bueno contra lo malo; la vida contra la muerte. Los generales le pidieron a la población que participara plenamente en la fantasía y que se identificara con la Junta, el modelo de moralidad, eficacia y rectitud. En efecto, que se portara como un buen público. La representación militar de sus hazañas era tanto espectacular como discursiva. A diferencia de la invisible y perniciosa interioridad relacionada con la subversión y la femineidad, la militar se presentó como pura superficie, agresivamente visible, desfilando en sus uniformes, invulnerables, masculinos, anónimos, un cuerpo, una voluntad, una máquina militar disciplinada y eficaz. La espectacularidad de su exhibición de poder nos sugiere que la imagen era tan importante como la narrativa para captar y controlar la atención pública. La manifestación visible del orden por parte de las fuerzas militares, con sus procesiones y actas públicas, era un intento de crear (no sólo recrear) el orden. El orden que se anunciaba era simple, evidente, lógico, respaldado por valores legítimos: la familia, el patriarcado, la Nación, la religión católica.

No obstante, un análisis de esta representación militar muestra el lado oculto de la narrativa. Aunque las fuerzas militares se jactaban de su rectitud y visibilidad, también se apoderaron de -y "penetraron"- todos los espacios concebidos como invisibles e interiores. Esos peligrosos secretos y perniciosos serían expuestos, lo invisible se haría visible. Mientras que la retórica y el comportamiento militar parecían ser lógicos, el texto/espectáculo escondía los

cuerpos mutilados e inánimes de las 30.000 víctimas. Los espacios visibles encubrían los espacios invisibles donde los militares ejercían su masculinidad -las violaciones y torturas que ocurrían sistemáticamente en los 340 campos de concentración argentinos-.

La violencia, aunque dirigida a cuerpos masculinos o femeninos, era un ataque a la feminidad. Los militares intentaron "feminizar" a toda la población para que se quedara quieta, temerosa y pasiva durante el "proceso." La violencia hacia los "subversivos," como demuestran centenares de testimonios, fue sexualizada. Las mujeres casi siempre fueron violadas, pero los hombres, cuando no fueron violados, fueron transformados en cuerpos penetrables. La picana eléctrica invadía, de manera rutinaria, sus orificios y genitales. Así, la fuerza militar, el órgano supremo de la nación, pudo controlar o eliminar al "otro" femenino. Los cuerpos materiales simplemente "desaparecieron" para el bien de ese cuerpo sagrado y desencarnado, La Patria. La narrativa de virilidad masculina fue basada en la imagen de lo femenino como materia prima, transformando a la mujer en causa (puta) y justificación (Patria) de una política violenta.

II. Ocho años después de la derrota de la tercera, y última, de las Juntas militares del *proceso* en 1983, el discurso y representación de la virilidad sexual masculina que identificamos en la narrativa militar sigue "penetrando" y reproduciéndose en el cuerpo cultural argentino. En este trabajo me interesa sugerir maneras en que el teatro, como un sistema de representaciones, refleja y constituye otro sistema de representaciones -la sociedad-. Antes de entrar en el tema, cabe señalar entre paréntesis que los años del proceso fueron años extremadamente difíciles para los dramaturgos argentinos. Algunos fueron amenazados por las fuerzas militares, las obras de otros se prohibieron o aparecieron en "listas negras." Varios dramaturgos importantes, como Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Roma Mahieu, y Osvaldo Dragún, entre otros, se exiliaron. Muchos dejaron de escribir teatro una vez separados de su público. La obra de los dramaturgos que se quedaron también fue profundamente afectada.

Lo importante, sin embargo, es que por más que los dramaturgos se opusieran al régimen militar, no todos fueron capaces de desplazar o dismantelar el discurso autoritario. El ejemplo que daré en este trabajo, la obra *Voces* (1989) de Eduardo Pavlovsky, demuestra cómo un dramaturgo que se opone políticamente al régimen sin embargo reproduce, inconscientemente claro está, este discurso aniquilante basado en la violencia sexual hacia lo femenino.<sup>5</sup> Pavlovsky, dramaturgo/ actor/

---

<sup>5</sup> En este trabajo no podré discutir la puesta en escena *Paso de dos* basada en el texto, *Voces*, que se estrenó en Buenos Aires en 1990. Esta puesta, aún más problemática que el texto, es discutida en mi artículo "Spectacular Bodies: Gender, Terror and Argentina's 'Dirty War'" en el libro *Gender and War* que

médico psiquiatra-psicoanalista es un izquierdista respetado y un enemigo declarado de las fuerzas militares. En 1978 apenas logró escaparse de los militares que venían a secuestrarlo. Sus obras dramáticas se enfocan explícitamente en la historia reciente de Argentina -con todas sus atrocidades-. Su última pieza, *Voces*, que trata de un torturador ("EL") y su víctima ("ELLA"), es sólo una en una larga serie de obras [(*Telarañas* (1976), *El Señor Galindez* (1973), *El Señor Laforgue* (1982), *Potestad* (1987)] que tematizan la violencia militar. Algunos estudiosos argentinos critican a Pavlovsky porque él insiste en machacar un período que, según ellos, ha terminado. Ahora bien: es obvio que el período no ha terminado. La policía y los militares acusados de violaciones en contra de los derechos humanos siguen en sus puestos; en noviembre de 1990 tuvo lugar el tercer intento de los militares ultra-derechistas de recuperar el poder; y en diciembre de 1990 los últimos de los generales encarcelados por su papel en miles y miles de muertes civiles fueron liberados de la cárcel -la consecuencia del "indulto" de Carlos Menem-. Como señala Marguerite Feilowitz, inclusive se habla de construir un monumento a estos héroes de la Patria. Parece natural, tal vez, que continúen las fantasías autoritarias por parte de los derechistas. Pero al examinar estas fantasías - y la fascinación profunda y extensa que ejercen tanto sobre izquierdistas como derechistas, tanto para psicoanalistas como para militares, para mujeres tanto como para hombres- es evidente que estas categorías políticas tradicionales (izquierdistas/derechistas) son insuficientes para entender el fenómeno. Al señalar una obra de Pavlovsky, no quiero sugerir que él, personalmente, sea particularmente susceptible a este discurso. Al contrario: al examinar la obra de uno de los adversarios más vocales de los militares nos damos cuenta hasta qué punto este discurso ha "penetrado" el inconsciente colectivo.

La obra *Voces*, se supone, trata de representar la tragedia argentina reciente. "EL" fue un torturador durante el proceso que se obsesiona con una prisionera: "Antes de conocernos" le confiesa a "ELLA", "había recreado una imagen tuya" (13): "... me parecía que me pertenecías. Tu nombre me pertenecía.... me obsesionaba la idea de poseerte... adueñarme de vos como un trofeo, siempre pensaba en tu cuerpo... Apoderarme de golpe... de improviso... como cuando un animal caza su presa" (14).<sup>6</sup> Su dependencia lo hace aún más violento: "Dejar de estar con vos era enfrentarme al vacío, el horror era saber que la intensidad podía terminar en un solo instante... que solo dependía de vos" (12). "EL" necesita apoderarse de sus espacios interiores, de sus "intimidades": "apoderarme de tu

---

saldrá en 1992 en Princeton University Press.

<sup>6</sup> El texto *Voces* presenta un diálogo desarticulado. Tres puntos suspensivos no indican una omisión por parte mía del texto. Las omisiones serán indicadas con cuatro puntos suspensivos.

cuerpo de tus huecos de tus olores/ cada zona de tu cuerpo que golpeaba/ sabía el color de cada uno de tus moretones" (28). "ELLA," según la obra, también se involucra en la búsqueda de intensidades y participa en "el ritual ceremonial" mediante el cual "EL" la golpea, la tortura y la viola. Al final de la obra, sin embargo, la pieza trata de convencernos de que "ELLA" ha triunfado. "ELLA" se niega a nombrar a su torturador: "querés ser héroe y te sentís anónimo... Me voy a quedar en silencio. Mi silencio es tu prisión" (29). "EL" exige, tortura y la posee "toda entera" (22), pero "ELLA" gana -"ELLA," no "EL," se supone, tiene el poder-. "ELLA" renuncia a la única opción que, históricamente, han tenido las víctimas de denunciar a sus opresores.

Una interpretación posible de esta espantosa representación sería que Pavlovsky intenta desmitificar la perversa violencia militar. Los testimonios de las víctimas no dejan en duda que a muchos de los torturadores les gustaba violar a sus prisioneros. También se podría proponer que la obra escenifica la versión militar de un "auténtico" ser masculino. "EL," como los protofascistas alemanes que estudia Klaus Theweleit en *Male Fantasies*, se siente vulnerable, atrapado en un cuerpo débil, feminizado, lleno de "huecos" (9), que "EL" intenta, desesperadamente, disciplinar: "Mirando al frente. Tal vez de perfil. Ahora me miro la mano. Giro la cabeza hacia la derecha, ahora hacia la izquierda.... Pausa.... Trato de que cada gesto tenga sentido, quiero decir que adquiera una dimensión de espontaneidad. No quiero huecos" (9). La obra entera se podría descifrar como la necesidad que siente "EL" de afirmar una identidad masculina a pesar de su debilidad "femenina." Pavlovsky, el psicoanalista, inclusive nos proporciona un poco de psicología para principiantes al explicar como llegó "EL" a ser un torturador: "de mi padre tengo sólo un recuerdo.... había llegado a casa llorando porque unos chicos me habían golpeado en la calle" (16). El padre acompaña al hijo para que éste se enfrente cara a cara con uno de ellos: "miré al chico de bigotes, lo vi más grande que nunca/ tuve una sensación física de debilidad enorme, sentía que me desmayaba que temblaba de miedo" (17). El niño no se anima a pelear, se convierte en un "cagón" en los ojos de su padre. "Ese día permaneció oculto entre nosotros/ vergonzantemente silenciado y cómplice" (18). Un solo incidente lo determina todo. Uno jamás podrá escaparse de la mirada paterna. El joven tiene que reafirmar su virilidad golpeando al cuerpo indefenso de una prisionera. "EL" ha fracasado el rito de iniciación por el cual tienen que pasar los jóvenes guerreros, el rito que, según Theweleit, "transforma el dolor físico en intensidad" (Theweleit, II, 147). El cuerpo de "ELLA" le otorga a "EL" su virilidad perdida; "EL" depende totalmente de "ELLA" para su masculinidad y por eso es imprescindible controlarla brutalmente; "EL" es activo, "ELLA" pasiva; "EL" habla sin cesar; "ELLA" calla. A solas, "EL" se dedica a "la estética fascista" (Theweleit, II, 197) de convertir su cuerpo en una máquina eficiente:

"Giro la cabeza hacia la derecha, ahora hacia la izquierda, puedo mirar otra vez al frente. Pausa" (9).

Pavlovsky, en *Voces*, está reformulando la narrativa militar que transforma a la mujer en materia prima de la identidad masculina. La identidad del protagonista, como la identidad militar, depende de su habilidad absoluta de controlar y anular lo femenino, tanto discursiva como físicamente, y de apropiarse de sus capacidades generativas "naturales." "EL" se convierte en un nuevo hombre militar, poderoso, capaz de crear un nuevo orden. Pero para lograr esta transformación, hay que aniquilar a la mujer. La individuación y afirmación de un ser "auténtico" se presenta como un proceso necesariamente violento, pero por supuesto se trata sólo de la individuación masculina. El "*sujeto* de la violencia" en estas narrativas, como señala Teresa de Lauretis, "es siempre, por definición, masculino; el 'hombre' es, por definición, el sujeto de lo cultural y de todos los actos sociales" (43). El *objeto* de la violencia, claro está, es femenino. Pero esta narrativa, que depende hasta tal grado de la anulación de lo femenino, trata de negarle a la mujer su condición de víctima -entre otras razones, para no auto-incriminarse-. Según esta representación, "ELLA" no sólo disfruta eróticamente de su degradación sino que triunfa a través de su silencio.

De repente, y sin darse cuenta, la obra ha dejado de ser una representación, políticamente comprometida, anti-militar y se ha convertido en una historia de amor sadomasoquista en la cual dos adultos buscan la intensidad erótica. En una entrevista, Pavlovsky no descarta la posibilidad "de que una persona se enamore en la tortura y gocen como perros los dos... podría haber escrito otra cosa, podría haber hecho que no se goce; sin embargo, como perros yo imagino que gozaban los dos en esta historia de amor."<sup>7</sup> Lo que Pavlovsky quiere decir por "intensidad" parece ser equivalente al "erotismo" de Georges Bataille, "el consentir a la vida hasta el grado de la muerte" (*Erotism: Death and Sensuality*, 11). Y, en este caso también, es la mujer quien queda destruida. Pero, como señala Bataille, siempre ha sido el caso: "Tengo que enfatizar que en el erotismo, la mujer es la víctima, y el hombre el victimario" (*Ibid.*,18). De nuevo, el sacrificio de lo femenino se justifica en nombre de la individuación masculina, ya que el erotismo, para Bataille, "es aquello que existe en el hombre que pone en cuestión su propio ser" (*Ibid.*,22). A través de la violencia erótica, se afirma el auténtico ser masculino. Para Bataille, como para los militares (y como veremos, para Pavlovsky también), la muerte de la mujer sirve un bien colectivo, no sólo individual para el verdugo. "Cuando muere la víctima," nos dice Bataille, "el espectador comparte lo que nos revela su muerte" (*Ibid.*,22). Milagrosamente, la muerte de la mujer lo puede todo: le da identidad y placer al torturador, placer y

---

<sup>7</sup> Entrevista con Adriana Bruno, *P<sup>8</sup> página 12*, el 29 de abril de 1990, p. 21.



conocimiento al espectador, y cumple una función políticamente aceptable -la imagen de la mujer deshecha une y engrandece al pueblo argentino destrozado por el proceso, por esa reciente tragedia argentina-. Y, lo que es más, ¡"ELLA" goza! ¡Le gusta! La conquista ha sido completa. Lo apodera a "EL" más aún que la violación sexual. Verdaderamente ha logrado penetrar sus espacios interiores más privados- "ELLA" ya no tiene ni siquiera su propio deseo-. Esta representación de la sexualidad femenina, autorizada por el hecho de que Pavlovsky es médico psiquiatra-psicoanalista, no ha avanzado más allá de las teorías propuestas por Freud en los años 20 que caracterizan a la mujer como "naturalmente" pasiva, masoquista y callada. El deseo femenino se representa como únicamente la extensión del deseo masculino -"ELLA" participa y goza de su propia aniquilación-. Pero ya han pasado setenta años desde entonces, y la posición misógina de Freud ha sido refutada por muchos otros psiquiatras, psicoanalistas, y estudiosos como Luce Irigaray, Julia Kristeva, Gayle Rubin, Teresa de Lauretis, para nombrar algunos. Sin embargo, la obra no hace más que representar la ecuación siniestra entre la identidad masculina, la violencia masculina y el goce masculino. ¿De qué trata, pues, esta obra? ¿Es una historia de amor? ¿Es una denuncia del proceso y de la violencia militar? ¿O es, simplemente, una pieza pornográfica, concebida para mostrar las "intimidades" femeninas a un público, implícitamente, masculino?<sup>8</sup>

Pavlovsky justifica su representación del torturador y su víctima al decir que era históricamente verídica, que reflejaba un caso "real." Durante el proceso, una *montonera* se había enamorado de su torturador. Pero, ¿también es una representación verídica en los otros 29.999 casos en que las víctimas *no* se enamoraron de sus victimarios? ¿Y por qué, de las 30.000 historias, escoge ésta? Como dice el mismo Pavlovsky, podría haber escrito otra obra en la que la víctima no gozaba de su destrucción. ¿Por qué escribir esta obra? ¿Qué pensarían las familias de los desaparecidos al ver esta interpretación de la víctima que ahora y goza de su aniquilación?

O si, al contrario, la obra no intenta reflexionar acerca del proceso, si es simplemente "una historia de amor", ¿por qué situarla en este contexto socio-político tan cargado y traumático para los argentinos? No cabe duda que existen relaciones sadomasoquistas, que hay mujeres y hombres que gozan del dolor. ¿Por qué no demostrar o analizar esta situación idiosincrásica? El problema es que la obra propone una situación idiosincrásica como si fuera representativa. El proyectar una fantasía sadomasoquista sobre un contexto político como lo hace Pavlovsky es una forma de sacarle provecho a una herida colectiva. ¿Es lo que se propone el dramaturgo?

---

<sup>8</sup> En la puesta, y en el cartel anunciado la puesta, la actriz estaba desnuda.

Lo más probable es que Pavlovsky, como muchos otros argentinos, no se dio cuenta de cómo su obra refleja un discurso militar autoritario basado en la destrucción de lo femenino. Es importante enfatizar que este discurso de poder y virilidad (que depende del sacrificio de la mujer) es tan potente y está tan arraigado en la consciencia colectiva que trasciende aún las más extremas diferencias políticas. La contradicción entre la política y la práctica en el caso de Pavlovsky indica que el discurso autoritario va mucho más allá de pronunciamientos políticos. Y aunque Pavlovsky se considera radicalmente anti-militar, inconscientemente ha repetido todo ese discurso autoritario. Sólo ha logrado reiterar lo que los militares han estado diciendo -que el verdadero y auténtico ser masculino se auto-construye al dominar y aniquilar a lo femenino-. El espectáculo violento continúa. El órgano supremo sigue apoderándose de todos los intersticios y vacíos de poder. Pavlovsky, como los militares, también quiere que todo el mundo participe en esa fantasía orgiástica de individuación masculina. ¿Pero, qué papel le queda a la mujer en este esquema? -Callar y seguir colaborando en su aniquilación-. El problema, pues, no es (solamente) que la obra es violenta. No es, tampoco, que la obra muestre violencia en contra de las mujeres. Dado el contexto socio-político en que vive la mayoría de las mujeres del mundo sería extraño si el teatro no representara la violencia que se dirige a diario en contra de ellas. Pero aún en la Argentina hay dramaturgos, como Griselda Gambaro, que iluminan el autoritarismo y la misoginia sin erotizarlos, alimentarlos y reproducirlos. El problema más grave con obras como *Voces* es que reafirman la estructura genérica (masculina) de la representación. Las representaciones (en y fuera del teatro) no son nada inocentes. No son ni verdícas ni transparentes. Tampoco reflejan, sencillamente, la realidad. Las representaciones también constituyen la realidad. El teatro, como un sistema de representaciones, participa en la red más amplia de representaciones sociales. Y estas voces que se oyen desde la Argentina pos-proceso nos hablan de violentas relaciones de dominación, de profunda complicidad y de fantasías peligrosas difíciles de desarraigar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Avellaneda, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Biblioteca Política Argentina, 1986.
- Bataille, Georges, *Erotism: Death & Sensuality*, San Francisco, City Lights, 1986.
- De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Diago, Alejandro, *Hebe Bonafini: Memoria y esperanza*, Buenos Aires, Ediciones Dialéctica, 1988.

- Franco, Jean, "Beyond Ethnocentrism", en Carrie Nelson, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, Illinois University Press, 1988.
- Freud, Sigmund, *Three Essays on the Theory of Sexuality. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Ed. James Strachey, New York, Avon, 1962.
- Nelson, Cary, and Lawrence (ed.), Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1988.
- Sabato, Ernesto (ed.), ed, *Nunca Mas: The Report of the Argentine National Commission on the Disappeared*. New York, Farrar Straus Giroux, 1986
- Theweleit, Klaus, *Male Fantasies*, Vol. 1, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- Theweleit, Klaus, *Male Fantasies*, Vol 2, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- Troncoso, Oscar, *El proceso de reorganización nacional: Cronología y documentación*, Tomo 1, Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1984.