

Bailar la palabra, gritar el silencio: aproximaciones a la figuración de la violencia en la dramaturgia de Patricia Zangaro

Dancing the Word, Shouting the Silence: Approaches to the Figuration of Violence in Patricia Zangaro's Dramaturgy

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.015>

Eleonora García

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano
Argentina
eleonorafr2003@yahoo.com.ar
 <https://orcid.org/0000-0002-5532-3099>

Resumen

El presente trabajo aborda las distintas figuraciones de la violencia en la textualidad dramática de Patricia Zangaro. A partir de la década de los noventa, en el siglo XX, esta dramaturga porteña organiza su escritura sobre una constante violencia del lenguaje. Tal acción discursiva se proyecta tanto sobre la corporalidad como en la voz de los personajes. La palabra escénica adquiere una carnadura compleja en la que conviven lo pronunciado con aquello que se decide callar y lo que se grita, con un ahogo consecuentemente impuesto. Proponemos para el estudio de lo anterior, una casuística integrada por dos textos en los que destacan las escansiones entre palabra y silencio. *Última luna* (1998) y *Tango* (2008) integran la serie referida y colocan en el centro de la mira, las relaciones entre poder, género y violencia. En el primer caso, el retorno al mito de la cautiva ancla en el espacio del desierto una metáfora de la desaparición y la muerte, pero

también de la memoria. En el segundo, la danza es coreografiada mediante la fragmentación de los parlamentos y la inmovilidad de los cuerpos. La poética de la autora arma una cartografía de sentido contra la violencia mediante una escritura que descarna distintas relaciones de dominación.

Palabras clave: dramaturgia, violencia, género, cuerpos, Patricia Zangaro

Abstract

This paper deals with the different figurations of violence in Patricia Zangaro's dramatic textuality. Since the 1990s, this Buenos Aires playwright has organised her writing around a constant violence of language. This discursive action is projected both onto the corporeality and the voice of the characters. The scenic word acquires a complex flesh in which what is pronounced coexists with what is decided to be silent and what is shouted, with a consequently imposed suffocation. For the study of the above, we propose a casuistry made up of two texts in which the scans between word and silence stand out. *Última luna* (1998) and *Tango* (2008) are part of the aforementioned series and focus on the relations between power, gender and violence. In the first case, the return to the myth of the captive anchors in the desert space a metaphor of disappearance and death, but also of memory. In the second, the dance is choreographed through the fragmentation of the speeches and the immobility of the bodies. The author's poetics assembles a cartography of meaning against violence through a writing that unmasks different relations of domination.

Keywords: dramaturgy, violence, gender, bodies, Patricia Zangaro

Escritura y emancipación: la dramaturgia de Patricia Zangaro

Entre las principales transformaciones que tienen lugar en el campo teatral argentino a partir de la década del noventa del siglo XX, resalta la irrupción de dramaturgas mujeres. Esta afirmación no pretende desconocer el conjunto de las autoras que, desde la segunda mitad del siglo XIX, inauguran una extensa genealogía que se extiende hasta el presente. Muy por el contrario, compartimos la ya célebre afirmación pronunciada por Joanna Russ (2022) referida a la memoria de las predecesoras. Russ sostiene que en el momento en que esa memoria se entierra, es porque se acepta que antes no había ninguna mujer que escribiera, por lo que cada nueva generación de mujeres asume el enorme peso de hacerlo todo por primera

vez¹. En todo caso, la marca distintiva que atañe a esta visibilización que tiene lugar en los años que referimos se sustenta en un conjunto de variables que, reunidas funcionan como condición de posibilidad de dicha emergencia. En lo que respecta al contexto socio-político coincide —en el marco del camino hacia el afianzamiento del sistema democrático— con una fuerte puja impulsada desde los feminismos por reconfigurar políticas públicas y transformar espacios de poder advertidos en su construcción patriarcal, de los cuales el dramatúrgico, no escapa.

En este sentido es preciso dar cuenta, por un lado, del reconocimiento por parte de colectivos de mujeres ocupados en la defensa de los derechos humanos, la erradicación de la violencia de género y la equidad, de la acción política modélica que las precede, impulsada por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo ya en los primeros años del gobierno militar. Alzar la voz colectiva en el espacio público y forjar el comienzo de una lucha sostenida por la memoria, la verdad y la justicia constituyen los pilares que ambos colectivos construyen y que, en la primera década de la posdictadura encuentran una caja de resonancia. Por otro, son las dramaturgas del campo teatral porteño quienes también en sus producciones textuales se hacen eco tanto del legado de Madres y Abuelas como de la agenda feminista. Entre las insistencias temáticas, ya desde la década de los ochenta, destacan dos grandes filones: el primero de ellos vinculado a cuestionamientos en el orden del género (distintas formas posibles de experiencia la maternidad y la sexualidad); y el segundo, a un fuerte interés por revisar los relatos tradicionales de la historia argentina, de los que las mujeres habían sido excluidas permaneciendo relegadas a la esfera de lo privado. Este conjunto de profundas transformaciones que advertimos desde la década de los 90 en adelante, deja a la vista el vínculo estrecho entre la dimensión social y teatral. Por estos años Osvaldo Pellettieri, al estudiar al teatro como sistema o conjunto de textos expuesto a rupturas y

¹ Otro patrón destacado por Russ es el que corresponde a la “anomalía”, una de cuyas justificaciones radica en frases como “Lo escribió ella, pero no debería haberlo hecho” o “Lo escribió ella, pero hay muy pocas como ella” (2022, p. 145). En el caso particular de Patricia Zangaro, si admitimos que su escritura, al menos en términos de figuración de la sexualidad de hombres y mujeres (*El barbero de Suez*, 2020; *San Petesburgo*, 2021; *Libertins*, 2023), resulta incómoda para aquello considerado “políticamente correcto”, bien podemos decir que ha sido leída en el orden de lo anómalo propuesto por Joanna Russ.

continuidades estéticas, advierte en sus desarrollos teóricos (1997), el ineludible contacto de la serie o sistema teatral con otras series como por ejemplo la social, entre las que se produce un vínculo dialéctico. El caso particular de la dramaturgia de Patricia Zangaro resulta un acabado ejemplo de lo hasta aquí expuesto, considerando tanto su inscripción en la lucha política propiamente dicha (dan cuenta de esto los textos teatrales escritos en el marco de los ciclos de *Teatro por la identidad*) como la constante puesta en crisis de discursos de género y las formas que elige para revisar el pasado histórico y las posibles proyecciones en el presente.

Por lo demás, otros factores fortalecen la proliferación de la escritura de mujeres en el campo de la dramaturgia. En primer lugar, numerosas autoras que habían sido silenciadas durante la última dictadura (considérense tanto los casos de exilio como de insilio) retoman la palabra en sus procesos creativos. En segundo lugar, se produce una ampliación de la circulación de saberes referidos a las técnicas de escritura teatral a consecuencia de la institucionalización de espacios de enseñanza y aprendizaje que, en adelante, conviven con los históricos talleres organizados sobre la lógica de los y las maestras de dramaturgia (Dubatti, 2011, 2020; Saba, 2020). Esta transformación en las formas de la pedagogía teatral propicia la emergencia de nuevas dramaturgas tales los casos de Patricia Zangaro, Adriana Tursi, Gilda Bona, que encuentran distintas posibilidades de formación al mismo tiempo que con su escritura contribuyen a la renovación morfo-temática que tiene lugar en el campo de la dramaturgia.

Desde este primer momento la textualidad de Patricia Zangaro deja a la vista una preocupación central por las figuraciones de la violencia que sustenta el complejo entramado entre poder, historia y género. La escritura de Zangaro pone en marcha una operación discursiva de desmontaje que atañe tanto a la historia del teatro como a la historia de nuestro país. La recuperación de géneros teatrales y tópicos literarios, así como la revisión de las pervivencias contemporáneas de matrices de opresión, represión y dominación, conllevan la decisión poética y política de la autora de violentar el lenguaje. Esta acción discursiva se patentiza en el tratamiento de las categorías espacio-temporales, a través de superposiciones, yuxtaposiciones o abstracciones; en los cuerpos de los personajes, siempre inscriptos dentro de grupos minorizados según su clase o género y en el lenguaje escrito propiamente dicho. El uso recurrente de

imágenes sensoriales, por lo general vinculadas a lo abyecto, la perforación de los parlamentos con gritos y silencios, así como una frecuente tematización de la escritura (en algunos textos sus personajes escriben, como en el caso de *Tiempo de aguas* o *Dueto nocturno*) organizan la dramaturgia de Patricia Zangaro. La palabra escénica adquiere así una carnadura alambicada en la que conviven lo pronunciado con aquello que se decide callar y lo que se grita, con un ahogo impuesto.

De este modo, la escritura dramática da lugar a una estética que encuentra, en la figuración de los márgenes de las estructuras socio-políticas dominantes —históricamente silenciados—, el espacio donde exponer los mecanismos subyacentes de violencia. El presente artículo propone entonces como hipótesis principal que la poética de Zangaro arma una cartografía de sentido contra la violencia patriarcal institucional y simbólica, mediante una escritura que descarna distintas relaciones de dominación, al mismo tiempo que imagina nuevas posibilidades emancipatorias para los sujetos. Por lo anterior, adscribimos a la propuesta de Mónica Szurmuk y Alejandro Virué quienes piensan la literatura —dramaturgia, diremos en nuestro caso— de mujeres como “archivo hospitalario donde se albergan posibles vidas del pasado y también donde se alojan experiencias a las que podemos revitalizar, oxigenar y darles vida otra vez” (2020, p. 68). La noción de archivo hospitalario se enraíza en la relectura que Szurmuk y Virué realizan de *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Derrida, 1997). Lxs autorxs se detienen justamente en el punto en el que Derrida afirma que Hanold —personaje de la novela *Gradiva* tomada por Freud para explicar los modos de funcionamiento de la represión—“padece mal de archivo” (1997, p. 47) en tanto sale a buscar las huellas del momento originario que permanecen invisibles, pero subyacen al bajorrelieve de *Gradiva*, figura de la doncella que lo impacta². En suma, si la represión significa para Derrida “archivar de otro modo” (1997, p. 36) entonces, sostienen Szurmuk y Virué, que la ficción también. Al archivar de otro modo, el discurso ficcional posibilita la apertura de un espacio textual en el que las formas históricamente excluidas, bien por censura explícita o bien porque ni

² Más adelante Derrida insiste en la naturaleza abierta del archivo, por lo que resulta imposible cualquier acceso directo que se pretenda al pasado sumado al mecanismo de represión que se pone en juego frente a cualquier contenido ominoso que atente contra la conciencia del sujeto.

siquiera podían ser pensadas, dejan de estar reprimidas, oprimidas. De este modo el “archivo hospitalario” (2020, p. 68), en el que ocupa un lugar privilegiado la literatura —dramaturgia— de mujeres, da a ver aquellas textualidades que ya sea por su autoría (mujeres, disidentes sexuales u otro sujeto considerado en el orden de la subalternidad), ya por estar escritas en lenguas consideradas menores, han sido desplazadas al margen cuando no, silenciadas.

Por lo tanto, archivar de una manera distinta, es fundamental para revisar imágenes del pasado —nuestra historia argentina en términos económicos, socio-políticos y culturales— y ofrecer a partir de ellas, una mirada distinta desde el presente. La necesidad de engrosar las filas del “archivo hospitalario” (Szurmuk y Virué, 2020, p. 68) con la dramaturgia de mujeres, deviene entonces una tarea urgente considerando la doble condición de marginalidad que la alcanza. Por un lado, en tanto dramaturgia, le es asignado un lugar de soslayo dentro del ámbito literario. Por otro, ya dentro del mismo canon dramatúrgico, dominado por varones autores. Estos “guardianes del archivo” (2020, p. 72) administradores de lo conservable y lo decible, se ven fehacientemente disputados como únicos portadores de las formas autorizadas de relacionarse con el pasado. Convenimos con Szurmuk y Virué que, así como la literatura escrita por mujeres “archiva de otro modo” (2020, p. 72) y de aquí su hospitalidad, la dramaturgia de mujeres y particularmente el caso de Patricia Zangaro que nos ocupa, también realiza esa tarea *otra*. Esa otredad en la que insisten quienes investigan radica en la consideración de la escritura de mujeres como “un dispositivo que significa no sólo en las oraciones efectivamente escritas sino también en sus sugerencias, incluso en sus silencios. Es un documento que no sólo puede, sino que *debe* ser leído más allá de su literalidad” (Szurmuk y Virué, 2020, p. 74).

En este punto abrimos el diálogo con otra categoría teórica proveniente específicamente de los estudios interregionales de dramaturgia argentina contemporánea que realiza Mauricio Tossi: las “poéticas con voluntad de otredad” (2023, p. 93). Esta noción, que consideramos relevante para nuestro estudio pone en evidencia configuraciones sociales, económicas y culturales sobre las que se han sedimentado sentidos más o menos estables. Estas cristalizaciones construidas sobre aquellos sujetos

designados como *los otros* de los relatos hegemónicos de la historia, encuentran en las dramaturgias con voluntad de otredad, una arena disponible para la corrosión de esos sentidos, así como para la habilitación de nuevas lógicas de articulación de una trama simbólica común. Asimismo, para el estudio comparado entre poéticas provenientes del norte y del sur del país, Tossi compone una estrategia metodológica mediante la cual reúne en series, puntos nodales (poéticas singulares) pertenecientes a esas distintas regiones. Si bien nuestros trabajos no radican por el momento, en una comparatística regional de la dramaturgia de mujeres, sí tomamos de la herramienta propuesta, las tres modulaciones que el investigador detecta según se revele la predominancia del trabajo sobre la otredad. Siendo estas divididas en coordenadas subjetivas, temporales y espaciales, bajo las cuales quedan inscriptas las figuraciones de otredad, consideramos devienen un inestimable aporte para las investigaciones en dramaturgia.

En este trabajo en particular, consideramos la dimensión del espacio por tratarse, como veremos, en *Última luna* del mítico desierto de la pampa argentina y en *Tango*, de la obturación espacial a consecuencia de la inmovilización de los cuerpos en escena. Con todo, en lo sucesivo y a partir de un análisis pormenorizado del *corpus* propuesto como exponente de la textualidad de Patricia Zangaro, subrayamos la “voluntad de otredad” (Tossi, 2023, p. 93) que la tiñe, así como la potencia política que anida en su escritura a la que inscribimos bajo el paraguas de “archivo hospitalario” (Szurmuk y Virué, 2020, p. 68). Rita Segato asevera que “Las mujeres mostramos el rumbo y hacemos la historia” (2016, p. 104) armando e imaginando otro proyecto político, empujando desde el margen las luchas por múltiples formas de emancipación. Efectivamente la dramaturgia de Zangaro trabaja en esa dirección y forma parte de un proyecto acuñado por numerosas autoras teatrales quienes, al revisar la historia argentina en sus poéticas, inscriben sus voces durante tanto tiempo excluidas en uno y otro campo. Entonces, si proponer una manera distinta de archivar es trabajo de la ficción, en tanto que puede reinterpretar una imagen del pasado, hacer hablar sujetos silenciados por el patrón patriarcal y mostrar continuidades e interrupciones en tiempo presente de los ciclos de repetición histórica, es que podemos afirmar, aún antes de avanzar, que queda en manos de las mujeres —escritoras— la posibilidad de desencajar la historia de sus goznes y hacerla avanzar en el camino hacia la emancipación.

Género, violencia y poder en dos textos dramáticos

Para el estudio de lo expuesto en el apartado anterior recurrimos a una casuística integrada por dos textos, *Última luna* (1998) y *Tango* (2008), en los que destacan las escansiones entre palabra y silencio, siendo estas las puntas del segmento sobre el que, las violencias adquieren figuración. En la primera obra Zangaro retorna al mito de la cautiva, por vía de una reelaboración de signo inverso, al relato histórico oficial que confinó a las mujeres a permanecer de manera sumisa bajo una ley masculina. A su vez y de modo oblicuo, la autora ancla en el espacio del desierto una metáfora de la desaparición y la muerte que enlaza el tiempo de las “campañas al Desierto” de finales del siglo XIX, con el de la dictadura argentina de 1976. La potencia política del texto radica no sólo en el diseño de las tácticas que ponen en marcha las mujeres para huir, movidas por el deseo y la esperanza de un mejor mundo por venir, sino también en la disidencia masculina respecto de la ley rectora. El desierto es presentado como un territorio polisémico en el que las desobediencias son posibles. A nivel del lenguaje, la acción de tomar la palabra y de recordar, se colocan en el centro del universo ficcional. Por su parte, a nivel del metalenguaje, el oxímoron de gritar el silencio impele, a construir un relato *otro*, respecto del pasado histórico, menos categórico y más abierto al compromiso de interrogar el presente.

En el caso de *Tango*, la dramaturga compone la coreografía de la danza sobre la inmovilidad de los cuerpos, la constrección del espacio escénico y una cadencia fragmentada de los parlamentos de los personajes. La obra propone leer el tango como metonimia de la estructura social patriarcal en la que opera la ley de superioridad masculina fundante de violencia. De extensión breve, *Tango* es un texto descripto por Susana Poujol como un “poematango” (Zangaro, 2024, p. 61), en el que la danza construida con la palabra, reproduce las representaciones imaginarias de los roles de género con un grado altamente erótico al tiempo que violento. Los cuerpos en escena y el cuerpo de la letra escrita y pronunciada por los personajes se entrelazan y generan, tal como en la danza, un pulso que se acelera, se mezcla y hace metáfora entre el tango y el sexo. Por su parte, y en una suerte de oxímoron, la disposición de la escritura hacia lo descarnado de las relaciones de poder y de dominación, encuentra carnadura en las imágenes

sonoras y visuales elegidas por la dramaturga para otorgar fuerza poética —y política— al poema, reponiendo todo aquello que no es dicho.

En suma, *Última luna y Tango*, construyen un espacio textual que dice —sobre la base de dos espacios dramáticos bien distintos— lo silenciado por una estructura social de corte patriarcal. En el primer caso, hemos señalado el desierto como el territorio que posibilita los desplazamientos de los personajes (y de sentidos) y en el segundo, son los cuerpos inmovilizados, los que soportan esta oclusión del espacio. Sobre esta construcción poética de la espacialidad, en la que conviven indisociable y complementariamente lo dicho y lo no dicho (Évrard, 2012), queda anclada la figuración discursiva de la violencia. En estos términos, la fragmentación de los diálogos y las perforaciones del lenguaje producidas por la utilización de puntos suspensivos, son las principales figuras que nos acercan a algunas de las variaciones de la matriz, que acuña Josefina Ludmer en su ensayo “Las tretas del débil” (1985). Saber, decir y la requerida negación de uno de estos elementos, sustentan formas posibles para las mujeres y otros sujetos disidentes de la ley héteronormativa, de hacer un silencio que, para la autora, se erige como resistencia frente al poder opresor. En este punto observamos la lucidez de Zangaro para poner en crisis dos relatos fundantes de la historia nacional —el mito de la cautiva y el tango— a través de un trabajo de escarlapeño sobre los mecanismos de funcionamiento de las relaciones sociales que los estructuran. En lo sucesivo, acudimos específicamente a los planteos de Ludmer con el objeto de leer las formas en que los personajes logran corroer el sentido unívoco que se les impone desde las esferas de poder.

Sin embargo, antes de avanzar con el análisis particular de cada una de las poéticas, consideramos la necesidad de poner en relación el texto de Josefina Ludmer con la irrupción de las dramaturgas en el campo teatral desde la década del noventa a nuestros días que hemos señalado. Por esto mismo insistimos en recordar también el contexto específico de enunciación, para el que Ludmer prepara su ensayo. Invitada en 1982 al Encuentro de Escritoras latinoamericanas en el Smith College de Massachusetts (Estados Unidos), la autora reflexiona acerca de la necesidad de rechazar la nominación de *lo femenino* (extensible a la escritura llamada *femenina*), en tanto por oposición con *lo masculino*, contribuye en

perpetuar esencialismos. Por lo demás, aclara Ludmer, esa categoría desconocería una multiplicidad asociada a la clase social, la procedencia y las experiencias de las autoras. Recordamos que, a partir del estudio que hace de la *Respuesta a Sor Filotea* (1691), —carta que escribe Sor Juana Inés de la Cruz al Obispo de Puebla, quien había publicado por su cuenta la polémica *Carta Atenagórica* de Juana—; Ludmer identifica cuatro tretas o tácticas de las que echa mano un sujeto en posición de inferioridad (mujer u otro en condición de subalternidad) frente a la autoridad. Apoyadas sobre la separación de los campos del saber (la ley de los sujetos subalternos) y del decir (la ley de la autoridad, entiéndase masculina, heterosexual y blanca) arman las series a saber: “decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe, saber sobre el no decir” (1985, p. 48).

Siendo Sor Juana una escritora pionera en Latinoamérica, que debe poner en práctica para con su propia escritura “ciertas tretas del débil en una posición de subordinación y marginalidad” (1985, p. 47), proponemos extender esta decisión a la dramaturgia escrita por mujeres de nuestro país. Sustentamos esto último en lo que Ludmer denomina el segundo movimiento: “saber sobre el no decir” (1985, p. 50). Este sintagma alude un mandamiento de silencio para las mujeres, por lo tanto, la treta consiste en cambiar el sentido del lugar asignado y aquello que en él puede hacerse o decirse. De este modo, las escritoras toman la palabra desde el lugar marginal que les es impuesto al interior del campo de la dramaturgia (en manos de varones) y cuestionan la vigilancia hegemónica de los guardianes tal como señalamos con las propuestas de Szurmuk y Virué (2020). Su táctica, entintar, violentar, la ficción con una politicidad perceptible morfo-temáticamente:

Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar, pero hago política y ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra científicidad y otro sujeto del saber. (Ludmer, 1985, p. 51)

Desde nuestra perspectiva los desarrollos teóricos de Ludmer se acercan a la “voluntad de otredad” (Tossi, 2023, p. 93) que referimos anteriormente,

como la marca principal que distingue a la escritura dramática de Patricia Zangaro y puede hacerse extensiva a otras dramaturgas quienes, mientras ponen en marcha estrategias para ocupar mayor espacio al interior de la práctica teatral, aceptan el lugar asignado. Sólo que, esta aparente conformidad con la ley del otro, es la que funciona como condición de posibilidad de hacer de la ficción un espacio textual y político. Tal como señalamos las autoras toman la palabra y hacen caminar la historia, poniendo a la luz anquilosadas sedimentaciones de sentido, para violentarlas —cuando menos ponerlas en contradicción—. *Ella*, personaje femenino en *Tango*, así como *La niña*, *La mujer* y *El hombre herido* en *Última luna* logran desgajarse de la norma al no decir aquello que saben, siendo el silencio autoimpuesto el que los habilita en la acción transgresora. En el caso de la protagonista de *Tango* ni dice que sabe bailar, sino que se deja colocar en el lugar del no saber, ni cuenta nada de sus saberes previos o compañeros de danza, sino que intenta indagar haciendo numerosas preguntas, en cómo era la bailarina anterior, fantasma contra el que compite. Las mujeres de *Última luna* también se silencian frente a la voz de los varones que se imponen como autoridad mientras traman la huida. *La niña*, respecto de su padre a quien oculta su decisión de salir a buscar a la abuela (*La mujer* cautiva abandonada a la indiada desde el mismo momento del rapto). La mujer, del cacique. El silenciamiento que se impone a sí mismo este personaje la lleva en primer lugar a aceptar, a medida que el tiempo transcurre, que ha sido abandonada por los suyos en la toldería; en segundo lugar, a soportar que cada uno de los hijos (excepto el que lleva en su vientre al momento de la huida) que le ha dado al cacique, le haya sido arrebatado en sacrificio para la guerra. Por último, mantiene en silencio, su gusto por el teatro, el recuerdo de esas noches que protagoniza como espectadora. La relación con el teatro de numerosos personajes es una insistencia (política) de la dramaturgia de Patricia Zangaro. En este texto también *El hombre herido* mantiene en silencio que antes de haber sido obligado a la milicia era un actor de teatro, además de su homosexualidad y fundamentalmente su conciencia y lucidez para leer las dinámicas de opresión, tanto hacia el indio como hacia los mismos milicianos contratados para su exterminio.

De este modo en relación con el tópico de la violencia en la textualidad de Zangaro³, que acotamos en esta oportunidad a los textos indicados, pero que reconocemos como estructurante de su poética, acudimos al análisis teórico que desarrolla Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia* (2003). Para estudiar las relaciones entre la estructura de género y el mandato de violación la autora argumenta que se trata de un mandato y no de una patología individual, al que incluso muchas sociedades ni siquiera han reconocido como un crimen, como así tampoco es el resultado directo de una dominación ejercida por los hombres, en tanto es la condición necesaria “para la reproducción de la economía simbólica de poder” (2003, p. 13). El mandato de violación —“exacción forzada y naturalizada de un tributo sexual” (2003, p. 13)— funciona como el fundamento de violencia no sólo del orden de género, sino también de edad, clase, raza o cualquier otra institución. Esta interdependencia entre violencia y género pone en juego una dinámica que, aunque inestable, tiende a mantenerse en equilibrio, imponiendo a una de las partes, su permanencia en una relación diferencialmente jerarquizada. Segato analiza el dispositivo de violación en dos ejes, uno vertical y otro horizontal. En el primero de ellos tiene lugar la relación del violador con su víctima y se trata exclusivamente de un régimen estamental en el que la dominación es ejercida sobre los sujetos en posición de debilidad a los que se exige el referido tributo sexual. En la casuística de nuestro análisis comprobamos el funcionamiento de este contrato entre los personajes de *Tango*⁴; mientras

³ No desconocemos, ya hemos dicho, que la exclusión a la que las mujeres escritoras en general y dramaturgas en particular, no sea una de las formas de violencia del sistema patriarcal. Su estudio excede la hipótesis planteada en este trabajo en el que nos centramos en las figuraciones de la violencia en la poética de Zangaro y no sobre la misma. La autora insiste en las dificultades de las mujeres dramaturgas argentinas para abrirse un camino profesional y reconoce la importancia de inscribirse en una tradición reconociendo a las escritoras que las preceden (Zangaro, 2019). Respecto de esto mantenemos nuestra lectura crítica cercana a la línea pionera abierta por Virginia Woolf (*Un cuarto propio*, Seix Barral, 2008), continuada a su vez por Joanna Russ (*Cómo acabar con una escritora*, Dos bigotes, 2022). En el mismo sentido y en el ámbito de la dramaturgia exclusivamente tenemos en destacado lugar los ensayos de Griselda Gambaro: “Las mujeres y la dramaturgia” (1972) y “Hablar un texto propio” (1988), ambos en *El teatro vulnerable* (2014) y “Sobre esas mujeres, felices o no, que no se suicidan a las seis” (1982) en *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura* (2011).

⁴ En este punto Segato hace un señalamiento particular que refiere al caso extremo de demanda o de presión, sea por parte de los antagonistas o de los semejantes (eje horizontal), para quien ocupe la posición de minusvalía en el eje vertical. Este, en última instancia puede ser llevado a la condición de víctima sacrificial: “el tributo es la propia vida del otro” (Segato, 2003, p. 256). Dejamos esta nota para

que, en *Última luna*, queda a la vista en la relación de la cautiva sometida a la ley del cacique pampa y en *La niña*, violada por un miliciano.

Ahora bien, en cuanto al eje horizontal, Segato señala que se trata de la relación que el violador tiene con sus pares. La posición singular que ocupa entre otros hombres, con quienes puede establecer cierta alianza deviene, sin embargo, una arena algo más advenediza, considerando que la misma relación de igualdad, despunta la competitividad por la dominación. Volvemos a los textos y entendemos que, en principio, todo bailarín y maestro de tango aspira a mantener su status como tal frente a otros maestros como él. Pero aún más interesante es el tratamiento que, con apenas unos pocos trazos dramáticos, logra Patricia Zangaro para los personajes masculinos en *Última luna*. Prestamos atención a tres hombres. En primer lugar, el dueño de la pulperia, un extranjero con acento italiano (ampara su comportamiento tibio entre el poder militar y la indiada, en el hecho de que sólo ejerce el comercio, sin importar con quién lo hace; leemos en ello que se retira de la confrontación con sus iguales). En segundo lugar, un hombre nombrado *El hombre emponchado*, entendemos un gaucho cooptado por la milicia y presto a perseguir desertores y a violar a uno de los personajes femeninos (*La niña*). En términos de Segato “el tributo obtenido funciona como credencial frente a sus pares y la inclusión entre sus semejantes” (2003, p. 255). Por último, *El hombre herido*, otro gaucho contrapunto del anterior, en tanto es un desertor del Ejército. Este personaje es el único que tiene conciencia de su pertenencia a una clase que, explotada por el poder militar, pretende que ejerza la opresión contra el indio, en definitiva, *otro* como él en el paisaje de la hombría. La posición subjetiva que le otorga Zangaro lo coloca así en el orden de la alteridad respecto de sus semejantes. En la dinámica que el texto construye para estos hombres entre sí y para con las mujeres, se patentiza la articulación de los ejes horizontal y vertical del dispositivo de la violencia propuesto por Rita Segato. Ahora bien, una última consideración que hace la estudiosa, refiere a la tensión inherente a la dinámica señalada, puesto que ese *otro*

advertir que, en la poética de *Tango*, Patricia Zangaro deja al personaje femenino la elección y decisión de su propia muerte como acto de resistencia y libertad. Leemos en el apartado correspondiente, el comportamiento de esa mujer (*Ella*) con la categoría de *mujer sacrificial* propuesta por Anne Dufourmantelle.

minorizado alterna entre la obediencia y el desacatamiento “amenazando con entrar en el sistema como semejante en el orden de pares” (2003, p. 257). Atendemos a esas desobediencias en los párrafos siguientes en los que dedicamos nuestra atención a las formas que estas adquieren sea en términos de espacialidad y en el orden del discurso.

Última luna: un laberinto de silencios

El texto *Última luna* (1998) conforma junto con *El Confin* (1997) un tandem bajo el nombre de *Advientos (Diálogos en el desierto)* surgidos de una serie de ejercicios de indagación poética sobre el territorio mítico de la pampa (Zangaro, 2008). La dimensión del tiempo de la espera, de la preparación interior para el advenimiento del cambio, del mundo mejor, en definitiva, de la promesa cumplida, atraviesa la propuesta de ambas obras. Sin embargo, la venida de la salvación esperada no se concreta, aunque los personajes dediquen a ello silenciosa paciencia. Lo sustantivo de una y otra, es el guiño que hace la autora al advertir que esas que no se cumplen, son en definitiva las promesas de quienes, en cualesquiera fueren las circunstancias, detentan el poder. Ante la frustración y el desengaño, ante la opresión y represión, es imperiosa la acción; sea que esta última pueda efectivamente ser llevada adelante, como para algunos personajes de *Última luna*, o que sólo sea posible en un deseo irrealizado, tal como ocurre a los de *El confín*⁵. En todo caso, la espera —convertida en otra forma silenciosa de violencia— encuentra el límite y abre, sobre el territorio del desierto un espacio de lucha y resistencia. En el caso particular de *Última*

⁵ *El Confin* al igual que *Última luna* se estrenó en el Teatro Payró el 6 de agosto de 2007 como parte del Ciclo Txi, siendo posteriormente publicados en el libro *Teatro y margen* (2008) que reúne otras obras de Patricia Zangaro. En el texto los personajes (Corso y Lidia, dueños de un almacén —de nombre Almacén de Ramos de Generales La cautiva— en medio de la llanura) esperan al General. Este personaje, siempre en ausencia instala una atmósfera beckettiana a la impronta pampeana. Corso, soldado del Ejército, hace años que espera que ese General regrese y traiga el premio de una medalla de condecoración. Sin embargo, todo lo que resta para ellos son harapos, soledad y una suerte de locura que les permite remontar las horas de la vida cotidiana ensimismados en sus recuerdos amargos (Corso) y en sus deseos de volver a actuar en el circo (Lidia). Por su parte, el epíteto de El General, en el imaginario de la Argentina remite al General Perón (considérense el tiempo del exilio de Perón en España) y la espera percibida como interminable por parte de la militancia peronista. La autora cifra la referencia, aunque es la que funciona para leer la actualización y repetición del pasado histórico en otro reciente.

luna anotamos, además que su estreno tiene lugar en Buenos Aires como parte del Ciclo *Teatro por la Identidad (TxI)* el 06 de agosto de 2007 en el Teatro Payró. Nos detenemos en esta mención considerando en primer lugar, la significancia política de *Txi* como brazo artístico de Abuelas de Plaza de Mayo desde el primer ciclo, en el año 2001. En segundo lugar, porque aporta un plus a nuestra hipótesis, que advierte en la producción de algunas dramaturgas como Patricia Zangaro, una fuerza —escritural— para hacer caminar la historia, junto a otros colectivos disidentes de un poder héteronormado. La misma Rita Segato (2016) apoya su tesis respecto de las mujeres y la puesta en marcha de la historia en el fervoroso activismo de las Madres de Plaza de Mayo y las posteriores multiplicaciones de esta acción a lo largo del mundo. El imperativo de la lucha *dentro* del campo mismo del Estado (estructura de la que el teatro también forma parte) es necesaria porque “el Estado es patriarcal y no puede dejar de serlo porque su historia es la historia del patriarcado” (Segato, 2016, p. 106). De aquí que las acciones desde su propio entramado y, a los efectos de impedirle monopolizar las reivindicaciones de las mujeres y otros grupos considerados minoría, resulten ineludibles⁶.

Si bien a los efectos de este escrito atendemos sólo a la ficción del texto dramático, señalamos a partir de lo anteriormente expuesto, que tanto la escritura del *corpus Advientos*, así como el circuito posterior de estreno, en los Ciclos *Txi*, intervienen sobre el tiempo histórico. La presentificación del pasado —asequible en la yuxtaposición *pasado-presente*— ilumina, por un lado, las pervivencias de un poder opresor y en el extremo, desaparecedor. Por otro, se enfoca en hacer audibles a quienes fueron despojados de una

⁶ En el ensayo citado “La historia por nuestra mano”, Segato no sólo insta a la acción dentro del campo estatal como si esta fuera la única forma posible de las luchas, sino que subraya también la necesidad de poner en marcha “tecnologías vinculares o de la sociabilidad” (2016, p. 106). Mediante ellas las personas imaginan otros modos de comunidad en los que el afecto prima en detrimento de las propuestas meritocráticas y productivistas. Segato insiste en que “el camino para hacer frente a una estrategia minorizadora es con el cuerpo en la calle y con una contra-estrategia femenina” (2016, p. 107). En este sentido indicamos en el caso particular de la dramaturgia, la construcción reciente de redes de autoras y otras artistas mujeres de toda la Argentina como *La colectiva de autoras*, creada a finales de 2018, con el fin de visibilizar el rol de las mujeres en el teatro. Una acción precursora es la reunión de textos teatrales en Antologías especializadas en dramaturgia, impulso que vio luz desde el año 2000 aunque a la fecha, continúa siendo complejo para las autoras contar con la posibilidad de un espacio de publicación y estreno de obras dentro del circuito oficial.

palabra disidente de la oficial y, en última instancia, invita a partir de la revisión, a forjar nuevas cartografías de sentido. Tal complejización queda advertida en un breve paratexto que acompaña la presentación de personajes en *Última luna*:

Aunque improbable, pudo haber ocurrido durante la última campaña al desierto, hacia mil ochocientos setenta y tantos. O, tal vez, con otros colores y sonidos, esté ocurriendo ahora mismo, en cualquier parte del mundo. (Zangaro, 2008, p. 108)

Si la pampa se extiende metafóricamente, a cualquier parte del mundo donde la muerte se haga presente, entonces inferimos, también se expande el tiempo de adviento de una promesa renovada. Para esperar la llegada de esa última luna (anticipamos por lo demás, el nacimiento del hijo de la mujer cautiva) es necesario atravesar el desierto y asentar en él, un territorio de lucha. El desierto es presentado como una geografía hostil y laberíntica, imagen a la que acude Zangaro sobrevolando el esqueleto narrativo del mito del Minotauro: un monstruo fagocita las víctimas sacrificiales, un hombre se ofrece a entrar en el laberinto con el propósito de vencerlo y una mujer pone en marcha un artificio para ayudarlo en la tarea⁷. Sin embargo, el trabajo dramatúrgico diseña una serie de torsiones entre las que sobresalen de una parte, los múltiples rostros del monstruo o las formas reproductoras del poder de turno. De otra, las tretas de las personas que, aunque en posición de debilidad, se comportan con valentía y deciden actuar, asumiendo el desafío de atravesar el desierto para finalmente dejarlo atrás. Este periplo está vertebrado alrededor un conjunto de figuras de lenguaje. De las resaltadas como características de

⁷ El lugar de Teseo entrando en el laberinto, en el texto en cuestión, es ocupado por el personaje de *La niña*, que escapa de su casa de clase acomodada y de la vigilancia de su padre para ir a buscar a su abuela (*La mujer*) que hace ya muchos años atrás fue raptada por el malón. La noche de ese trágico suceso la pequeña se encontraba junto a su abuela quien, como cada noche, le estaba leyendo un cuento. *La niña* —nos hace saber el personaje más adelante— recuerda la persistencia del protagonista de la historia por volver a su casa aún después de verse envuelto en múltiples aventuras y desafíos que entorpecían y demoraban su viaje de regreso. Una vez más Zangaro cifra en la historia narrada dos viajes míticos: el de Ulises intentando llegar a Ítaca y el de Telémaco que se lanza al mar para emprender su búsqueda. Si bien hemos decidido leer el desierto como laberinto, colocando la metáfora sobre el monstruo del poder y la unión de los sujetos desobedientes para vencerlo, también plegamos esta narración sobre el esqueleto dramático que propone Patricia Zangaro. A nivel textual, es la historia que narra *La niña a La mujer*, un elemento que contribuye en el camino hacia la anagnórisis final de los personajes.

la poética zangariana, nos interesa particularmente la recurrencia a la sinestesia, la alternancia entre silencio, palabra pronunciada y grito, como antítesis del primero. Respecto de las imágenes sensoriales predominan las auditivas, como el sonido de la lluvia suave, la tormenta inclemente que la precede, el rumor del viento que imposibilita incluso la escucha de los personajes entre sí, el relincho de los caballos, el grito del parto de la mujer cautiva y el del inmenso dolor de un hombre herido de muerte. Estas, junto a otras de orden visual u olfativas (utilizadas para figurar los cuerpos de los personajes, envejecidos, vejados, incluso malolientes, así como para distinguir la tierra seca del desierto de la del claro en la pampa en que se refugian), colaboran en una construcción polisémica junto a los debilitamientos o amplificaciones de la palabra.

Si bien secuestros, redadas, saqueos, apropiaciones, desapariciones, asesinatos, violaciones, son algunas de las formas silenciadas de la violencia que atraviesan a los personajes de *Última luna*, el texto dramático las hace visibles; incluso audibles. De aquí que, cuando estos no son capaces de articular las palabras, la emocionalidad aparece delegada bien sea en un grito proferido, bien sea en fenómenos de la naturaleza. Así lo anotan algunas didascalías como:

(Aparece un rumor entre el yuyaje. La mujer se sobresalta. Un relincho y el galope asustado de su caballo que se aleja en la oscuridad. El grito de un hombre, y su sombra que se arrastra en la desesperación). (Escena II, p. 116)

(Tormenta)

Bajo un precario refugio de troncos y cuero, la mujer se retuerce dolorida. Su boca se abre para devorar el aire, y luego vomitarlo en un grito furioso como el trueno. Cuando parece recuperar un instante de calma, la estremece el relincho de un caballo, y la irrupción de una sombra entre los pliegues del toldo). (Escena IV, p. 124).

Por otra parte, en el ensayo “Al comienzo del teatro... el silencio” (2012), Franck Évrard⁸ sostiene que las perturbaciones del diálogo teatral, como

⁸ En el ensayo citado el autor despliega su análisis y teoriza sobre la obra de dos dramaturgos como Samuel Beckett y Eugene Ionesco, destacados justamente por la ruptura violenta del discurso logocéntrico, de ahí que Évrard centre su interés en la potencia del silencio y la gestualidad como los

por ejemplo a través de la suspensión del discurso (utilización de pausas y puntos suspensivos), bien puede funcionar como agujeros en la memoria o bien como la imposibilidad de enunciar una verdad. En el primer caso, hemos de ver que tanto el hombre herido como la mujer cautiva —aunque con dificultad— recuerdan su paso por el teatro; actor uno, asistente la otra, anclan en la escena teatral el hilo de Ariadna que les ha sido arrebatado. En el segundo caso, durante el encuentro personal de los dos personajes femeninos, podemos dar cuenta de que es el silencio el que revela, antes que la palabra, el pasado violento que comparten. Évrard refiere a las pulsaciones del cuerpo que dan lugar a una suerte de “incantation rythmée”⁹ (2012, p. 144) como las que se hacen presente en ese silencio y pasan por encima de la palabra.

*Comme la voix et le rythme, le silence semble se situer à la croisée du corps et de la parole. Tourné vers la parole, le silence indiqué par les incitations de pauses contribue à l'établissement d'un rythme de même qu'il structure et anime l'énonciation. Mais d'un autre côté, en raison des vides laissés par les pauses, il s'ouvre à la gestique ou à la mimique, c'est-à-dire au corps lui-même dont il restitue la vie intense et profonde.*¹⁰ (2012, p. 144)

En *Última luna* ese conjuro ritmado enlaza a las mujeres —la mujer cautiva y la niña que se adentra en el desierto-laberinto— quienes finalmente en un proceso que las lleva a la anagnórisis, pueden reconocerse como abuela y nieta. Los parlamentos finales comprueban lo anterior:

La niña: Nosotras... en cambio... sólo podemos seguir escapando...
La mujer: Vamos... antes de que termine la matanza...

vehículos de la intensidad que hace a la teatralidad. En estos términos el rechazo de la función simbólica del lenguaje acerca la posibilidad de encontrar una lengua otra, opuesta a la de la comunicación, que pueda adentrarse en las profundidades del cuerpo. Tomamos de sus propuestas, las referidas al silencio y otras suspensiones de la palabra, como las ausencias discursivas que despuntan otras presencias tal como intentamos dar cuenta en el análisis de las obras propuestas.

9 “encantamiento—[como conjuro]— ritmado” (La traducción es nuestra).

10 Como la voz y el ritmo, el silencio parece situarse en el punto de intersección del cuerpo y la palabra. Vuelto hacia la palabra, el silencio indicado por las incitaciones de las pausas contribuye al establecimiento de un ritmo, así como estructura y anima la enunciación. Pero, por otro lado, y a razón de los vacíos dejados por las pausas, se abre a la gestualidad o a la mimica, es decir al cuerpo mismo en el que restituye la vida intensa y profunda. (La traducción es nuestra).

(La mujer se apoya en el brazo de la niña para caminar, pero se detiene bruscamente al mirarla de frente.)

La mujer: Tus... ojos...

La niña: ¿sí...?

La mujer: De pronto, hija... los he reconocido...

(La mujer y la niña se abrazan, mientras a su alrededor crece el estruendo).

APAGÓN.

(2008, p. 132)

Sin embargo, Évrard en el mismo ensayo detecta que las formas del discurso agujereado por los silencios y otras disonancias, también puede responder a la necesidad de luchar contra todo aquello proveniente de una lengua, que, en tanto dominante, construye el orden y la ley de lo decible, al tiempo que impone estereotipos y otras fórmulas socialmente autorizadas. De este modo, la violencia ejercida sobre el lenguaje, a la que acude Patricia Zangaro en sus textos, resuena con lo expuesto por el autor. Esa palabra que se presenta entrecortada o con la cadencia de un golpe, funciona a los efectos de “faire entendre une voix personnelle, singulière et authentique”¹¹ (Évrard, 2012, p. 142) que, en tanto diferente y abierta al silencio, así como a un ritmo dislocado, logra escapar de la norma y abrirse hacia otro paisaje ligado a lo afectivo. En esta línea encontramos a los únicos tres personajes de *Última luna* que desean desencadenarse de la autoridad superior: el hombre herido, de la milicia; la cautiva, de la indiada; la niña, de su padre.

Todos, con el objeto de huir y abrirse otro horizonte (incluido el de la muerte como para *El hombre herido*), no dicen, pero saben. En el caso de este hombre que desierta, sabe que el poder militar en nombre de “la causa bárbara” (Zangaro, 2008, p. 117) lo hambrea y opriime mientras le impone el crimen de los indios pampas. La mujer cautiva sabe que haber sido capturada ha significado el acatamiento de la ley del cacique que, además, la ha hecho madre de sus hijos, quitándoselos luego. El personaje pasa casi

¹¹ “hacer escuchar una voz personal, singular y auténtica” (La traducción es nuestra).

dos décadas en silencio, mordiendo la decepción de que quien fuera su marido, el hombre blanco, nunca vuelve a buscarla. La joven niña por su parte, sabe que ni su padre ni su abuelo han de autorizarla a salir de la casa, único espacio donde según la ley rectora, debe estar, (especialmente si se trata de franquear la frontera hacia el desierto). Ninguno dice lo que sabe en voz alta, no hay reclamos, ni protestas; el silencio promueve en ellos la resistencia y el espacio para poner en acto la treta.

En suma y como revisamos anteriormente a partir del ensayo de Josefina Ludmer, a las tres instancias de autoridad (en este caso ejército, cacique y padre) que imponen miedo y generan el no decir, se les contrapone el despojamiento “de la palabra pública: esa zona se funde con el aparato disciplinario, y su no decir surge como disfraz de una práctica que aparece como prohibida” (1985, p. 50). A la violencia impuesta de no poder detentar la palabra pública, más que bajo las formas de acatamiento, los personajes reaccionan callando mientras elaboran la táctica para atravesar el desierto y escapar. Así vemos cumplimentada la dinámica de las “tretas del débil” (Ludmer, 1985, p. 50) como esa combinatoria necesaria entre la aceptación del lugar de sumisión y el consecuente enmascaramiento de la afrenta a esa ley impuesta por el otro.

La pampa: territorio de violencia hacia las mujeres

En consonancia con lo expuesto hasta aquí prestamos parte de nuestra atención al territorio del desierto en el marco de la literatura argentina en general, sin perder por ello el foco que Patricia Zangaro pone en esa geografía. Ampliamente conocido es el libro *Literatura argentina y realidad política* escrito por David Viñas en 1971 en el que, el autor afirma que la historia de la literatura argentina comienza con una violación sexual en referencia al texto decimonónico *El matadero* de Esteban Echeverría. Desde entonces, la lectura de Viñas ha marcado la crítica literaria y cultural argentina instalando el acto de violación como la metáfora que funda la nación y por lo tanto el funcionamiento de la política¹² (Laera, 2010 en

¹² Específicamente en lo que refiere al campo teatral para el estudio de las figuraciones del ideario político rosista, las poéticas del destierro y la frontera, así como la lucha por la soberanía del espacio, exilio y extranjería en los cuerpos víctimas y victimarios recomendamos: *Teatro y frontera. Cruces y*

Peller y Oberti, 2020). Sin embargo, la crítica feminista plantea que en la afirmación de Viñas no tiene lugar la marca de género, vale decir que, en todo caso, funciona desconociendo que son las mujeres (y otros sujetos minorizados) quienes padecen esa violencia sexual de manera real. Por lo tanto, el silenciamiento y la invisibilización de esas escenas de violación en la literatura, coadyuvan en definitiva a un archivo que continúa siendo patriarcal. De aquí que resulte imperioso atender a los modos en que la literatura —dramaturgia— de mujeres construye posiciones enunciativas diferenciales (Peller y Oberti, 2020) y subvierte espacios altamente masculinizados como es el caso de la pampa.

Lucía De Leone, en uno de sus estudios acerca de la presencia de las mujeres en la literatura argentina dedica su atención a la figuración de la pampa a partir del análisis de la novela *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara. En primer lugar, De Leone describe la pampa como un “territorio plural” (2021, p. 66) sobre el que cobran presencia el desierto y la denominada barbarie por el proyecto civilizador del siglo XIX, el campo productivo, que deviene “granero del mundo” bajo el modelo industrial agroexportador y una tierra, desfigurada en precariedad, como consecuencia de la implementación de políticas neoliberales en el paisaje finisecular del siglo XX al XXI. En segundo lugar, presenta la pampa como un territorio altamente narrativizado por las literaturas nacionales, que afanosas, han cooperado con los relatos históricos oficiales de la Argentina, “haciendo del campo un espacio virilizado, en el que se han acunado, los valores patrios y los proyectos de la nación” (2021, p. 67). De Leone marca las ficciones, siempre en la pluma de varones, desde el ideario romántico de Sarmiento y Echeverría a los relatos fundacionales con motivo de la celebración del Primer Centenario de la Patria, pasando por aquellos producidos por la Generación de los 80. Sin embargo, la investigadora establece, en *Pablo o la vida en las pampas* (1869) la primera novela rural escrita por una mujer: Eduarda Mansilla. Abonamos el punto anterior considerando la temprana presencia literaria de la figura de la cautiva blanca (punto al que regresa Patricia Zangaro) en *Lucía Miranda* (1860) de

desplazamientos geográficos y culturales en la producción dramática rioplatense (1837-1857) de Lía Noguera (2017) y *Escenas federales. Antología del teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, con edición a cargo de Martín Rodríguez y Lía Noguera (2015).

la misma autora y aún, en un texto anterior del mismo nombre, escrito por Rosa Guerra en 1858.

Si bien el establecimiento exhaustivo de una genealogía literaria y específicamente dramatúrgica, respecto de las representaciones de la pampa y el mito de la cautiva en lo que ataña a la escritura de mujeres, no es objeto de este trabajo; sí consideramos que la mención de algunos ejemplos sobresalientes, nos permiten dar cuenta de un interés temprano de las mujeres respecto de incluir sus voces en los relatos de la nación. Teniendo en cuenta entonces esta necesidad de las escritoras de intervenir en la historia y siendo la ficción, una vía posible desde la cual decir de un modo otro, adherimos a la propuesta de De Leone (2021) respecto de la transformación del punto de vista literario. Desde esta perspectiva, la pampa revisitada en las narrativas contemporáneas de mujeres aparece como un espacio de denuncias y desobedientias donde son posibles nuevas imaginaciones de lo rural, desde el género y el cuerpo. Así el punto de vista no respondería ya a las coordenadas espaciales regidas por el eje de la horizontalidad y la verticalidad que marcan, en definitiva, un coto o una restricción a las posibilidades de agencia, sino “al vuelo de las aves o al cuello de las jirafas” (De Leone, 2021, p. 71). La altura de la visión que para la autora citada vehiculiza una redefinición de mundo y la refundación de la nación en términos colectivos, funciona dentro de nuestra propuesta como la concreción de la salida de las mujeres del laberinto de la pampa. En el teatro de Patricia Zangaro las mujeres y los varones que cuestionan la norma sexo-genérica dominante y logran elevar su visión por encima de la norma impuesta, son responsables de poner sobre el tapete los discursos del poder. Ya sea que *La Mujer* logre escapar finalmente de la indiada, o que *La Niña* traspase los impedimentos paternos que la ciñen al espacio de lo doméstico o, así como *El hombre herido* huye del Ejército; en todos los casos, los personajes atentan contra las figuras de autoridad, develando en ello los mecanismos de funcionamiento de las prácticas de dominación. La autora construye una identidad individual y ficcional para cada uno de manera tal que devela otra, de carácter colectivo, anclada en la realidad. De este modo, Zangaro indaga en éste y otros textos, en la correlación de fuerzas entre autoritarismo político y estructuras patriarcales,

estableciendo un vínculo cercano entre escena ficcional y contexto socio-político¹³.

En este sentido la propuesta de *Última luna* apoya sobre el territorio del desierto un conjunto de relaciones sociales en las que la esfera de lo íntimo-privado ilumina los comportamientos institucionales en la esfera pública. La ligazón entre ambas dimensiones abre el espacio de lo político en la dramaturgia de la autora, así como en las prácticas artísticas de posdictadura en general. María Luisa Díz (2010) en sus estudios enfocados en las representaciones del pasado reciente argentino en el teatro, describe dos variaciones dentro de lo que denomina teatro político. La primera de ellas corresponde al teatro que “*nombra* lo político” y la segunda —a la que adhiere Díz— a uno que “*hace* política” (2010, p. 2). Mientras el teatro que *nombra*, intenta concientizar respecto de alguna opción política concreta y su fracaso ha quedado a la vista históricamente, el teatro que *hace* es “un teatro poético que cumple una función política” (2010, p. 2) por vía de un decir metafórico. La metáfora, portadora de una transformación en potencia, opera como señalamos respecto de la escritura de Zangaro, poniendo en crisis sentidos cristalizados en los relatos históricos y construcciones de género esencializadas. En relación con esto podemos afirmar que el espacio textual de *Última luna* deviene poroso, al actualizar sobre el espacio dramático del desierto, significantes del pasado argentino y latinoamericano, vinculados a regímenes fascistas. Por lo demás, es la geografía del desierto, la que posibilita formas diferenciales de actuar y de decir promoviendo la inauguración de una nueva “geografía de lo imaginario” (Tossi, 2023, p. 51) en que los sujetos desobedientes pueden

¹³ En relación con la contigüidad entre serie social y serie teatral, recomendamos el texto de Silvina Díaz “Una aproximación a la escritura dramática femenina en Argentina: la afirmación de una mirada propia” (2021) en *Ambigua. Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales* (8), pp. 103-118. La investigadora revisa desde una perspectiva de género un *corpus* de textualidades críticas de la realidad social y las experiencias de la vida cotidiana producidas entre los años sesenta y noventa por algunas dramaturgas paradigmáticas como Griselda Gambaro, Susana Torres Molina, Aída Bortnik, Cristina Escofet y Diana Raznovich. Díaz señala además la presencia de las mujeres en el campo teatral en otros espacios además del escriturario como por ejemplo la crítica, la dirección escénica y la evaluación de premios como jurados. Tales participaciones, comenta, se interrumpen desde el comienzo de la última dictadura en 1976 hasta el advenimiento de la democracia. Recordamos al respecto que varias de estas autoras participan de sucesivas ediciones del Ciclo *Teatro Abierto* iniciado en 1981 —aún durante el régimen militar— cuyo principal propósito fue resistir la censura y denunciar la represión sistemática y desapariciones forzadas impuestas por el régimen.

despuntar sentidos alternativos dejando atrás los silencios que, incluso hubieron de auto-imponerse. En síntesis, el desierto como territorio de violencia hacia las mujeres queda revertido, siendo esta la impronta de politicidad que inscribe a la dramaturgia de Patricia Zangaro dentro del *archivo hospitalario* como desarrollamos anteriormente.

Tango: la danza inmóvil de *Thanatos*

Tango ve luz en escena por primera vez en Madrid en el año 2008 con dirección de José Sánchez Sinisterra tras haber obtenido el Premio *La scrittura della differenza* en el marco de la Bienal Internacional de Dramaturgia Femenina de Nápoles¹⁴. Dos personajes en escena, sin nombre y sólo designados por los pronombres *Él* y *Ella*, protagonizan la pareja de baile que, sin embargo, tal como señala la primera didascalia, permanecen “inmóviles, sentados frente a público” (Zangaro, 2024, p. 62). La situación dramática planteada es la de aprendizaje: *Él* es el maestro que enseña y forma en la danza a *Ella*, la que ha de ser su *partenaire* cuando él considere que ha aprendido a bailar. Este diseño inicial configura la relación de poder jerarquizada entre los géneros propia del universo tradicional tanguero que impone la sumisión a las mujeres mientras reserva a los varones la esfera del poder-saber. En el caso de *Ella*, sujeta a una desventaja asignada ya en el punto de partida por su condición de género, se suma otro factor que trabaja para aplastarla: el fantasma de la *partenaire* anterior, que marca el objetivo de perfección a ser alcanzado. Esa presencia femenina en ausencia es utilizada para instalar el miedo en el personaje de pisar o apretar al maestro, de no seguirlo en el ritmo, de no armar las figuras igual de bien que esa otra mujer que la precede. En este punto en particular insistimos en recordar que los personajes están inmóviles, por lo que el espacio de la danza —que construimos a partir de cuerpos en movimiento— queda suprimido y sólo adquiere una figuración violentamente constricta en la palabra.

Pausa.

¹⁴ En la Argentina se estrena recién en el año 2015 en el Teatro Noaestruz (Buenos Aires) con dirección de Mauricio Minetti, Mercedes Fraile en el personaje de *Ella* y Daniel Goglino como *Él*.

ELLA: Pero tenías una.
ÉL: ¿Qué?
ELLA: Partenaire.
ÉL: Tuve muchas.
ELLA: ¿Y qué pasó?
ÉL: ¿Con qué?
ELLA: Con la anterior.
ÉL: Alargá los pasos.
ELLA: ¿Por qué se fue?
ÉL: Tenés piernas largas. Vas a bailar bien.

Pausa¹⁵.

(Zangaro, 2024, p. 64)

Tango pone a la vista el alardeo del saber danzar en boca del personaje masculino. Esta ostentación permanente del saber-poder se patentiza en la posibilidad de leer/oír la musitación incansable del maestro de tango. La ficción teatral que construye Zangaro hace audible lo susurrado al oído de la bailarina poniendo en evidencia un discurso que siempre permanece en la esfera de lo silenciado para el lector/espectador. La lección de tango se sostiene en un sintagma que en tanto se repite a lo largo de la obra, espesa la significación de la violencia: “Dejate llevar, como un trapito¹⁶” (Zangaro, 2024, p. 62). Sobre la palabra juega un sentido propio del universo del tango que, en el lunfardo alude una condición femenina de signo positivo dado por la flexibilidad y la elegancia en la danza. *Que sea una trapito*, o mejor aún, *hacer de Ella una trapito* es la búsqueda central del personaje masculino en su posición de eximio Pigmalión frente al cuerpo sumiso e inmovilizado de Galatea. Por lo demás, la voz polisémica de *trapito* nos acerca a otras alusiones de violencia si pensamos en el cuerpo femenino

¹⁵ Los fragmentos seleccionados en el cuerpo de este texto respetan los espacios en blanco dejados por la autora entre la indicación de las pausas y la sucesión de los parlamentos reunidos. En adelante referimos a la cadencia del texto en términos de golpes, considerando no sólo el aspecto sonoro sino, visual según la disposición en la página.

¹⁶ *Trapito* es además el nombre del tango de Eugenio Cárdenas (1925). La letra cuenta, así como tantísimos otros tangos de la época, la historia de la milonguita que cae en desgracia al ser madre y pierde entonces no sólo toda ilusión sino además el brillo y disposición (naturalizadas culturalmente) para bailar y ser al mismo tiempo, objeto de deseo de los hombres.

asociado al trapo, como objeto de limpieza. Pero también y otra vez visitamos el lunfardo, designa la carne cortada en bifes, extraída de las proximidades del hueso del cuadril. Carne cortada, carne que sangra, carne que desaparece en la danza. “De la cintura para arriba, unidos. De la cintura para abajo, sueltos” (Zangaro, 2024, p. 64), dice el hombre en la pretensión de que la mujer, como *un trapito*, pierda en sus manos toda posibilidad de agencia y de ilusión.

ÉL: ¿Sabés lo que es un trapito?

ELLA: Aquí no hay aire.

ÉL: Uno le hace lo que quiere.

ELLA: Me voy.

ÉL: Y el trapito se deja.

ELLA: Cerraste con llave.

ÉL: El cuello flexible.

ELLA: Abrí la puerta.

ÉL: Y los pechos mórbidos.

ELLA: Dame mi blusa.

ÉL: Quiero ver lo demás.

(Zangaro, 2024, p. 69).

La fragmentación de la escritura que hemos señalado en el primer apartado de este texto, visible en las escansiones entre palabras y silencios, acelera una cadencia perturbadora al tiempo que permite armar el correlato entre la violencia sobre el lenguaje y la designación de los roles de género en el sistema patriarcal, del cual el tango es ejemplo contundente. Sin embargo, la dramaturgia de Zangaro, que se presenta como una carnadura descarnada de la letra, pone en marcha como vemos más adelante, la interrupción de esa violencia cíclica. En un ensayo escrito por Griselda Gambaro, dramaturga argentina que, desde la segunda mitad del siglo XX impulsa una primera renovación en lo que respecta a la escritura de mujeres, la autora asevera: “Escribir es reconocer; a uno mismo y al otro” (1985, p. 471). Tal afirmación invita a reflexionar sobre los vínculos entre las mujeres y la literatura. Gambaro indica la necesidad de navegar las aguas de la escritura, más precisamente de bucear en las profundidades discursivas de manera crítica e irreverente, y abordar desde allí, en el corazón mismo de la letra escrita, “lo femenino” construido culturalmente. “Literatura de quiebra y exploración; donde el mundo de lo que es y de lo

que no es, se indague hasta sus últimas consecuencias" (Gambaro, 1985, p. 472). La dramaturgia de Zangaro, así como la de tantas otras autoras, encuentra apoyo en esta propuesta de irreverencia a la que insta Gambaro. En el caso particular de la autora de *Tango*, insistimos en la idea de que su poética desgarra morfo-temáticamente los sentidos cristalizados sobre la identidad femenina. Escribir de manera desobediente requiere entonces de la toma de una posición discursiva capaz de poner en crisis el orden de mundo dado en tanto "escribir es una transgresión verbal al mundo de lo que es y convoca a una elección verbal y temática" (Gambaro, 1985, p. 472).

Tomar posición y situarse en un lugar simbólico diferencial desde el cual sea posible leer el mundo a contrapelo del orden dominante, coadyuva a forjar una dramaturgia hospitalaria para con la necesidad de hacer visible y audible, lo invisibilizado y silenciado, como así también de transformarlo. Tal como analiza desde los feminismos la especialista en el estudio de teatro y poesía latinoamericana Lola Proaño Gómez (2016), la toma de posición de un conjunto de dramaturgas ya desde los años ochenta abre el campo de la escritura dramática hacia la problematización de esencialismos y naturalizaciones de los roles masculinos y femeninos. Este teatro considerado feminista, expone las estructuras de violencia subyacentes al orden dominante e ilumina el lugar de las mujeres, ya no interpelando por vía de la catarsis en términos aristotélicos, sino despuntando "una renovación estética que fuerza a una conversión mediante una irrupción racional" (Proaño Gómez, 2016, p. 25). En línea con el pensamiento de Gambaro, esta racionalidad que no deja de lado el componente emocional, hace del sujeto lector/pectador un sujeto crítico capaz de reconocerse en las formas representadas, pero también disponible para hacerse preguntas.

Como también propone Proaño Gómez (2016), la escena teatral asume un gesto político rancieriano al tener a su cargo el compromiso político de romper con la superioridad masculina y redistribuir lo sensible. En *Tango* este gesto de ruptura funciona, por un lado, como hasta aquí señalamos en una suerte de amplificación icónica (ritmo de los parlamentos, cesuras internas, murmullos audibles, cuerpos inmovilizados) acompañada por frecuentes sinestesias para figurar la relación sexual entre los personajes. Las imágenes del viento, del sudor, de la sangre, del apretón o el pisotón, del lazo entre los torsos se

encabalgan con espacios lacunares del texto —completados racionalmente por el lector/espectador— dan cuenta de una pasión erótica violenta:

ELLA: ¿Qué querés ver?

EL: Todo.

Pausa.

ELLA: ¿Después me abrís?

Pausa.

ELLA: ¿Así está bien?

ÉL: Todo.

Pausa.

ELLA: ¿A ella la encerrabas?

EL: Date vuelta.

Pausa

ELLA: Tu mano

EL: ¿Qué?

ELLA: Me hurga.

EL: Es curiosa.

ELLA: Es cruel.

EL: Estás húmeda.

ELLA: Presión baja.

EL: Te gusta.

Pausa

ELLA: Duele.

ÉL: No dejes de moverte.

Pausa

ELLA: Me desgarro.

ÉL: No pierdas el compás.

(Zangaro, 2024, p. 70)

La atmósfera de asfixia y opresión se extrema conforme avanza el poematango hasta la muerte de los personajes que bien puede ser leída como el cierre del 2x4 en la escena tanguera, o bien como la consecución del orgasmo en la escena sexual. En este punto de clímax se patentiza la potencia política del texto al colocar a la mujer en el mismo estatuto simbólico de ese hombre que ejerce violencia. Danza y sexo abren en la muerte un camino de libertad para *Ella*. Eros y *Tanathos* quedan aunados en la escena teatral y desfiguran la relación de poder patriarcal en la que la mujer debe cumplir con el mandato de trapito para bailar según la tradición. Nuevamente recurrimos a Ludmer (1985) al comprobar que decir que no sabe —bailar el tango— constituye el acto de resistencia que, sostenido en la situación de aprendizaje, le permite a la mujer tomar la palabra y armar la afrenta a la autoridad masculina del maestro bailarín. Al imperativo de *Él* por escuchar que es “un buen macho”, la mujer exige de él la misma valoración: “La mejor hembra” (Zangaro, 2024, p. 84); siendo estos parlamentos los que provocan el viraje hacia el deseo de morir y al acto de darse muerte. Por su parte y desde la perspectiva de una filosofía humanista recurrimos, para complementar lo anterior, a la categoría de *mujer sacrificial*, propuesta por Anne Dufourmantelle (2022). En ella, la autora inscribe a las mujeres, no por el mero hecho de serlo, sino porque esa dimensión sacrificial nos atraviesa en nuestra femineidad con un alto poder de represión, pero también con la fuerza de la desobediencia. En estos términos, morir es un acto emancipatorio en el que pueden anudarse la dimensión sacrificial y el amor. “La amante tiene una cita con el sacrificio. Lo sabemos, en general, las historias de amor terminan mal” (Dufourmantelle, 2022: 133) puntualiza la autora para comenzar a explicar que, en la muerte que la mujer se da a sí misma —tal como el personaje de Zangaro hace— no es más que un acto de libertad en el que decide su propio fin. Recobra su cuerpo como territorio inalienable y en ello encuentra la posibilidad de vencer todas las formas de poder:

El sacrificio del amor es también un acto político en este sentido, como cualquier acto sacrificial. Y el erotismo que pone en juego una sobreexposición del deseo en su dimensión de verdad extrema, es decir, no reductible a otros valores, incluida la vida misma. (2022, p. 138)

Por último y en consonancia con lo anterior, proponemos entonces, pensar la escritura de Patricia Zangaro como una dramaturgia propiciatoria de un

camino hacia la emancipación de las mujeres. “Escribir es ser testigo”, dice Dufourmantelle (2022, p. 182). En este sentido, la escenificación del sacrificio, inaugura un espacio metafórico —de aquí que nos interesen los procedimientos dramatúrgicos utilizados, así como la concepción de los cuerpos pensados para la escena— que da a ver; es decir que construye una visión que reclama conciencia para dar con una verdad, que se manifiesta acabadamente en el teatro. Esa verdad, ya sea enunciada como una de las *tretas del débil*, ya sea como resistencia, es portadora de una fuerza heurística que sólo se alcanza en la palabra poética, es decir en escritura teatral. En esta línea recurrimos a otra filósofa humanista como es María Zambrano (1996), cuya propuesta encontramos cercana a la de Anne Dufourmantelle. Para ambas, la lógica sacrificial puede ser interrumpida por una subjetividad —persona, le dirá Zambrano— cuya palabra no funcione ya como instrumento de dominio, sino por el contrario como el acto ético por excelencia que encuentra cauce en un decir racional al mismo tiempo que poético (Zambrano, 1996). Esa palabra, más precisamente la metáfora, no sólo es capaz de nombrar y de sacar a las mujeres del olvido y el sufrimiento, sino que además promueve —tal como lo hace Zangaro— una desobediencia respecto del ordenamiento social y político que mantiene atrapada la subjetividad femenina en la lógica sacrificial, que no es otra, que la de la violencia del silenciamiento. De aquí que, para Dufourmantelle, resulte necesario subrayar que ese sacrificio, en última instancia, también es una convocatoria a la escucha, a dar respuestas, a la memoria, a la presencia de un testigo —entiéndase tanto quienes leen los textos dramáticos o asisten a su representación, como quienes escriben esas obras— actos sin los cuales, no habría más que repetición (2022).

Algunas consideraciones finales

Hemos visto entonces que dentro de la dramaturgia de Patricia Zangaro tanto *Tango*, como *Última luna*, conforman dos ejemplos, cuyas solidaridades morfo-temáticas motorizan una respuesta posible para con los sujetos minorizados, cuyas voces fueron silenciadas cada vez que emprendieron un camino de justicia, autonomía y libertad. Considerando que es esta la tinta con la que la autora hace de la ficción un territorio en el cual es posible imaginar una nueva cartografía de sentidos, comprendemos

que la escritura teatral es el espacio poético donde pasado, presente y futuro se interceptan y se cargan de politicidad. La violencia sobre el lenguaje —entendido socialmente como una construcción totalizante— ejercida mediante un ritmo entrecortado por silencios y pausas, es la que perfora toda identidad esencializada, así como los relatos que, por unívocos, han sostenido la historia de la nación. Patricia Zangaro, en estos términos, es una dramaturga necesaria en la tarea de engrosar las filas del archivo que hemos dicho hospitalario. Su poética, incisiva e incómoda al tiempo que extremadamente sensible, logra captar la fibra invisible de la condición humana. Esta capacidad de auscultar allí donde los nudos entre trama social y vínculos de poder se enmarañan, le permite desarticular —y he aquí la fuerza política de su escritura— las matrices desaparecedoras y silenciadoras de identidades no alojadas dentro de los discursos sociales homogeneizantes. Rita Segato en el texto “La historia por nuestra mano” (2016) nos insta firmemente a revisar el patrón patriarcal porque en el caso contrario, ni la historia ni nadie, sale del lugar asignado. Y esa es la tarea de las mujeres. Por lo tanto, escribir y aún escribir teatro, empujar el margen que trazan quienes custodian los archivos de lo que se puede decir y pensar, es después de todo, uno de los (nuestros) caminos más poderosos hacia la emancipación.

Referencias

- De Leone, L. (2021). Vuelos erráticos sobre una pampa migrante. *Las aventuras de la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara*. CHUY Revista de Estudios literarios latinoamericanos, 8(10), 64-78. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/issue/view/74>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Trotta.
- Díaz, S. (2021). Una aproximación a la escritura dramática femenina en Argentina: la afirmación de una mirada propia. *Ambigua. Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales* (8) 103-118. <https://doi.org/10.46661/ambigua.5896>
- Díz, M.L. (2010). Teatro x la Identidad: *A propósito de la duda y El piquete*. Reflexiones en torno de las representaciones, el pasado reciente y lo político. *telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 6(12), 1-14. <https://doi.org/10.34096/tdf.n12.9215>
- Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la posdictadura (1983-2010): Época de oro, destotalización y subjetividad. *Stycho mythia*, 11-12, 71-80. <https://share.google/aK0s42rc9kLfU0fU4>
- Dubatti, J. (2020). ¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad? *Acotaciones*, 44, 31-66. <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.00>
- Dufourmantelle, A. (2022). *La mujer y el sacrificio. Desde Antígona hasta nosotras*. Nocturna Editora.

- Évrard, F. (2012). Au commencement du théâtre...le silence. *Revista Sigila* 1(29), 135-146. <https://shs.cairn.info/revue-sigila-2012-1-page-135?lang=fr>
- Gambaro, G. (1985). Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura. *Revista Iberoamericana*, 132-133(LI), 471-473. <http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4058>
- Gambaro, G. (2011). *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura*. Norma.
- Gambaro, G. (2014). *El teatro vulnerable*. Alfaguara.
- Ludmer, J. (1985). Las tretas del débil en P. E. González y E. Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Ediciones Huracán.
- Noguera, L. (2017). *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales en la producción dramática rioplatense (1837-1857)*. Eudeba.
- Noguera, L. y Rodríguez, M. (2015). *Escenas federales. Antología del teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*. Imagomundi.
- Peller, M. y Oberti, A. (2020). Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismos, afectos y hospitalidad. *Revista de Estudios Feministas*, 2(28), 1-13. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/170063>
- Pellettieri, O. (1997). Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976). Galerna.
- Proaño Gómez, L. (2016). La escena feminista argentina: una diacronía paralela al desarrollo de la filosofía feminista. *Y a otra cosa mariposa* (1988) y *Ya vas a ver* (2015) de Susana Torres Molina. *Revista Arte Escena* 02, 24-33. <https://artescena.cl/sumario-n2/>
- Russ, J. (2022). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres. Dos bigotes/Barret*.
- Saba, M. (2020). Postdictadura y dramaturgia: paradigmas antagónicos de su enseñanza y aprendizaje durante los 90 en Argentina en Cancellier, A. y Barchiesi, M. (eds.), *Teatro, prácticas y artes performativas des testimonio y la memoria*. (81-98). Cooperativa Livraria Editrice Universita di Padova. <https://bit.ly/48xQ8Y2>
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. (2016). Patriarcado: del borde al centro. Disciplinamiento, territorialidad y残酷 en la fase apocalíptica del capital. En *La guerra contra las mujeres* (pp. 91-109). Traficantes de sueños. https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf
- Szurmuk, M. y Virué, A. (2020). La literatura de mujeres como archivo hospitalario: una propuesta. *El tango en la brecha. Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias*, 1(11), 67-77. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i11.9154>
- Tossi, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.
- Zambrano, M. (1996). *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Siruela.
- Zangaro, P. (1997). *Teatro y margen*. Amaranta Ediciones.
- Zangaro, P. (2001). *A propósito de la duda*. Txibiblioteca Virtual. <https://bit.ly/Txibibliotecavirtual>
- Zangaro, P. (2008). *Por un reino y otras obras*. Losada.

Zangaro, P. (2019). "Historia y presente de las mujeres en las artes escénicas". Participación en Foro organizado por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). XI Jornadas Nacionales y VI Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral *Profesionalización del trabajo de lxs actores y actrices. A 100 años de las primeras huelgas en Argentina*. Del 08 al 11 de mayo de 2019.

Zangaro, P. (2024). *Lo remoto y lo reciente. Teatro Reunido*. CICCUS.