



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## **Una aproximación a la escritura dramática femenina en Argentina: la afirmación de una mirada propia**

**An approach to female dramatic writing in Argentina: the affirmation  
of a own view**

**Silvina Díaz**

CONICET/ Universidad de Buenos Aires  
silvinadiazorban@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 24/04/2021 Fecha de evaluación: 24/05/2021  
Fecha de aceptación: 21/07/2021

### **Resumen**

El presente artículo propone una aproximación a la escritura dramática producida por mujeres en Argentina entre la década del sesenta y del noventa con la finalidad de indagar cómo se configura una mirada crítica desde el género, un discurso femenino autónomo. En vistas a ello, nos referimos a algunas dramaturgas paradigmáticas - Griselda Gambaro, Aída Bortnik, Susana Torres Molina, Cristina Escofet y Diana Raznovich- que, desde diversas poéticas, intereses estéticos e ideológicos, contribuyeron a la representación y la autorrepresentación de la mujer como un sujeto plural, atravesado y habitado por una complejidad de voces y de inscripciones personales, sociales, genéricas, culturales. Para la descripción y el análisis de las piezas dramáticas más representativas en este sentido partimos de una perspectiva historicista que tiene en cuenta tanto el contexto histórico social como la dinámica propia del teatro argentino. En las décadas del sesenta y del setenta se verifica una notable limitación de la presencia de la mujer en el campo teatral nacional, no solo en lo que atañe a dramaturgas y directoras, sino también dentro de la gestión cultural, la recepción crítica y los jurados teatrales. Sin duda el convulsionado contexto sociopolítico obstaculizó el surgimiento y el desarrollo de un teatro propiamente femenino hasta el advenimiento de la democracia, momento en que comienzan a tratarse los hechos sociales teniendo en cuenta las diferencias genéricas que los atraviesan. Por último, observamos que, abordando directamente cuestiones de género o bien movilizadas por las urgencias de una sociedad en crisis, con la intención de esbozar posibles respuestas o simplemente de plantear interrogantes,

las autoras a las que nos referimos buscan alejarse de los estereotipos y los modelos arquetípicos, interpelar las narrativas, quebrar los mandatos de silencio impuestos por las dictaduras o por la sociedad patriarcal.

**Palabras clave:** dramaturgia femenina; teatro; patriarcado; estereotipos; dictadura; democracia

### **Abstract**

This article proposes an approximation of the dramatic writing produced by women in Argentina between the sixties and nineties to find out how a critical look is configured from gender, an autonomous female discourse. In view of this, we mean some paradigmatic playwrights -Griselda Gambaro, Aída Bortnik, Susana Torres Molina, Cristina Escofet and Diana Raznovich - who, from various poetics, aesthetic, and ideological interests, contributed to the representation and self-representation of women as a plural subject, crossed and inhabited by a complexity of voices and personal, social, generic, cultural inscriptions. For the description and analysis of the most representative dramatic pieces in this regard we start from a historicist perspective that takes into account both the social historical context and the dynamics of Argentine theatre. In the 1960s and 1970s, there was a notable limitation of women's presence in the national theatrical field, not only in terms of playwrights and directors, but also within theatrical management, critical reception, and theatrical juries. Undoubtedly the convulsed political-social context hindered the emergence and the development of a theatre proper feminine until the advent of democracy, when they start to treat social facts considering the generic differences that go through them. Finally, we note that, directly addressing gender issues or mobilized by the urgencies of a society in crisis, with the intention of outshooting possible responses or simply raising questions, the authors we refer to seek to move away from stereotypes and archetypal models, to challenge narratives, to break the silent mandates imposed by dictatorships or patriarchal society.

**Key words:** female dramaturgy; theatre; patriarchy; stereotypes; dictatorship, democracy

## **1. Introducción**

Podríamos preguntarnos en qué medida la escritura dramática producida por mujeres en Argentina configura un discurso femenino autónomo, un modo de enunciación elaborado desde el género, que revisa y cuestiona la discursividad hegemónica y promueve un desplazamiento de las tradicionales categorías de poder y de jerarquización.

Si tomamos, como punto de partida de nuestro análisis, las décadas del sesenta y del setenta, un período de intenso dinamismo social, político, cultural y artístico observaremos una notable limitación de la presencia de la mujer en el campo teatral nacional. Una de las reflexiones que, en este

sentido, podríamos esbozar aquí es que el convulsionado contexto sociopolítico, azotado por tres golpes de Estado -en 1962, en 1966 y en 1976 – obstaculizó el surgimiento y el desarrollo de un teatro propiamente femenino<sup>1</sup> hasta la postdictadura. En efecto, esa situación fue revirtiéndose progresivamente a partir del advenimiento de la democracia, en 1983, momento en que la praxis teatral comienza a abordar los hechos sociales teniendo en cuenta las diferencias genéricas que los atraviesan. Y ello no solo por cuanto la reconquistada libertad favorecía la expresión de las distintas subjetividades, sino también por la emergencia de nuevos intereses y nuevas voces que sumarían sus propios reclamos a la demanda generalizada de memoria y justicia social.

Más allá del terrible paréntesis que impuso el último régimen dictatorial que, entre 1976 y 1983, sumió al país en un clima inédito de violencia política, en el que toda expresión cultural fue brutalmente acallada, puede pensarse que la escasa presencia de la mujer en los círculos teatrales argentinos -no solo en lo que atañe a dramaturgas y directoras sino además en la gestión cultural, los jurados teatrales y la crítica- no se debe única ni necesariamente a su identidad sexual, sino a su distanciamiento de los centros de poder y de las decisiones políticas. (Flores, 2002: 43).

Pretendemos, en este artículo, aludir a voces femeninas paradigmáticas que, desde la escritura dramática, contribuyeron a la representación y la autorrepresentación de la mujer como un sujeto plural, habitado por una complejidad de voces y de inscripciones personales, sociales, genéricas, culturales<sup>2</sup>.

Las autoras a las que aludimos proponen una relectura de la realidad social y de las experiencias cotidianas, al tiempo que propician un debate sobre cuestiones de género desde una mirada que rechaza los comportamientos y los roles sexistas estereotipados, que desafía los mandatos sociales y los discursos hegemónicos. Conforman, en ese sentido, una “subjetividad femenina autónoma, una escritura que da espacio al sujeto mujer, que revela contradicciones y saca a la superficie aquello de lo que no se habla o de lo que no se ‘debe’ hablar”, al tiempo que expresan su demanda de ser reconocidas como creadoras de cultura (Tarantuviez, 2011: 164).

## **2. Innovación cultural y modernización**

En los años sesenta, época de revisión de valores culturales y marcas identitarias, en que se experimentan innovaciones en todos los

---

<sup>1</sup> Por “teatro femenino” nos referimos aquí al teatro escrito por mujeres, preocupado por temáticas, situaciones y experiencias vinculadas con la mujer, que explora y cuestiona los estereotipos culturales relacionados con diferencias genéricas, las imágenes y los roles de la mujer construidos por la sociedad patriarcal. Y lo hace desde una discursividad propia, basada en estrategias enunciativas producidas desde el género.

<sup>2</sup> Rechazando el carácter ahistórico y atemporal del término “mujer” y la definición normativa de feminidad, Joan W. Scott (2013: 302) señala que “El género debe redefinirse y reestructurarse en conjunción con una noción de igualdad política y social” que tenga en cuenta “la experiencia personal y subjetiva, las actividades públicas y políticas”.

órdenes, “desde las formas de sociabilidad, la vida cotidiana, la moral, las costumbres, instituciones, formas artísticas, prácticas políticas, imágenes y medios de expresión y comunicación hasta el sentido de la vida y las relaciones de poder” (Cella, 1999: 7), las resistencias al orden establecido se canalizaron de manera privilegiada en las expresiones artísticas.

En la primera parte de la década, y en consonancia con el desarrollo industrial y económico incentivado por la afluencia de capitales internacionales, los proyectos sociales y culturales emergentes daban cuenta de un afán modernizador, internacionalista y político (Giunta, 2001: 29). Las intromisiones del poder en el campo cultural durante la dictadura de Juan Carlos Onganía y la influencia de los acontecimientos internacionales -como el mayo francés del 68 y la guerra de Vietnam- dieron lugar a una actividad artística cada vez más involucrada con la realidad social de su tiempo.

Además del surgimiento de dramaturgas y dramaturgos noveles<sup>3</sup>, la apropiación y resignificación de modelos procedentes de otras culturas intensificaron el dinamismo del campo teatral: los textos filosóficos y literarios de Jean Paul Sartre, la textualidad de Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugène Ionesco, Samuel Beckett y Harold Pinter, el teatro de Antonin Artaud y de Jerzy Grotowski.

El Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires, supuso una ruptura con la tradición artística e implicó la creación de nuevos modelos teatrales asociados con formas de producción, comunicación y consumo no exploradas hasta el momento. Las corrientes innovadoras se manifestaron en tres tendencias fundamentales: el *happening*, la creación colectiva y el absurdismo. (Pellettieri, 1997: 157).

El estreno de *El desatino* (1965), de Griselda Gambaro -una autora fundamental del teatro nacional, de extensa y sostenida trayectoria- marcó el momento de apogeo del Di Tella. Si bien su legitimación se dio primero en el ámbito de la narrativa, en lo que atañe a la dramaturgia llegó de la mano de los premios otorgados por la revista *Teatro XX*, que funcionaban como una instancia de promoción cultural de nuevas figuras. La pieza cosechó importantes distinciones: a Lilian Riera por su interpretación del personaje de la Madre y a Jorge Petraglia por su dirección de la puesta en escena. Pero lo que indudablemente generó un intenso debate fue la decisión de considerar a *El desatino* como mejor obra nacional estrenada.

En el número 19 de la publicación, en marzo de 1966, se anuncia a los ganadores y se dan a conocer las cartas en las que Pedro Espinosa y Edmundo Eichelbaum -colaboradores de la revista y miembros del jurado- especificaban las causas de su renuncia a la redacción. En la primera de ellas, Espinoza sentencia:

Premiar como la mejor obra a ‘El desatino’, de Griselda Gambaro, es inclinarse hacia la abstracción, hacia el

---

<sup>3</sup> Entre quienes se encontraban Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana, Ricardo Halac, Alberto Adelach, Ricardo Talesnik, Julio Mauricio, Oscar Viale, Sergio de Cecco, Rodolfo Walsh y Abelardo Castillo y, hacia el final de la década, Beatriz Mosquera y Diana Raznovich.

escamoteo de la realidad, hacia lo irracional que, hoy, en nuestro medio, en nuestra particular situación histórica, es optar por lo reaccionario (*Teatro XX*, 3/3/1966).

Por otro lado, en la revista *Talía* se publicaba un artículo firmado por Eichelbaum, *Hacia una vanguardia*, que expresaba un contundente reclamo estético:

En Buenos Aires, hasta ahora, las expresiones consideradas como vanguardistas constituyen la asimilación más o menos clara de estructuras constructivas constantes en cada uno de los maestros del teatro del absurdo europeo. Esa era la debilidad de 'El desatino', de Griselda Gambaro, pieza en la cual también se percibía demasiado fácilmente el mecanismo constructivo y, por lo mismo, el absurdo resultaba siempre una invitación a tomarlo como una anormalidad, una reclamación constante del regreso de la lógica. Y en este sentido, no implicaba una auténtica inmersión en el universo del absurdo (*Talía*, 17/4/1966).

Otros comentarios críticos de medios periodísticos o especializados aludían a una polémica generada entre realistas y neovanguardistas, basada en concepciones opuestas acerca de lo que debía ser un "teatro nacional". Habría que preguntarse, sin embargo, si esta controversia no encubría al mismo tiempo una cierta desvalorización y marginación de la escritura dramática femenina en un campo teatral en el que, como decíamos, las dramaturgas estaban lejos de ocupar un lugar central.

Con el tiempo la crítica legitimó definitivamente la textualidad gambariana. Baste como ejemplo el siguiente comentario, publicado en *Clarín* el 24 de octubre de 1968, que aparece como paradigma de este reconocimiento. Luego de analizar los procedimientos compositivos a los que apelaba la autora -la construcción de "mundos extraños" y de una visión "deformante, cruel y grotesca", la "presentación vaga de personajes y episodios", el final abierto- el cronista arriba a la conclusión de que Gambaro "puede ser considerada una de las escritoras cuya seguridad y destreza la colocan en el primer nivel de los auténticos creadores argentinos contemporáneos" (1968: 18).

*Las paredes* (1963), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1967), que constituyen la fase absurdista de su producción, se centran en la representación de la violencia -en clara referencia a la situación social- a través de los efectos que imprime en la vida de los personajes. Las relaciones entre víctima y victimario se mantienen estables, lo cual no solo anticipa el desenlace fatal sino que perpetúa el *statu quo*. Es este último quien encarna el discurso del poder y lleva adelante la acción, mientras que la víctima se convierte en un ser pasivo que no comprende lo trágico de su situación y contribuye a reproducir el sistema opresivo. Las tesis de las piezas versan justamente sobre el peligro que supone la aceptación del sometimiento, que conduce indefectiblemente a la autodestrucción. Y en este mismo sentido se interpela también a las lectoras y los lectores, acusados de permanecer indiferentes ante el avasallamiento y agresión.

### 3. De la oscuridad a la memoria y el reconocimiento

En los primeros años de la década del setenta, algunas dramaturgas ponían de relieve en sus obras valiosas lecturas políticas y críticas sociales, como puede advertirse en *Soldados y soldaditos* (1972) de Aída Bortnik, *¿Qué clase de lucha es la lucha de clases?* (1974) de Beatriz Mosquera, *El guardagente* (1970) de Diana Raznovich, *Nada que ver* (1970), *Dar la vuelta* (1972) e *Información para extranjeros* (1973) de Griselda Gambaro.

Posteriormente el golpe de Estado de 1976, que inaugura el período más sombrío de la historia argentina, diluye inmediatamente toda forma de idealismo y de referencialidad política. Así, en las producciones literarias, y entre ellas las dramáticas, comienza a apreciarse un lenguaje más críptico que da lugar a la alusión indirecta, a la metáfora, a los no-dichos y a los sobrentendidos. La situación sociopolítica opera entonces

como un telón de fondo, en la medida en que se constituyó en una suerte de referente innombrable, pero que podía ser reconstituido mediante un pacto de recepción. Metáfora, metonimia, alegoría, simbolización, son algunas de las figuras de la retórica que operaban en la construcción de estas textualidades (López, 2001: 164).

El silenciamiento de la cultura y la urgencia de un reclamo político son justamente los factores que explican, en gran parte, la limitada existencia de una escritura dramática preocupada por temáticas, situaciones y experiencias vinculadas con la mujer.

En 1977 Susana Torres Molina, escritora y directora, presenta su primera obra teatral, *Extraño juguete*, estrenada también en Madrid, Nueva York y Washington. La pieza apela al recurso del teatro en el teatro -que se devela como tal hacia el final de la trama- para indagar en la vida cotidiana de dos hermanas, en sus miedos, sus frustraciones y sus sueños. Se trata de mujeres de clase media, solteras, que inventan ficciones para sobrellevar el tedio cotidiano, para lo cual contratan a un actor que representa el personaje de un vendedor que las visita. En este juego improvisado se suceden momentos de humor, de agresividad, de erotismo y seducción, en los que se revelan los lugares comunes, los comportamientos y los códigos socialmente atribuidos al hombre y a la mujer, pero también las estrategias de poder y la violencia que subyacen en ellos. La eficacia de su crítica radica precisamente en la ridiculización de la imagen de la mujer configurada por el discurso patriarcal y, por lo tanto, en la evidenciación del género como construcción cultural e histórica<sup>4</sup>:

Perla: Los hombres tienen esa ventaja.

---

<sup>4</sup> Como afirma Marta Lamas (2013: 11-12), la concepción del género debe comprenderse y desentrañarse en su particular contexto sociocultural, por cuanto es el resultado de normas culturales sobre el comportamiento de hombre y mujeres, mediadas por una compleja interacción de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas. Es, por lo tanto, “la simbolización cultural, y no la biología, la que establece las prescripciones relativas a lo que es “propio” de cada sexo”.

Maggi: ¿Qué ventaja?

Perla: La de moverse con tanta libertad sin que nadie piense mal.

Maggi: Mire, señorita, ustedes las mujeres siempre dicen lo mismo, pero yo, qué quiere que le diga, cuando a la noche tengo que meterme en cualquier hotelucho y tengo que comer solo, comida recalentada, y gasto tres pares de zapatos por mes, caminando los días de lluvia, qué quiere que le diga. (SE PONE AGRESIVO). Y ustedes acá, escuchando música, tejiendo, preparando alguna rica comidita, en este palacete...Mire, la verdad, qué quiere que le diga, yo con la libertad de los hombres, ¿sabe qué hago? (GESTO GUARANGO) (2018).

La recuperación de la democracia en Argentina, a principios de la década del ochenta, promovió un clima de entusiasmo y optimismo, de ruptura e innovación cultural. El fin de la censura, el regreso de artistas e intelectuales exiliados y la apertura al mundo eran signos de una nueva época en la que el cruce entre arte y política adquiría una importancia fundamental. Las expresiones artísticas asumían un compromiso social y político: el de convertirse en instrumentos de reflexión y debate que permitieran difundir los horrores sufridos por artistas y escritores, tanto como por la sociedad entera, en vistas a comenzar a elaborar el dolor colectivo.

La transición democrática significó además la presencia de discursos alternativos o marginales, de voces que denunciaban la discriminación, los abusos de poder y distintas formas de violencia cultural, simbólica o encubierta. Comenzó a desarrollarse asimismo una dramaturgia más sensibilizada por las problemáticas sociales que conllevan las desigualdades genéricas. La formulación de un discurso propio, basado en estrategias enunciativas producidas desde el género, se plasmó especialmente en las obras de Susana Torres Molina, Hebe Serebrisky, Cristina Escofet, Roma Mahieu y Diana Raznovich.

En los últimos años de la dictadura la conformación de Teatro Abierto, espacio artístico y político que formulaba un discurso contestatario al autoritarismo, implicó un gesto de protesta y rebeldía en el seno de una cultura intimidada y amordazada.

Cristina Escofet, una de las principales impulsoras de la corriente feminista en el teatro argentino, participó en dos ocasiones de este ciclo: en la edición de 1982, con *Apuntes sobre la forma* -texto de creación colectiva- y en 1985, con *Té de tías*. En esta última, pieza no realista en un acto, se revisan los mandatos familiares y los valores patriarcales naturalizados. Su concepción de la familia como metáfora de la sociedad la señala como un ámbito en el que se refuerzan y se perpetúan los arquetipos y los roles sexistas heredados. Expresa Escofet a propósito de esto que “La exacerbación y el permiso de arquetipizarse no hace sino sacar a la luz aspectos de nuestro imaginario colectivo e individual: las sombras, los aspectos innombrados o desechados” (2000: 154). Por otro lado, la autora se encarga de precisar que, en tanto la subjetividad y la memoria

constituyen procesos delineados históricamente, no se trata de una memoria “centralizada y monolítica, convalidada por el sello de ‘objetivamente verdadero’ de la cultura central, racional y logocéntrica” (2015: 27). La deconstrucción de los roles de género y, por extensión, la revisión de los rasgos identitarios continúa en *Solas en la madriguera* (1988) y, cerrando la década, en *Nunca usarás medias de seda* (1990), que se proponen además como alegorías de la realidad social.

En este período, la producción de Aída Bortnik mantuvo una estrecha vinculación con el contexto sociopolítico, como puede advertirse en *Domesticados y Papá querido* -que integró el ciclo Teatro Abierto 81-, y en *Primaveras*, de 1983. Los protagonistas de *Papá querido* son cuatro hermanos - Electra, Carlos, Clara y José- que se reúnen en la casa de su padre, quien se ha suicidado recientemente<sup>5</sup>. El encuentro resulta una ocasión propicia para recapacitar acerca del rol de su padre en sus vidas y de la función socialmente adjudicada a la figura paterna. Del mismo modo, contrastando las concepciones culturales y los mandatos sociales con los propios ideales, asumirán que han faltado a las promesas realizadas y a los objetivos que se habían propuesto. Más allá de su incapacidad de entenderse y de reconocerse afectivamente, las palabras que, hacia el final, recitan a su padre, arrojan un manto de luz y esperanza acerca de su futuro: “[...] de vos he aprendido que cada uno es responsable por toda la libertad, por toda la solidaridad, por toda la dignidad, por toda la justicia y por todo el amor en el mundo”.

El compromiso social de Bortnik se puso en evidencia también en sus guiones cinematográficos. En *La historia oficial* (1985), sin duda su película más célebre, la protagonista, una madre de clase media alta, debe enfrentarse a los dilemas políticos y morales acarreados por la dictadura cuando intenta descubrir si su hija adoptiva es hija de un prisionero político asesinado<sup>6</sup>.

En cuanto a Gambaro, los estudios sobre la producción en este período coinciden en enfatizar el propósito de la autora de concientizar a lectores y público acerca de la situación sociohistórica, desde la impronta de un realismo crítico en el que no quedan rastros del absurdo inicial. Su concepción del teatro como un encuentro colectivo, cuyo sentido es producir una lectura transformadora de la realidad, se plasma en *La malasangre* (1981), *Decir sí* (presentada en Teatro Abierto 81), *Del sol naciente* (1983) y *Antígona furiosa* (1986). A través de personajes femeninos que manifiestan su rebelión y exponen decididamente sus experiencias y sus memorias, estas piezas reflejan claramente el desasosiego de una sociedad derrumbada y confundida, lanzada a la ardua tarea de reconocerse y redescubrirse. Gambaro traslada la indecible

---

<sup>5</sup> Miguel Ángel Giella (1999) percibe, en la figura del padre muerto, una alusión a la patria sometida y devastada.

<sup>6</sup> Luego de adaptar al cine, junto con el director Sergio Renán, la novela *La Tregua* de Mario Benedetti y de desempeñarse como periodista en *Humor*, un periódico sumamente crítico con la dictadura, Bortnik se exilia en España en 1975. Cuando regresa a la Argentina, en 1981, escribe los guiones cinematográficos de *Tango feroz*, *Caballos salvajes* y *Cenizas del paraíso*. Bortnik fue la primera escritora latinoamericana en ser miembro permanente de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood

crueledad de los últimos años de la dictadura a espacios cotidianos y familiares, dando cuenta del desborde de toda lógica, de toda explicación tendiente a desentrañar el horror (Heredia- Díaz, 2004: 8). Progresivamente, y mientras el país transita un proceso de reconstrucción, sus personajes optan por abandonar el autoengaño, para lo cual se despojan de sus máscaras sociales e institucionales, incitando también al espectador a una toma de posición, a asumir la responsabilidad de saber, de enfrentarse con lo que había permanecido oculto.

Por su parte, Susana Torres Molina retoma la indagación que había planteado en *Extraño juguete* sobre las pautas culturales que signan la vida de la mujer como ser social. Una de las constantes en su poética es, justamente, la revisión de los modelos de comportamiento genérico a la luz de nuevos paradigmas culturales que los resignifican. Así, un texto dramático como *Ya otra cosa mariposa* (1981) examina, desde una mirada femenina -en tanto el texto exige que los personajes masculinos sean representados por mujeres- algunos estereotipos de la masculinidad a partir de tópicos como “la prima”, “metejón”, “bulín”, “despedida de soltero”.

Luego vendrán *Sobre un mar de miedos* (1984), *Espiral de fuego* (1985) y *Amantísima* (1988). Esta última se adentra en la relación madre-hija para deconstruir los preceptos establecidos -como la idea del “instinto materno” y del amor “natural” e incondicional- dejando entrever la posibilidad de construir y reconfigurar los vínculos afectivos desde las propias experiencias e historias de vida. Y lo hace, en este caso, por medio del teatro de imagen<sup>7</sup> inspirado en la danza Butoh y en los trabajos de la agrupación La Organización Negra.

Continuando con esta limitación de los diálogos en favor de la imagen, a comienzos de la década siguiente la dramaturga da a conocer *Unio Mystica*, en la que nuevamente se adentra en la exploración del universo femenino. La relación de sus protagonistas -la esposa, la amante y la prostituta- con un mismo hombre que padece sida le permite reflexionar sobre la enfermedad desde un lenguaje poético, encarnado en esos tres arquetipos de mujer. El desdoblamiento de la mujer -recurso que aparece también en otros textos de Torres Molina- permite pensar a los personajes como distintas dimensiones de un solo ser, complejo y singular. Por otro lado, en tanto son las mujeres quienes hacen uso de la palabra, el hombre se hace presente únicamente a través de la voz femenina, de su relato. Desde este punto de vista la obra desafía la idea de un discurso de poder que impone los códigos de comunicación, y de un individuo pasivo que no alcanza a comprender la causa de su desventura. Lejos de ello, la mujer se resiste a asumir la norma reguladora de un cuerpo dócil y obediente, y emprende la búsqueda de su propia identidad. Así, tomando conciencia de su situación, la esposa se pregunta, en el cuadro II, por qué ha de sacrificarse en la fatalidad por quien no la ha elegido para compartir el placer. Pero esos interrogantes no se dirigen exclusivamente al hombre en cuestión, sino que interpelan al mismo tiempo a toda una sociedad que

---

<sup>7</sup> Uno de los recursos privilegiados de esta modalidad teatral es la creación de imágenes poéticas, de una gran capacidad simbólica, con las que se suple o se limita el uso conceptual de la palabra.

propicia y naturaliza la dominación y el sometimiento en las relaciones interpersonales.

Al regreso de su exilio, Diana Raznovich presentó *Desconcierto* (1981) en el primer ciclo de Teatro Abierto. Se trata del monólogo que una concertista de piano dirige a su público, en el que expone una angustiante metáfora de la situación sociopolítica que es, al mismo tiempo, una síntesis de su propia vida. Agobiada por la censura pública y por el maltrato profesional y personal, inseparable de su condición de mujer, la pianista se pregunta si finalmente podrá volver a tocar *La Patética* de Beethoven después de “siglos de vida no vivida”, al tiempo que incita al espectador a salir de su pasividad y su silencio cómplice:

Ahora ustedes deberían dejar que una corriente de aguas estremecedoras les cavara en el pecho oquedades secretas, que algo distraídamente, un bemol o tal vez este frío, los levantara del confín de ese estar alojados allí en las butacas y los arrastrara hacia ese fa sostenido que resplandece como una piedra preciosa invocando lo mejor de nosotros [...]. Mi contrato termina pronto. Y yo voy a volver a tocar. Yo tengo que volver a ser Irene Della Porta ¿Vendrán? ¿Vendrán conmigo o me dejarán sola tocando *La Patética* de Beethoven en una enorme sala vacía? (Se emociona). Esto tiene que terminar (1992: 317).

Pero lo que en realidad pretende el empresario que la contrata es que narre su vida, que exhiba su cuerpo, que convierta su arte en un espectáculo superficial. Las palabras de la protagonista ponen en primer plano el papel normativo de la mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer, la apropiación de su deseo y de su voluntad.

*Jardín de otoño* (1983), una de sus piezas más reconocidas, gira en torno a dos mujeres que buscan encubrir su soledad por medio de su enamoramiento platónico de un galán de televisión. Enceguecidas por esa pasión, secuestran al actor para que represente, en la casa que comparten, la telenovela romántica. Pero cuando Marcelo se ve encerrado y acosado por las protagonistas se convierte en un muchacho temeroso, atormentado, incapaz de satisfacer las demandas amorosas de las mujeres. Ante la necesidad de aceptar que su objeto de deseo dista de ser como lo imaginaban, Rosalía y Griselda deciden echarlo de su casa y seguir admirándolo en la pantalla de televisión.

A partir de esta excusa argumental, la autora explora, por medio de la parodia, los lugares comunes que instaura la cultura acerca de las actitudes y los roles que se suponen propios de la masculinidad y la femineidad, plasmados aquí en dos universos ficcionales: la telenovela y la vida “real” de las protagonistas:

GRISELDA: [...] Qué bien besa, si vieras. ¡Con ese overol! Todo manchado de grasa y esas manos enormes todas mugrientas. Le agarró la cara y ella temblaba. Viste como es ella, tan frágil, parece que se fuera a deshacer

ROSALÍA: ¡Qué se va deshacer esa! Tiene cuerda para rato.

GRISELDA: Y él hablaba en su idioma.

ROSALÍA: ¿Qué idioma?

GRISELDA: Ese idioma medio bruto que a mí me encanta, le hablaba y la miraba, y ella se iba aflojando, hasta que la tuvo bien cerca y le decía “Estoy chiflado por vos. Este es un metejón de novela” (2001: 12).

A propósito de esta pieza, Nora Glikman (1994: 93-94) sostiene que Raznovich

desenmascara una serie de comportamientos de un mundo que genera frustraciones afectivas, dado que supedita lo espiritual a lo material. Este síntoma de incomunicación y aislamiento social genera fantasías mágicas en relación a los objetos de consumo: la publicidad y los medios masivos distorsionan el deseo de los individuos, creando una mitología en torno a los objetos codiciados, que supuestamente “cambiarían la vida” de un modo radical. En esta producción de mentiras compensatorias están sin duda los hombres y mujeres que los medios consagran como “modelos” de belleza, o de potencia sexual, modelos que, en fin, adornados con los atributos que ostentan, provocan el deseo de apropiarse de ellos. Raznovich parece cada vez más interesada en indagar la compleja trama de situaciones-trampa que recaen sobre las mujeres, situaciones que les son presentadas como destinos de vida.

#### **4. Diversidad y resistencia**

Frente a las despiadadas políticas neoliberales de los años noventa, que derivaron en la crisis económica, social e institucional más profunda de la postdictadura, el teatro se asumió como un escenario de debate y resistencia. El juego dramático tornaba perceptibles los conflictos más acuciantes de nuestra realidad y, entre ellos, todas las formas de marginación social y de violencia contra la mujer. En este sentido, en la *Introducción* a la edición de sus textos teatrales más recientes, Cristina Escofet alude al género

como lugar de la diferencia, como posicionamiento que denuncia desigualdades, asimetrías que comprenden inequidades ontológicas, étnicas, raciales, políticas, religiosas, de clase, sexuales y todo tipo de sujeción de los cuerpos en nuevas y perversas formas de esclavitud (2015: 19).

En un campo teatral caracterizado por la coexistencia de múltiples voces y poéticas, la dramaturga da a conocer *Señoritas en concierto* (1993), *Las que aman hasta morir* (1995) y *Ritos del corazón* (1997). En ellas se deja entrever una crítica mordaz a los comportamientos genéricos, a los roles sociales y culturales impuestos y naturalizados, desde las variables que imprimen los nuevos contextos históricos.

En la primera de las piezas que mencionamos, un grupo de amigas reproduce una serie de estereotipos sobre la mujer (la hija de Eva, la fuente de la vida, el objeto de deseo y perdición del hombre, la amante y la frígida, la quejosa y la culpable) ridiculizándolos y exponiéndolos en su condición de modelos culturales, dejando al lector/a o al espectador/a la posibilidad de percibir su arbitrariedad, de interpretarlos, de aceptarlos o rechazarlos. Lo que se deja planteado, entonces, es el interrogante de

hasta qué punto lo arquetípico está presente en el continuum del pensamiento propio o en la red de instituciones que nos ofrece el marco social albergándose de modo ‘inconsciente’ en nuestra psique devenida ‘palabra (De León, 2018: 39).

En una búsqueda similar, la obra de Torres Molina en estos años se volcará decididamente a revisar, con un afán crítico, los mandatos sociales y las obligaciones que la sociedad patriarcal ha depositado sobre la mujer. Así, en la mencionada *Unio Mystica*, en *Canto de sirena* (1995) y en *Paraísos perdidos* (1997) se ponen en escena voces y “cuerpos múltiples” (Citro, 2010), que comportan una dimensión simbólica e identitaria. Cuerpos femeninos que emergen como reacción a toda una tradición erigida sobre el desprecio de lo corporal. Una corriente originada en la dualidad platónica de lo inteligible y lo sensible, en la distinción cartesiana entre razón y materia, reforzada luego por el pensamiento racionalista:

[...] más que ‘olvidados’ los cuerpos son ‘confinados’ al lugar de un objeto peligroso pero a la vez potencialmente útil, al cual la racionalidad de los individuos y las instituciones sociales deberán encauzar: en tanto *f fuente de emoción, goce y pasión* que el individuo debe aprender a *autodominar* para alcanzar un estado *espiritual o moralmente superior*; como *obstáculo o interferencia* que es necesario *controlar y apartar* para alcanzar el *verdadero saber*, o como *medio técnico* que es necesario *disciplinar* para su *eficaz funcionamiento* en las instituciones sociales (2010: 23).

Pero, como advierte Silvia Citro, son especialmente los cuerpos femeninos aquellos que, según se creía, más necesitaban ser “encauzados” por esa racionalidad concebida, preponderantemente bajo un signo masculino.

Reivindicando el lugar de la mujer en la sociedad y de otros grupos aun desvalorizados socialmente, Raznovich aborda en esta fase temáticas vinculadas con la homosexualidad (*De atrás para adelante*, 1993), con los

principios reguladores que dictan cómo deben ser los vínculos afectivos y familiares (*Casa Matriz*, 1993) o con cuestiones de género y sexualidad (*De la cintura para abajo*, 1999).

A través del recurso del teatro en el teatro, del humor y la parodia, *Casa Matriz* se adentra en los vericuetos de la relación materno-filial. Bárbara cumple treinta años y, como un regalo para sí misma, decide contratar a una "madre sustituta" por un día. Y lo hace en una agencia muy particular, Casa Matriz, donde puede seleccionar los modelos de madre que desee experimentar. Su compromiso como cliente consiste en adaptarse, en jugar el rol de la hija del modo más adecuado a esos padrones establecidos.

Por otro lado, si nos detenemos en los textos que Gambaro escribe a partir de la década del noventa -*Penas sin importancia* (1990), *Falta de Modestia* (1997), *De profesión maternal* (1997), *Mi querida* (2001), *Pedir demasiado* (2001) y *Lo que va dictando el sueño* (2002), observaremos que los conflictos de los personajes femeninos resultan representativos del derrotero que transita la sociedad argentina. Así, si anteriormente el eje del poder atravesaba su obra, en esta etapa se concentra en las relaciones interpersonales y en los dilemas de conciencia revirtiendo los términos: los conflictos de poder emergen como un trasfondo sobre el que se recortan problemáticas subjetivas y particulares. Resulta significativo entonces que su producción en esta etapa se inicie justamente con *Penas sin importancia*, que reflexiona acerca del camino que debe recorrer una mujer hacia el sinceramiento en su vínculo matrimonial.

Del mismo modo, si en etapas precedentes el adversario resultaba claramente identificable, situado siempre en el espacio del opresor, se torna luego ambiguo. Y ello por cuanto los "monstruos" ya no son exógenos sino que se asocian con los propios miedos y frustraciones. En *Falta de modestia* por ejemplo, el delineado del enemigo aparece de la mano de una mujer que se asume como artífice de su propio fracaso, que reconoce su responsabilidad en su tragedia particular.

Sin duda el extenso monólogo femenino de *Mi querida* condensa la mutación que, en el universo gambariano, ha ido adoptando la configuración del opresor. Una vez más, éste se circunscribe al mundo interior de la protagonista quien, imposibilitada de asumir su valor como persona, termina animalizándose, como se sugiere en uno de sus parlamentos: "...mientras se me caían las lágrimas de los ojos cerrados, oí mi voz ronroneando como mi gata Briska, a la que ya no echaba...Mour, mour, mour...mour..." (2002: 38). Así, la autora da cuenta de un modo despiadado de los riesgos implícitos en ese renunciamiento.

*De profesión maternal* recorre también el camino que va desde la esterilidad de ciertos sueños a la aceptación de la realidad, aun cuando resulte más cruel de lo que pudo imaginarse. Portadora de una tesis que pone en cuestión los supuestos universales que condicionan las relaciones sociales e interpersonales, la pieza escenifica el proceso que deben encarar Matilde y su hija Leticia hacia el mutuo reconocimiento. La acción avanza a partir del recurso del encuentro personal, que si bien fracasa en un comienzo, se concreta cuando las protagonistas logran sustraerse de

las fantasías que abrigaban una con respecto a la otra e intentan un acercamiento franco y directo.

Otro aspecto que se desprende de esta fase creativa de Gambaro es el develamiento de la palabra: una palabra que nombra y, por lo tanto, asume la realidad. Nuevamente el paralelo con la necesidad colectiva de llamar a las cosas por su nombre resulta evidente. La posibilidad de futuro sólo logra definirse a partir de la facultad de los personajes de enfrentarse con la verdad, hasta el punto en que aquellos que se encuentran incapacitados de advertir sus tragedias personales -Olga en *Mi querida* y Mario en *Pedir demasiado*, culminan en la autoaniquilación (Heredia- Díaz, 2004: 12).

Los personajes deben iniciar un camino introspectivo, un proceso de autocrítica y concientización que los conducirá a la verdad y que al mismo tiempo nos interroga -como lectores y espectadores- acerca del papel que desempeñamos como sujetos y, por extensión, como sociedad. A propósito de esto, dirá la protagonista en *Falta de modestia* (2002: 9):

Yo recibí la vida como una camisa demasiado estrecha para mis deseos. Y ahora, que estoy aquí, me pregunto cómo no me di cuenta de que ésa era la vida. No mi sueño de una cuna con lazos y moños, sábanas finas, sino esa cuna sobre la que debió inclinarse mi madre. Debí hacerlo muchas veces, pero nunca la vi porque sentía vergüenza de su rostro ancho, sus manos toscas. No supe tragarme las lágrimas de desilusión para mirarla. A partir de ahí, lo perdí todo, me quedé ciega para la vida, ajena. ¿Piensa que es tarde? La casa, a fuer de verla fea, es fea. Los hijos, a fuer de verlos tontos, lo son. ¿Es tarde? Empecé a cambiar. ¿Es tarde? [...] Ahora, cuando salga, trataré de ver el día como es. ¿Por qué pretendí tanto?

El reconocimiento de las propias limitaciones, la renuncia a los sueños estériles y la recuperación de la palabra resultan así tópicos entrelazados, que refuerzan el espacio de expresión de los personajes femeninos y hallan su correspondencia en la revisión de las certezas sobre las que erigíamos nuestra identidad colectiva.

## **5. Consideraciones finales**

En tanto hecho comunitario que dialoga permanentemente con las condiciones sociohistóricas del momento de su producción, exhibición y recepción, el teatro articula los conflictos sociales y las variables del imaginario cultural.

Sin pretender agotar la cuestión, lo que excedería ampliamente el alcance de este artículo, y reconociendo la complejidad de un territorio poblado por una multiplicidad de voces y poéticas, de intereses estéticos e ideológicos, propusimos una aproximación a la escritura dramática producida por mujeres en Argentina entre la década del sesenta y del noventa, con la finalidad de indagar cómo se configura una mirada crítica desde el género. Nos permitimos afirmar, en este sentido, la existencia de

escrituras realizadas por mujeres que, desde recorridos disímiles, contienen “marcas, temas, signos mediante los que han sido construidas las mujeres”, que refieren a situaciones y experiencias protagonizadas por mujeres, consciente o inconscientemente tratadas en las obras (Pérez, 2018: 11).

Ya sea que aborden directamente temáticas de género, cuestiones vinculadas con las distintas formas de violencia -física, psicológica, simbólica, institucional- contra la mujer, o planteen un paralelismo entre el autoritarismo político y la sociedad patriarcal, las piezas que mencionamos construyen una discursividad propia desde la cual establecen diversas articulaciones entre la ficción y el contexto sociopolítico. Sus autoras buscan deconstruir los estereotipos culturales vinculados con diferencias genéricas, interpelar las narrativas, quebrar los preceptos de silencio impuestos por las dictaduras o por los mandatos sociales, dejando en evidencia los modos en que las experiencias personales y subjetivas cuestionan y redefinen las normas culturales.

## 6. Referencias bibliográficas

- BORTNIK, Aída. “Papá querido”. En *Teatro Abierto 1981. Vol. II. 21 estrenos argentinos*, Osvaldo Pellettieri (Comp.), 13-26. Buenos Aires: Corregidor, 1992.
- CABRERA, Eduardo. “Susana Torres Molina: la indagación del mundo femenino en su trabajo de dramaturgia y dirección teatral”. *Latin American Theater Review*, Fall (2002): 19-28. Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/162638975>
- CELLA, Susana. “La irrupción de la crítica”. En *Historia Crítica de la literatura Argentina. Tomo X: La irrupción de la crítica*. Noé Jitrik (Dir.), 7-16. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- CITRO, Silvia. “La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo: Indicios para una genealogía (in)disciplinar”. En *Cuerpo Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. S. Citro (Coord.), 9-23. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- DE LEÓN, Pilar. *Metáfora y género*. Montevideo: Susana Aliano Casales Editora, 2018.
- EICHELBAUM, Samuel. “Hacia una vanguardia”. *Talía*, 17 de abril de 1966.
- ESCOFET, Cristina. *Teatro Completo*: Buenos Aires: Torres Agüero, 1994.
- ESCOFET, Cristina. *Arquetipos, modelos para desarmar, palabras desde el género*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2000.
- ESCOFET, Cristina. *Teatro. Memoria y subjetividad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2015.
- ESPINOSA, Pedro. “Carta”, *Teatro XX*, 3 de marzo de 1966: 7
- FLORES, Yolanda. *The Drama of Gender. Feminist Theater by Women of the Americas*. New York: Peter Lang Publishing, 2002.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 1. Real envido. La malasangre. Del sol naciente*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 2. Dar la vuelta. Información para extranjeros. Puesta en claro. Sucede lo que pasa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor: 1987.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 4. 1990 Las paredes. El desatino. Los siameses. El campo. Nada que ver*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.

- GAMBARO, Griselda. *Teatro 5. Efectos personales. Desafiar al destino. Morgan. Penas sin importancia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro. Falta de modestia. Mi querida. De profesión maternal. Pedir demasiado. Lo que va dictando el sueño*. Buenos Aires: Norma, 2002.
- GIELLA, M. Ángel, 1999. *Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981*. Disponible en <http://archivoarte.uclm.es/textos/dramaturgia-y-sociedad-en-teatro-abierto-1981/>
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GLIKMAN, Nora. "Parodia y desmitificación del rol femenino en el teatro de Diana Raznovich". *Reseña de Teatro latinoamericano*. Vol 28, n° 1 (1994): 89-100. Disponible en: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1037>
- HEREDIA, Florencia y Silvina Díaz. *Ficha de cátedra. Griselda Gambaro: De la denuncia al reconocimiento*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.
- LAMAS, Marta, 2013. "Introducción". En *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, M. Lamas (Comp.), 9-20. México: Universidad nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ, Liliana. "El teatro emergente. Variantes: su inclusión en las poéticas preexistentes (1976-1998)". En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Osvaldo Pellettieri (Ed.), 164-173. Buenos Aires: Galerna, 2001.
- RAZNOVICH, Diana. "Desconcierto". En *Teatro Abierto 1981. Vol II: 21 estrenos argentinos*, Osvaldo Pellettieri (Comp.), 315-322. Buenos Aires: Corregidor, 1992.
- RAZNOVICH, Diana, Diana, *Jardín de otoño. Casa Matriz. De atrás para adelante*. Colección Teatro Americano Actual. Vol. 7. Madrid: Casa de América, 2001.
- SCOTT, Joan W., 2013. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, M. Lamas (Comp.), 265-302. México: Universidad nacional Autónoma de México.
- TARANTUVIEZ, Susana. "Imágenes del patriarcado en el teatro de Patricia Zangaro". *Revista de Literaturas Modernas*, n° 41 (2011): 155- 180. Disponible en <https://bdigital.uncu.edu.ar/5345>
- PELLETTIERI, Osvaldo. *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna, 1997
- PÉREZ, Claudia, 2018, "Prólogo". P. De León, *Metáfora y género*. Montevideo: Susana Aliano Casales: pp. 11-14.
- TORRES MOLINA, Susana. *Extraño juguete*. Disponible en [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/textos\\_autores\\_contemporaneos/torres\\_molina001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/textos_autores_contemporaneos/torres_molina001.htm). Pdf, 2018.
- TORRES MOLINA, Susana. *Y a otra cosa mariposa*. Buenos Aires: Ayllu, 1988.
- TORRES MOLINA, Susana. *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Colihue, 2010.