

**TEATRO FEMINISTA EN MENDOZA:  
LA PUESTA DE "LAS QUE AMAN HASTA MORIR" DE CRISTINA  
ESCOFET**

*Susana Tarantuviez*  
*Universidad Nacional de Cuyo*  
Becaria CONICET

En el ámbito teatral de nuestro país, han ocurrido diversos y significativos cambios durante las últimas dos décadas <sup>1</sup>. En efecto, a partir de la postdictadura, en él encontramos diferentes tendencias y corrientes: se trata de la coexistencia de una multiplicidad de poéticas, de una convivencia enriquecedora de diferentes propuestas estéticas y prácticas teatrales. Esta diversidad de concepciones estéticas en el teatro actual ha dado lugar a un fenómeno que se ha denominado de la "multiplicidad"<sup>2</sup> por la heterogeneidad y la falta de unidad de las poéticas de la nueva dramaturgia argentina. Así, a la hora de estudiarlo, los críticos argentinos han intentado, ya sea un abordaje desde esa misma multiplicidad, proponiendo una parcelización que se

<sup>1</sup> *Cfr.* nuestro artículo "Tendencias del teatro argentino actual" . En: *Revista de Literaturas Modernas*, Facultad de Filosofía y Letras-UNCuyo, n° 30, 2001 (en prensa).

<sup>2</sup> *Cfr.* DUBATTI, Jorge: "El canon de la multiplicidad". En: DUBATTI, Jorge: *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires, Atuel, 1999, p.p.9-24.

correspondería con la realidad intrínseca del campo teatral<sup>3</sup>; o bien, dentro de la mencionada diversidad de poéticas existentes, han agrupado las manifestaciones del fenómeno en dos tendencias o corrientes principales: la del realismo moderno y la del teatro con intertexto postmoderno.

Ahora bien, creemos que dentro de este "canon de la multiplicidad" es importante reflexionar acerca de la producción dramática de nuestras autoras en el contexto de la postdictadura, pues en las dos últimas décadas ha habido un significativo incremento de voces femeninas en el campo teatral de nuestro país:

"Al reflexionar sobre la escritura de las dramaturgas argentinas de los últimos años surgen planteos que nos

<sup>3</sup> DUBATTI, Jorge: "Prólogo" En: Jorge DUBATTI, *op.cit.*, p.6: "La complejidad del campo teatral de Buenos Aires de los últimos quince años obliga a manejar primero las partes antes que el todo, rechaza los grandes discursos totalizadores porque 'traicionan' la realidad e invita a un discurso provisoria pero necesariamente fragmentario, un discurso histórico del 'balbuceo'".

<sup>4</sup> Cfr. PELLETTIERI, Osvaldo: "El teatro porteño del año 2000 y el teatro del futuro". En: PELLETTIERI, Osvaldo (ed.): *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires, Galerna, 2000, p.p.11-25. La tendencia moderna realista continúa fiel a la estética surgida en los años '60 y es hegemónica en lo que al público se refiere; la de intertextualidad posmoderna, por su parte, cuestiona el sistema teatral anterior, no ha logrado aún un público propio (y por ende tiende a un cierto elitismo) y se inserta en la coyuntura sociopolítica del fin del milenio, p.17: "[...] el teatro de intertexto posmoderno se da a conocer de la mano de la función hegemónica de lo mercantil, del menemismo, del libre mercado, de la desintegración de la sociedad: proletarización de la clase media, lumpenización del proletariado, limitación del estado de bienestar, crisis de la sociedad del trabajo, advenización de una intensa instrumentalización cultural desde el poder económico que maneja a discreción el mensaje dirigido al público".

remiten a referentes histórico-culturales como son el advenimiento de la democracia y el momento cultural de dimensiones mundiales en el que las mujeres buscan su propia expresión. Ambas circunstancias han favorecido la entrada en el teatro tanto de autoras mujeres como de personajes femeninos vistos desde la perspectiva de la mujer"<sup>5</sup>.

Asimismo, creemos que dentro de la producción de nuestras dramaturgas debe realizarse un cierto deslinde a la hora de hablar de "escritura femenina". En efecto, para utilizar tal denominación no sólo se ha de considerar el sujeto autorial mujer, sino también, y sobre todo, los planteos del texto mismo, el cual debe explorar y cuestionar los roles de la mujer en un espacio socio-cultural determinado para poder ser considerado "discurso femenino":

"La presencia de un número sin precedente de dramaturgas a partir de Teatro Abierto '81, invita a analizar su producción dramática bajo algún rótulo de los que 105 críticos son tan propensos a inventar. Es por ello, que la posibilidad de establecer ciertas coordenadas dentro de la diversidad temática hace pensar en **una dramaturgia femenina que incluye obras en las que además de cuestionarse la realidad social y política, se exploran los espacios y los**

<sup>5</sup> Vid. CASTELLVÍ de MOOR, Magda: "Dramaturgas argentinas: perspectivas sobre género y representación", En: PELLETTIERI, Osvaldo (ed.): *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1997, p.271.

roles de la mujer dentro de esa realidad por medio del ejercicio de nuevas prácticas escriturales que reflejen esa temática. Debe llamarse la atención sin embargo sobre el hecho que una obra no se define como escritura femenina porque tenga una mujer autora, sino por la problemática que presenta con respecto al discurso femenino <sup>6</sup>".

Si nos preguntamos, entonces, en qué consiste la escritura femenina:

"Sin intención de llegar a una definición, podemos en principio estar de acuerdo con las teorías que proponen que se trata de un modo de enunciación que se dirige fundamentalmente a la autorrepresentación de la mujer, no una, única, universal, sino en sus múltiples manifestaciones"<sup>7</sup>.

Dentro de esta línea estética, la producción de Cristina Escofet es paradigmática, ya que a una interesante creación dramática (que consta de obras premiadas por la SADE y representadas en el país y

<sup>6</sup> CASTELLVÍ de MOOR, Magda: "Espacios femeninos en la dramaturgia argentina". En: Osvaldo PELLETTIERI (ed.): *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1995, p.175. Lo destacado en negrita es nuestro.

<sup>7</sup> CASTELLVÍ de MOOR, Magda: "Dramaturgas argentinas...", *op.cit.*, p.272.

en el extranjero)<sup>8</sup> se suma una sólida teorización sobre el feminismo y sobre la praxis teatral sistematizada en su libro *Arquetipos, modelos para desarmar. (Palabras desde el género)*. En efecto, Cristina Escofet funda una poética basada en postulados feministas, la cual marca su dramaturgia con un sello particular, pues dichos postulados implican ciertos, y no otros, modos de dramatización. Hay una relación insoslayable, entonces, entre la poética (entendida como conciencia formal de la autora que implica ciertas elecciones temáticas y estilísticas<sup>9</sup>) que Escofet explicitara en su ensayo, y sus textos

<sup>8</sup> ESCOFET Cristina: es autora de las siguientes piezas teatrales: *Té de tías, Solas en la madriguera, Nunca usarás medias de seda, Ritos del corazón, Señoritas en concierto* (que obtuvieron la Faja de Honor de la SADE y Mención en el Premio Municipal de Teatro y fueron editadas por Torres Agüero en 1994 bajo el título de *Teatro Completo de Cristina Escofet. Volumen I*), *Las que aman hasta morir, Qué pasó con Belte Oavis* y *Quedar para siempre* (en prensa en Editorial Nueva Generación bajo el título *Teatro. Tres obras de Cristina Escofet*).

<sup>9</sup> Si examinamos el concepto de "poética" según su utilización en la teoría y la crítica literarias, descubrimos en él las siguientes significaciones principales: en primer lugar, poética como estudio del arte literario en tanto creación verbal; en segundo lugar, y por sentido traslaticio de la primera significación, poética como sistema de principios estéticos y como conjunto de procedimientos operacionales y/o normativos que permiten identificar la inserción de una obra en un movimiento determinado; poética como conciencia formal de cada autor, la cual puede deducirse de su práctica creadora o de sus posturas teóricas explícitas en relación con la obra literaria; y poética como teoría interna de la literatura que da cuenta del hecho literario en tanto forma particular de lenguaje y de producción de sentido, que es la visión actual de la ciencia literaria. En esta investigación trabajamos con el término "poética" en el sentido de "conciencia formal del autor": con él designamos aquí las elecciones temáticas o estilísticas de un autor en la composición de su obra. Es éste el significado más corriente que posee la

dramáticos, por lo que el análisis de tal relación se hace necesario a la hora de estudiar su producción dramática <sup>10</sup>.

En *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*, Escofet explicita su toma de posición con respecto a la

palabra "poética" en el campo de la crítica literaria: "Poétique (la): [...] 2) dans le vocabulaire de la critique littéraire, les choix caractéristiques faits par un auteur dans l'ordre de la composition de la thématique ou du style, 'la poétique de Dostoyevski'" [en el vocabulario de la crítica literaria, las elecciones características realizadas por un autor en el orden de la composición, de la temática o del estilo, "la poética de Dostoyevski"]. (Vid. la voz "poétique (la)" en: *Dictionnaire Historique Thématique et Technique des Littératures*. Paris, Larousse, 1990, p.1267). "El término 'poética', tal como nos ha sido transmitido por la tradición, designa: [...] 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: 'la poética de Hugo'". (Vid. Oswald DUCROT y Tzvetan TODOROV. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 120 ed. Madrid, Siglo XXI, 1986, p.98). Asimismo, consideramos que tales elecciones están determinadas por la ideología estética del autor que las realiza y, por su parte, dicha ideología estética, o, en otras palabras, dicha concepción del hecho literario, puede deducirse de las posturas teóricas explícitas del autor en relación con su obra literaria o puede descubrirse en la obra misma. Vid. DUBATTI, Jorge: *op.cit.*, p.13, nota a pie nº17: "Por poética de un texto entendemos el conjunto de constructos morto-temáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura signica, generan un efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica".

<sup>10</sup> La relación *teorización/texto* dramático también se fundamenta en la posibilidad de acceder a través de su estudio a una mayor comprensión de los cambios en el sistema simbólico dominante. Vid. CASTELLVÍ de MOOR, Magda: "Dramaturgas argentinas...", *op.cit.*, p.272: "Establecer una relación entre los textos y las teorizaciones de las propias dramaturgas sobre mujer y escritura es tarea fértil para empezar a comprender, así, los cambios en el sistema simbólico de representación hasta ahora dominado por la ideología masculina",

problemática femenina y su método de abordaje de la construcción del sujeto mujer:

"Hace ya un tiempo decidí conjugar conceptos del feminismo con las categorías arquetípicas junguianas [...]. Mi trabajo pretende sintetizar reflexiones, preguntas y propuestas de análisis en torno a lo que sucede cuando nuestra mirada atraviesa el marco arquetípico (modélico) desde el cual hemos sido conformadas"<sup>11</sup>.

Así, para Escofet, el feminismo ha sido una herramienta de concientización y de esta manera lo declara al resumir el contenido de su libro:

"Este libro de libros es el camino en el apasionante viaje a través de los arquetipos con los que me he enfrentado, desde que el feminismo me hizo ver que el género mujer era un yo individual que se traducía en un nosotras pluralísimo, y que me hizo comprender en el sentido más existencial, que el género no es más que la manera en que las mujeres estamos en el mundo"<sup>12</sup>.

Escofet hace del feminismo una verdadera militancia que, obviamente, abarca también su práctica escritural:

<sup>11</sup> ESCOFET, Cristina: *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*. Buenos Aires, Nueva Generación, 2000, p.13.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.15.

"Mi género, no era mi sexo, era el modo en que estaba en el mundo, era el lugar desde el cual construía mis prácticas y mis significados. Y **la escritura fue para mí la herramienta que me permitió trascender la mirada del silencio y del acatamiento**".

"[...] a través de la escritura, al restituimos como **sujetos las mujeres fundamos nuestra subjetividad**. Nuestras palabras, son palabras arrancadas a la prohibición. Prohibición ontológica y no jurídica, claro está" <sup>13</sup>.

La autora une así ética y estética en su propuesta:

"Restituir la unidad de lo personal, de lo histórico, de lo social a partir del reconocimiento de lo femenino, como el eterno mutilado, ya la hora de crear, trascender lo femenino y lo masculino, impuestos. Y ser conscientes que a través de cada creación singular, cada una de nuestras manifestaciones estéticas, será portadora de una propuesta ética... Contribuir desde nuestro propio escenario a la gestación de un nuevo orden simbólico" <sup>14</sup>.

Veamos ahora cuáles son los principales postulados de su poética teatral, que se desprenden, especialmente, del estudio del capítulo "Género mujer y teatralidad (Realidad y ficción en la

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.p.51-52. Lo destacado en negrita es nuestro.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.p.54-55.

construcción de una nueva subjetividad)" de *Arquetipos, modelos para desarmar*. En dicho apartado, Escofet propugna para la práctica teatral:

- 1) la apropiación simbólica de la acción en la escritura dramática, como apropiación simbólica de un modo de accionar y de la expresión negada en el ámbito extratextual;
- 2) el despliegue de un imaginario que atraviesa imágenes arquetípicas (la madre, el padre, las figuras parentales, las relaciones de poder, los héroes, las heroínas, las diosas, los íconos) con voz propia:

"En las piezas dramáticas: poner esos fantasmas y realidades en un escenario propio, sabiendo que el compromiso con nuestra capacidad de generar nuevos códigos de representación articulará significados y deseos en los espectadores, restituyendo modos de relación y de intercambio. Al estar hablando de una estaremos hablando de todas, por analogía, por asociación, por exclusión"<sup>15</sup>.

- 3) el desarrollo de una estética que tenga en cuenta la complejidad de la trama individual y colectiva de las mujeres, para permitir el desarrollo de un lenguaje femenino (un "Viaje autoconsciente en busca de la palabra propia"<sup>16</sup>) que dé cuenta de la experiencia del género mujer más allá de lo que la cultura del modelo acepte o promueva;

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.62.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.87.

- 4) la asunción de la escritura como un acto de despojamiento de la mirada aprendida hacia la mirada de la autoconsciencia, porque escribir es un modo de construirse:

"Hallar imágenes propias. Animamos a nuestra propia poética, sabiendo que el valor de la palabra propia reside en que si no son ajenos nuestros sueños, ¿por qué habríamos de traducirlos con las palabras de otros?"<sup>17</sup>.

Los postulados de esta poética feminista que propone la apropiación de la acción dramática, la inclusión en el escenario de lo arquetípico e inconsciente, la elección del género mujer como temática primordial y el desarrollo de un lenguaje femenino propio, hacen de la escritura teatral una verdadera praxis política:

"[...] vuelvo a la escritura teatral como restitución de un espacio de representación. Como si a través de la acción dramática nos fuera posible generar una contracultura de la representación, a contrapelo de una cultura que exagera y pule nuestra imagen de mujeres como objetos del deseo (masculino). El teatro como una necesidad visceral de restitución de la acción a un cuerpo, el femenino, excluido de la misma casi por definición. La palabra dramática, la que expresa nuestra

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.75.

condición desde la multiplicidad de sentidos negados... y el teatro como palabra en acto [...]"<sup>18</sup>.

Todos y cada uno de estos postulados son puestos en práctica en su producción dramática, pues las piezas de Cristina Escofet son la funcionalización de un programa de militancia feminista cuyos objetivos primordiales son la defensa de la identidad de la mujer y la construcción de una subjetividad autónoma. En pos de ellos, su teatro intenta denunciar las estructuras opresoras de la mujer (especialmente la educación y la institución familiar), deconstruir los mitos y arquetipos conformadores de una subjetividad femenina dependiente y desenmascarar la falsedad de los roles impuestos históricamente al género femenino <sup>19</sup>.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.86.

<sup>19</sup> PROAÑO-GÓMEZ, Lola: "El humor feminista Escofet: una ironía militante". En: DUBATTI Jorge: (comp.). *Nuevo teatro. Nueva crítica*. Buenos Aires, Atuel, 2000, p.162: "El teatro es, según Escofet, el constante trabajo de superar los mitos y los arquetipos que, desde la ideología patriarcal dominante han conformado nuestra subjetividad. Y es el lenguaje el que provee la posibilidad de la construcción de una subjetividad, en cuanto hace posible que el sujeto hable por sí mismo y se ubique en la posición del sujeto de una afirmación. En el teatro de Escofet, son las mujeres - ¿ella misma?- las que ficcionalizan 'nuestros conflictos' (Escofet) y ponen en el escenario su presencia y su insistente voz femenina. Los personajes de Escofet, metonimia de las frustraciones y deseos femeninos, como también de la castración que la ideología ha logrado, formulan demandas/deseos que en la literatura realista, permanecen casi siempre enmudecidos y guardados al nivel de lo inconsciente. Sin embargo, no hay receta para la construcción de este sujeto y la producción de Escofet no intenta dárnosla, pero nos muestra lo absurdo de las imágenes femeninas desde todos los tiempos y lo ridículo de los mitos y los prototipos que conforman nuestra subjetividad. Descubre la contradicción de todo aquello que ha sido tomado como un 'hecho', es decir, todas las

El análisis de algunas de sus obras nos permite ejemplificar esa absoluta coherencia entre la poética explícita de la autora y la poética implícita en los textos dramáticos. Por ejemplo, en la pieza *Nunca usarás medias de seda* (estrenada en 1990), que se plantea como un "intento de desarticulación de los roles fijos"<sup>20</sup> en una sociedad represiva, María, la protagonista, es la mujer que, habiendo optado por el modelo tradicional de vida, comienza a cuestionarse su existencia como mujer pues "desarticular el mundo de los roles fijos significa enfrentarnos a nuestra propia imagen y comenzar el doloroso exilio del país de las tinieblas en el que fuimos educados"<sup>21</sup>. Las elecciones temáticas que configuran esta obra son:

- la falta de identidad de la protagonista<sup>22</sup>:

"El tema de la identidad está planteado explícitamente en *Nunca usarás medias de seda*, desde el mismo título. María, tal como afirma el inspector, nunca será una mujer, pues 'nunca usará medias de seda', metonimia ésta de los códigos sociales que construyen lo que significa 'ser mujer'. La crítica se dirige otra vez, a la

'naturalizaciones' que la ideología ha consumado alrededor del género. Esto, lleva a la búsqueda de una definición de género que supere estas incompatibilidades y contradicciones. La producción de Escofet alienta un proceso de construcción de una subjetividad más coherente".

<sup>20</sup> ESCOFET, Cristina: *Teatro Completo. Volumen I*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1994, "Prólogo", p.7.

<sup>21</sup> *Idem*, p.90.

<sup>22</sup> PROAÑO-GÓMEZ, Lola: *op.cit.*, p.165

identidad femenina institucionalizada desde el matrimonio, la familia y la educación".

- la educación, que, al transmitir los modales de la señorita "ideal" (el silencio, la quietud, la compostura y la dedicación), se constituye en discurso reforzador de las prácticas represivas: "La ironía es que esa misma educación ideal la transforma en una 'neurótica inestable' o en una hipócrita perfecta como 'La obrera sublime', la maestra, convertida en la ejecutora del poder y la conservadora del statu quo, represora tanto de hombres como de mujeres"<sup>23</sup>.

Por su parte, en la obra *Ritos del corazón* (1992) se tematiza, a través del personaje de Laura, una escritora, la posibilidad de construir una nueva identidad autónoma a través de la escritura. Asimismo, se presentan los mitos del eterno femenino a los que Laura debe enfrentarse para resolver el conflicto entre un yo individual reprimido por los esquemas sociales hegemónicos y el anhelo de un yo liberado que da entrada a una imagen nueva de la mujer/escritora. De esta manera, la obra insta un interrogante sobre la condición de la mujer y su manera de estar en el mundo.

Finalmente, mencionaremos *Señoritas en concierto* (estrenada en 1993, y representada luego en Puerto Rico, Nueva York, Washington, además de las múltiples puestas en la Argentina), esas comediantes que arrastran "un carro cargado de argumentos atávicos"<sup>24</sup>, pieza en la que se denuncia la representación de la mujer como mera construcción cultural, producida a través de prácticas e instituciones sociales opresoras, ironizando la imagen construida hasta

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> ESCOFET, Cristina: *Teatro completo...*, op.cít., p.11.

ridiculizarla. Es decir, se trata de una denuncia a través del humor<sup>25</sup>, utilizando los juegos de palabras de doble sentido (la negación de la correspondencia unívoca entre palabra y referente) y la parodia de textos de la cultura popular (por ejemplo de las letras de tango).

En conclusión, Cristina Escofet propugna desde sus textos teóricos y desde sus piezas teatrales una lucha por construir la subjetividad femenina dentro de un sistema dominante (el sistema patriarcal) y hace hincapié en que para ello es necesario realizar una re-escritura de la historia desde otra perspectiva, rechazando los roles de género heredados<sup>26</sup>. Así, a partir de un proceso de

25 PROAÑO-GÓMEZ, Lola: *op.cit.*, p.166: "El humor subversivo de *Señoritas en concierto* desestabiliza la estructura del mundo patriarcal; afirma la falsedad de la imagen tradicional de la mujer y altera el orden simbólico del lenguaje que lo sostiene".

26 Por lo tanto, estos textos de Escofet pueden relacionarse con obras de otras dramaturgas argentinas contemporáneas -"Va otra cosa mariposa" (1981) de Susana Torres Molina, "La irredenta" (1982) de Beatriz Mosquera y "Antígona furiosa" (1986) de Griselda Gambaro-, lo cual indica que esta "poética feminista" de la autora aquí estudiada es parte de un movimiento mayor que está produciendo en el teatro argentino una nueva corriente estética, cuyo estudio será ineludible para comprender el campo teatral argentino de la "multiplicidad". Vid. CASTELLVÍ de MOOR, Magda: "Espacios femeninos...", *op.cit.*, p.183: "Si las imágenes femeninas difieren [en las obras arriba mencionadas] porque algunas son figuras estancas, mientras otras se debaten por alcanzar una identidad y otras aun por imponerse a 105 que tienen el poder, las piezas concuerdan, sin embargo, en su carácter subversivo. Las dramaturgas, consciente o inconscientemente, presentan a la mujer en papeles que desafían el canon masculino y los estereotipos femeninos que emergen de su discurso. Las piezas ejemplifican lo que Rita Felski propone en su redefinición de la función política del arte desde una estética feminista. El texto femenino que mejor refleja la problemática de la mujer, según explica, es 'el que desbarata las estructuras mismas del discurso simbólico a través

concientización, Escofet propone una escritura femenina que dé espacio al sujeto mujer:

"Los textos de Escofet, revelan las contradicciones y sacan a la superficie lo callado, aquello de lo que no se habla o de lo que no se 'debe' hablar: los deseos y demandas de los personajes que expresan no sólo su sexualidad (ie. Las gitanas) sino también la necesidad de ser las creadoras de cultura y las hacedoras de nuestra propia subjetividad (ie. Laura)" <sup>27</sup>.

La producción dramática de Cristina Escofet se presenta, entonces, en total coherencia con su poética explícita, como una forma de construcción de la identidad femenina, pues abre la posibilidad de escribir en un escenario propio una historia que le pertenezca a la mujer. Tal como decía Griselda Gambaro, se trata de encontrar la propia voz y de "crear nuestras propias metáforas de lo que somos" <sup>28</sup>.

Con respecto a la pieza *Las que aman hasta morir* (estrenada en Buenos Aires en 1995), todo lo antedicho acerca de la ideología feminista de la dramaturgia de Escofet se le aplica, pero posee, como

del cual se constituye la cultura patriarcal'. En otras palabras, es 'el que busca desafiar los postulados más fundamentales de una sociedad patriarcal según han sido insertados en sus códigos de representación y estructuras del discurso" .

<sup>27</sup>PROAÑO-GÓMEZ, Lola: *op. cit.*, p.176.

<sup>28</sup> GAMBARO, Griselda: "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura". En: *Revista Iberoamericana*, vol. 51, n0132-133, 1985, p.473.

rasgo diferenciador, el hecho de ser un monólogo teatral en boca de un solo personaje (la Actriz) que está en control de todo el discurso, el cual gira alrededor de dos temas clave en la poética de Escofet: la perversidad de los roles sociales que hacen de la mujer una mera construcción del discurso del hombre y la necesidad de autorrepresentarse como vía hacia una subjetividad femenina autónoma.

Mediante los relatos que la Actriz hace de diferentes momentos de su vida amorosa (en los que no deja de estar presente el contexto histórico-político en el que se insertan dichas vivencias), los cuales se ven quebrados por canciones (tangos, boleros) y poemas, se nos muestra un sujeto desintegrado. En efecto, a la fragmentación de su discurso corresponde la fragmentación del sujeto enunciator.

La Actriz relata sus experiencias sentimentales con diversos hombres y en todos los casos se evidencia que la mujer no ha sido más que la expresión de cada uno de ellos: ha sido la encarnación de un imaginario que no le pertenece. Ella ha sido un sujeto que actuaba papeles autoimpuestos a causa de la internalización de los deseos del otro, de ese hombre del cual ella era sólo la mitad. El sujeto mujer ha sido construido por el otro-varón, no por ella misma, ésta es la tesis de base de la obra.

Lo que se cuestiona, entonces, es el lugar y el rol de la mujer en el discurso dominante (patriarcal). La obra se erige, entonces, como un desafío al silencio de la mujer y se dramatiza un sujeto en proceso de construcción a través de la palabra. La construcción de la mujer gracias al monólogo va acompañada por un proceso de autoconocimiento y concientización, del cual el monólogo, precisamente, es expresión.

Ahora bien, si en el nivel de las elecciones temáticas el monólogo le permite a Escofet dar voz a ese sujeto en construcción y en busca de su propia identidad que es la mujer, en el nivel de las

elecciones estilísticas (y de los recursos técnicos) el monólogo es eficaz para evitar las limitaciones propias del espacio escénico, pues por su potencial evocador traslada al espectador a otros ámbitos espaciotemporales, y además hace que toda la atención del espectador se concentre en el sujeto hablante<sup>29</sup>.

Por otro lado, la ilusión dramática se suspende una y otra vez, pues el personaje interactúa con el público y le hace recordar que lo que ve sobre el escenario no es más que una representación. Por ende, la actriz debe mostrar al personaje y "entrar" y "salir" de él constantemente, concretando una actuación deíctica. En la línea de los postulados brechtianos, Escofet logra así un distanciamiento crítico que implica la correspondiente reflexión sobre las situaciones representadas:

"Cualquiera sea la impresión que el relato provoque, la Actriz, inmersa en su rol de 'actora', se narra desde fuera de ella sin dejar de dirigirse a la interlocutora imaginaria dispuesta a interpretar sus palabras. Esto es, la voz narrativa se distancia como si fuera la de un testigo externo dando objetividad al relato. El texto se aproxima a la propuesta de Brecht, para quien el actor debe evitar identificarse con el personaje con el fin de crear un distanciamiento que permita la crítica. Brecht insiste en que el actor adopte una actitud precisa hacia

<sup>29</sup> Cfr. CASTELLVÍ de MOOR, Magda: "Monólogo dramático y narración: *Las que aman hasta morir* de Cristina Escofet. En: PELLETTIERI, Osvaldo (ed.): *Tradición, modernidad y posmodernidad. Teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1999, p.274.

el personaje que representa y muestre lo que piensa de él invitando así al espectador a razonar"<sup>30</sup>.

Ahora bien, el 22 de octubre de 2000 se estrenó en Mendoza *Las que aman hasta morir*, en el Teatro Julio Quintanilla<sup>31</sup>, con dirección y actuación de Gladys Ravalle<sup>32</sup>.

Si consideramos los cuatro tipos de puesta en escena de acuerdo con su vinculación con el texto dramático que estableciera Pellettieri<sup>33</sup>, la puesta de Ravalle se encuentra a medio camino entre la

<sup>30</sup> *Ibidem*, p.278.

<sup>31</sup> Ficha técnica. Estreno: 22 de octubre de 2000. Sala: Teatro Julio Quintanilla. Elenco: Gladys Ravalle (la Actriz). Música: Mario Matar. Escenografía: Gladys Ravalle. Iluminación: Francisco Amengual. Asistentes de Producción: Andrea Simón y Diana Raij. Dirección: Gladys Ravalle.

<sup>32</sup> Gladys Ravalle es actriz y directora de larga trayectoria en nuestro medio, por la cual ha recibido en junio de 2001 el premio Blanca Podestá en el Senado de la Nación, otorgado por la Asociación Argentina de Actores.

<sup>33</sup> Cfr. PELLETTIERI, Osvaldo (ed.): "La concepción de la puesta en escena en la subfase de intercambio de procedimientos (1967-1976)". En: *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1997, p.269, nota final n° 3: "Hemos establecido cuatro tipos de puesta en escena de acuerdo con su vinculación con el texto dramático: a) Tradicional: el director pone en práctica la virtualidad escénica del texto, concretando la amplificación del hablante dramático básico; incluye nuevos signos que están en relación directa con los ya contenidos en el texto dramático. b) Tradicional no ortodoxa: es aquella que tiene como antecedente una obra dramática pero tomada sólo como guión. Implica la apropiación de un texto ajeno e indica la intención de suplir el lenguaje lingüístico por uno extralingüístico. c) El texto previo es sólo una referencia; la puesta en escena reemplaza, mediante un lenguaje extralingüístico, el lenguaje lingüístico del dramaturgo. d) No existe un texto previo (en el sentido de obra dramática). El

tradicional y la tradicional no ortodoxa. En efecto, si bien, por un lado, la directora ha respetado la estructura dramática original y la estética de café-concert propuesta por Escofet para la representación de su obra, poniendo en práctica la virtualidad escénica del texto e incluyendo nuevos signos que están en relación directa con los ya contenidos en el texto dramático; por el otro, algunos pasajes del texto espectacular de Ravalle implican la apropiación del texto de Escofet y la utilización del mismo sólo como guión.

Así, la confrontación de las estructuras profundas (funciones, actantes, secuencias y modelo actancial) y superficiales (causalidad, actores, situación) del texto dramático y del texto espectacular<sup>34</sup> nos permite afirmar que, si bien son coincidentes y en ambos textos el sujeto de *Las que aman hasta morir* quiere encontrar su propia identidad movilizado por su toma de conciencia de que hasta este momento sólo ha sido el reflejo de los deseos de otro, el hecho de que Ravalle haya realizado ciertos cambios fundamentales en algunas de las secuencias nos permiten afirmar que no se trata de una puesta clásica pura. Los cambios realizados por la directora van desde cambiar al destinatario de su amor en uno de los fragmentos (en el texto dramático se trata de un peronista, en el espectacular, de un "bolche") en pos de una mayor identificación entre su propia autobiografía y el

guión se elabora durante los ensayos y es un reflejo poco fiel de la representación" .

<sup>34</sup> Se sigue el modelo de análisis propuesto por PELLETTIERI, Osvaldo " El texto espectacular de 'El Partener' de Mauricio Kartún". En: PELLETTIERI, Osvaldo: *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. (28 ed.) Buenos Aires, Galerna, 1994 (18 1990), p.p.153-173.

texto representado<sup>35</sup>; pasando por el agregado de una secuencia improvisada, en pos de una mayor comunicación con sus receptoras, en el caso de la representación de la pieza para un público conformado por mujeres víctimas de violencia familiar, incluyendo así entre las ex parejas del personaje a un "golpeador" que no se encontraba en el texto de Escofet; hasta la inclusión en el escenario de un músico y la realización de cambios significativos en la escenografía y en los accesorios.

Observamos que estos cambios del texto original realizados por Ravalle están puestos, en todos los casos, al servicio de una mejor comunicación con el público. En efecto, la identificación autobiográfica con el "bolche" le permite a Ravalle una mayor interiorización del conflicto, lo cual le facilita, a través de la introspección psicológica y el recuerdo de su propia vivencia personal, llegar a la "verdad" de los sentimientos y las sensaciones (además de agregar, ciertamente, un nuevo matiz ideológico que también responde a la historia personal de Ravalle). Por su parte, la inclusión de la temática de la mujer golpeada implica la identificación de ese público particular que mencionáramos más arriba con la representación y la intención, por parte de Ravalle, de hacer reflexionar al público sobre una situación que la directora sabe que le concierne directamente, logrando así un mayor impacto en la audiencia y una posibilidad extra de "feedback". Asimismo, la entrada del músico Mario Matar en el escenario entre secuencia y secuencia ayuda a explicitar la transición entre un relato y otro y, por lo tanto, facilita la decodificación de la pieza por parte del receptor. Asimismo, el lugar donde se encuentra el músico (lateral derecho de la actriz) se

<sup>35</sup> Dato recabado en la entrevista que le realizamos a Gladys Ravalle en julio de 2001.

convierte en un espacio de "calma" antes de la nueva secuencia y da pie a la reflexión de lo representado en la secuencia previa.

Con respecto a los cambios en la escenografía y en los accesorios, ellos responden, por un lado, al contexto geográfico mendocino<sup>36</sup>, pues en el texto dramático de Escofet la Actriz entraba en un bote enfundada en un impermeable y se escuchaba música ambiental de tormenta, pero, dado que en nuestra provincia el clima es desértico y las precipitaciones, por ende, escasas, Ravalle prefirió omitir todo indicio de tempestad, en pos, nuevamente, de una mayor identificación de su público con el contexto representado y, por ende, una mejor comunicación. Por otro lado, 105 accesorios propuestos por Escofet (anillos, zapatos, aros, collar, etc.) han sido reemplazados por Ravalle por un único accesorio: un chal negro que se convierte en blanco al final de la pieza, símbolo de la completitud ansiada por el sujeto mujer. Así, Ravalle simplifica los elementos simbólicos y facilita, nuevamente, la decodificación del signo teatral.

Si analizamos, resumidamente por razones de espacio, los códigos del "espesor sígnico" del texto espectacular de Ravalle, podemos reconfirmar nuestras afirmaciones anteriores. En efecto, la palabra tiene aquí la intención de hacer reflexionar al público; el tono está dado por la estética del café-concert, que es un modo de decir compartido por la generación de actores a la que pertenece Ravalle y por el público potencial de la pieza, lo cual redundará en una fácil decodificación; la mímica de actor realista de Ravalle permite identificar plenamente el personaje con su modelo referencial; los ademanes de la actriz son expresión de sus vivencias psicológicas, especialmente de sus emociones y reacciones; los movimientos son indiciales de los

<sup>36</sup> *Idem.*

códigos kinésicos establecidos para las mujeres de nuestra sociedad (ni aún cuando el personaje logra encontrar su identidad autónoma al final de la pieza se violan las convenciones sociales que rigen prohibiciones y permisos para el comportamiento del cuerpo femenino); no hay asesores de maquillaje, peinado y vestimenta en esta puesta y prima el efecto de "lo natural", por lo tanto, la actriz que vemos sobre el escenario es una mujer como cualquier otra mendocina, lo cual redundante, nuevamente, en una fácil identificación del público con el personaje representado; la eliminación de los accesorios propuestos por Escofet a favor de la inclusión del chal con su carga simbólica ya mencionada permite que la fuerza simbólica se encuentre concentrada en un único objeto intensificando así la fuerza del mismo y evitando la dispersión interpretativa; el decorado consiste en los elementos típicos del café-concert llevados a su mínima expresión, se trata de una escena casi vacía, donde se ha evitado todo elemento superfluo; la iluminación constante de la escena tiene como foco a la Actriz y posee significados diversos según el color de la luz (blanco para indicar la búsqueda de la identidad, azul o verde para los momentos musicalizados, rojo para acompañar el "exorcismo" en el cual el personaje se libera de los roles impuestos, etc.); la música funciona como índice ambiental de los momentos de transición entre secuencias, abre un espacio de reflexión, como decíamos anteriormente, y, sobre todo, señala la naturaleza teatral del espectáculo con cada entrada del músico en escena, implicando el distanciamiento crítico a la manera brechtiana; no hay ruidos en la puesta, excepto los naturales (el taconear de la actriz, por ejemplo); el tiempo de la representación teatral es de una hora y diez minutos, lo cual no coincide con el tiempo de la ficción (unos veinte años de la vida del personaje), por lo que se resalta así la fragmentación del universo representado: lo que la Actriz

muestra son retazos de su vida y retazos de un sujeto-mujer en construcción.

Con respecto a la recepción de la obra en Mendoza, sólo mencionaremos que la mayoría absoluta del público que asistió a ver *Las que aman hasta morir* eran mujeres de clase media y de más de treinta años, y que sólo uno de los dos diarios que se publican allí dio cuenta del estreno, lo cual indica, entre otras cosas, la falta de atención que los medios masivos de nuestra ciudad prestan a las manifestaciones culturales locales.

En conclusión, el texto espectacular concebido por Ravalle es una puesta a caballo entre la clásica y la clásica no ortodoxa, y la razón de ello, creemos, es la búsqueda, por parte de la directora, de una mayor identificación de su público con el personaje representado y de la intención de facilitar la instancia interpretativa. La elección de Ravalle del texto de Escofet es, además, coherente con la trayectoria de la actriz-directora quien, durante cuarenta años, ha realizado un teatro de corte político en la acepción amplia del término, incluyendo, por lo tanto, la problemática de género.

**BIBLIOGRAFÍA** (Selección)

CASTELLVÍ de MOOR, Magda: "Dramaturgas argentinas: perspectivas sobre género y representación". En: Osvaldo PELLETTIERI (ed.). *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1997, p.p. 271-285.

-----"Espacios femeninos en la dramaturgia argentina". En: PELLETTIERI, Osvaldo: (ed.). *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1995, p.p.175-183.

----- "Monólogo dramático y narración: *Las que aman hasta morir* de Cristina Escofet". En: Osvaldo PELLETTIERI (ed.). *Tradición, modernidad y posmodernidad (Teatro iberoamericano y argentino)*. Buenos Aires, Galerna, 1999, p.p.273-281.

DUBATTI., Jorge: *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires, Atuel, 1999.

ESCOFET., Cristina: *Teatro Completo. Volumen I*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1994.

----- *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*. Buenos Aires, Nueva Generación, 2000.

-----*Las que aman hasta morir*. Manuscrito inédito.

GAMBARO., Griselda: "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura". En: *Revista Iberoamericana*, vol. 51, n0132-133, 1985, p.pA 71-4 73.

PELLETTIERI., Osvaldo: " El texto espectacular de 'El Partener' de Mauricio Kartún". En: PELLETTIERI, Osvaldo: *Cien años de teatro argentino. Del*

*Moreira a Teatro Abierto.* (2a ed.) Buenos Aires, Galerna, 1994 (1a 1990), p.p.153-173.

----- "La concepción de la puesta en escena en la subfase de intercambio de procedimientos (1967-1976)". En: Osvaldo PELLETTIERI (ed.). *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino.* Buenos Aires, Galerna, 1997, p.p. 257-270.

----- (ed.). *Teatro argentino del 2000.* Buenos Aires, Galerna, 2000.

Lola, PROAÑO-GÓMEZ. "El humor feminista Escofet: una ironía militante". En: DUBATTI, Jorge: (comp.). *Nuevo teatro. Nueva crítica.* Buenos Aires, Atuel, 2000, p.p.161-179.

SAGASET A, Julia Elena: "Escritura escénica femenina; experimentación y posmodernidad". En: PELLETTIERI, Osvaldo: (ed.). *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino.* Buenos Aires, Galerna, 1995, p.p.159-164.

"Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino". En: PELLETTIERI, Osvaldo: (ed.). *Indagaciones sobre el fin de siglo. (Teatro iberoamericano y argentino).* Buenos Aires, Galerna, 2000, p.p. 203-212.

SEDA, Laurietz: "Dramaturgia femenina latinoamericana y 105 medios de comunicación masiva". En: *Teatro XXI*, año V, n° 8, 1999, p.p.22-24.

