

**MUJER Y TEATRO:**  
**EL LUGAR DE LAS MUJERES EN LA HISTORIA DEL TEATRO**  
**ARGENTINO**

**WOMAN AND THE THEATRE:**  
**WOMAN'S PLACE IN THE HISTORY OF ARGENTINEAN**  
**THEATRE**

SUSANA TARANTUVIEZ  
CONICET- UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

**Sumario:**

1. Introducción
2. *Esbozo de los orígenes de una dramaturgia escrita por mujeres*
3. Dramaturgas contemporáneas
4. Conclusiones

**Resumen:** El presente trabajo analiza la construcción de una subjetividad femenina autónoma a partir del discurso teatral de un grupo de dramaturgas argentinas contemporáneas. Sus obras visibilizan una historia de mujeres que rechaza los roles heredados de género en función de reescribir una historia de voces femeninas nuevas que se consolida en el teatro argentino actual.

**Palabras clave:** teatro argentino. Dramaturgas argentinas contemporáneas. Reescritura de la subjetividad femenina.

**Abstract:** The present work analyzes the construction of an autonomous feminine subjectivity from the theatrical discourse of a group of contemporary Argentinean playwrights. Their plays visualise a history of women that reject the gender inherited roles in order to rewrite a history of new feminine voices that is consolidated in the current

Argentinean theatre.

**Key words:** Argentinean theatre-Contemporary Argentinean playwrights-Rewriting feminine subjectivity.

## 1. INTRODUCCIÓN

Como tantos otros temas que involucran a la mujer, la historia de las mujeres en el teatro argentino es un objeto de estudio que se presenta complejo y poco abordado por los especialistas.

Este trabajo intenta responder a algunos interrogantes clave, surgidos durante mis investigaciones sobre el teatro de nuestro país, tales como:

1. En el surgimiento y en la posterior evolución del teatro argentino, ¿estuvieron presentes las mujeres? ¿De qué manera? ¿Qué funciones desempeñaron y cuáles desempeñan en la actualidad?
2. ¿Qué vínculo hay entre el teatro de cada época y la situación de la mujer en la sociedad de ese momento?

Para poder ofrecer un enfoque global, sería necesario detenerse en distintos aspectos que atañen al fenómeno teatral, ya de por sí complejo por su hallarse “a horcajadas” entre la literatura y las artes escénicas. Entre esos aspectos, los elementos clave a tomar en consideración, desde una teoría de los discursos sociales, están situados en las tres fases que hacen al proceso de la producción del sentido, a saber:

1. la producción
2. la circulación
3. el reconocimiento (o “consumo”) <sup>1</sup>

Así, en lo que hace a la producción del discurso teatral, debemos tomar en cuenta la producción de las dramaturgas, pero

---

1 Véase “El sentido como producción discursiva”. (Verón 1996:124-133)

también el trabajo de las directoras de teatro, cuando la puesta en escena produce sentidos que no se hallaban previamente en el texto. En la fase de circulación del mismo, será necesario tomar en cuenta tanto la puesta en escena, que permite la circulación del texto en el ámbito del espectáculo, como la publicación de las piezas teatrales, que atañe a su circulación en el ámbito de la literatura. Finalmente, es necesario estudiar la recepción de las obras teatrales por parte del público y de la crítica especializada, tanto periodística como académica.

Asimismo, también sería un aporte esencial el estudio de los personajes femeninos: ¿qué dicen y hacen en el escenario esas mujeres ficcionales y qué relación tienen con las mujeres reales y su historia, sus modos de vida, su posición en la sociedad? Es decir, un estudio que se centre en las relaciones entre ficción y contexto socio-histórico.

Sí, además, comprendemos que todo esto debe estudiarse en cada período del teatro argentino, se nos presentan dos cuestiones adicionales de no poco peso, relacionadas con las coordenadas de tiempo y espacio: la de la periodización del sistema teatral de nuestro país y la de las teatralidades presentes en las diversas regiones de la Argentina. Con esto me refiero a la necesidad de parcelizar el campo de estudio en subsistemas teatrales y regionales.

Ya a simple vista, la tarea es, como mínimo, ardua. Sirvan estas páginas como una pequeña contribución a esta tarea de reflexión sobre el lugar de la mujer en la historia de nuestro teatro.

## **2. ESBOZO DE LOS ORÍGENES DE UNA DRAMATURGIA ESCRITA POR MUJERES**

Este brevísimo comentario sobre los primeros tiempos de nuestro teatro sólo tiene como función señalar que la mujer ha estado presente en nuestra escena teatral ya desde la época del

Virreinato.<sup>2</sup> En efecto, si bien cuando se inaugura el Teatro de la Ranchería, en 1783, únicamente actúan hombres, quienes representan tanto los personajes masculinos como los femeninos, pronto se incorporan las mujeres a las tablas.<sup>3</sup> En este Teatro de la Ranchería trabajan actrices profesionales, pero su oficio les acarrea un estigma social: son mal vistas por trabajar fuera de su hogar y en un oficio sobre el que pesaba la *nota de infamia*, que recién se abolirá en 1821.<sup>4</sup> Es poco conocido que fue el General San Martín quien firmó un acta liberando al teatro de esa sanción declarando que el arte escénico no causaba infamia al que lo profesaba.

Con respecto a la textualización de la mujer en la literatura dramática, a principios del siglo XIX las mujeres aparecen en función de símbolo (por ejemplo, ninfas que simbolizan las ciudades de Buenos Aires y Montevideo) o alegoría (personajes alegóricos como la Virtud o la Patria). En cambio, no aparecen en escena personajes femeninos con roles heroicos, a pesar de la existencia, en el campo histórico-social, de mujeres que re-

---

2 Los espectáculos teatrales en Buenos Aires se iniciaron a fines del siglo XVIII. En tiempos del Virrey Vértiz, se construyó el Teatro de la Ranchería. Como complemento de los dramas y comedias, se ofrecían tonadillas, a la usanza española, que cantaban las actrices y los actores con acompañamiento de guitarra y concluían bailando algún aire popular español.

3 El Teatro de la Ranchería o Casa de Comedias fue destruido por un incendio en agosto de 1792. La ausencia de edificio teatral se subsanó con la construcción del Teatro Coliseo, en 1804.

4 Se trata de una sanción, de origen europeo, que declaraba que los actores no podían recibir los sacramentos, ni ser enterrados en camposanto, ni desempeñar cargos públicos, y que los padres podían desheredarlos. En un meduloso estudio, Seibel (1992) explicita que, en la época colonial, la profesión de actriz podía usarse en el ámbito judicial en contra de la demandada. Así lo muestra el caso de la actriz Ana Rodríguez Campomanes, quien en 1818 es acusada en un juicio por su marido de trabajar de cómica, lo cual comprueba su *prostitución* y su condena es *al mayor descrédito público por su punible y detestable profesión*. (SEIBEL, BEATRIZ. "Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina". En: Lea Fletcher (compiladora). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Feminaria, 1992, 290-297.)

sistieron con valentía a las invasiones de los ingleses<sup>5</sup> o participaron en las luchas independentistas.

Cabe destacar que el lugar que ocupa la mujer es sólo el de actriz: no hay registro de mujeres dramaturgas ni directoras a principios del siglo XIX. Algunas actrices destacadas de este período son Josefa Ocampo, Antonina Montes de Oca, Ana Josefa Echavarría, Ana Rodríguez Campomanes y Trinidad Guervara, quien desde 1821 se convirtió en la figura más descolante del teatro rioplatense.

El trabajo actoral de las mujeres se consolida y adquiere mayor reconocimiento social durante la primera mitad del siglo XIX. En cuanto a la producción de obras teatrales, tendremos que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para encontrar un registro de obras escritas por mujeres, entre ellas: Rosa Guerra, Adela Zucarelli, Juana Manso, Matilde Cuyás, Eduarda Mansilla.<sup>6</sup> Así, para inicios del siglo XX, ya hay mujeres que escriben teatro (Seibel 1992) y cuyas obras se llevan a escena.

### 3. DRAMATURGAS CONTEMPORÁNEAS

Recién en la segunda mitad del siglo XX se da un gran auge de la presencia de las mujeres en el teatro argentino, especialmente a partir de la década de 1980. A pesar de ello, pocos son los libros que recogen, a lo largo del siglo, el trabajo de nuestras dramaturgas. Desgraciadamente, esta situación sigue vigente incluso a principios del siglo XXI. Es en el ámbito editorial donde las dramaturgas actuales encuentran una suerte de vacío.

---

5 Por ejemplo, Manuela Pedraza, la Tucumanesa, quien, al término de la lucha, recibió el grado de alférez y un sueldo por parte de Santiago de Liniers.

6 En 1862 Rosa Guerra, poeta y novelista, publica *Clemencia*, una comedia de costumbres; Adela Zucarelli escribe y dirige obras para niños; en 1864 se edita *La Revolución de Mayo*, de Juana Manso; en 1877 se pone en escena *Contra soberbia, humildad*, de Matilde Cuyás; Eduarda Mansilla edita y estrena en 1881 *La marquesa de Altamira*.

Así lo explicitaba en una entrevista (Santoro 2002) una de las diez dramaturgas<sup>7</sup> que, en el año 2002, reunieron sus obras en un volumen, *Dramaturgas 1* (Editorial Nueva Generación): el caso es que, si bien había mucho teatro escrito por mujeres, poco era su registro.

La dramaturga Adriana Tursi, quien tuvo la idea de publicar este volumen, cuenta lo siguiente: *Hace algunos años, la Secretaria de Cultura sacó el libro Dramaturgos argentinos. En ese tomo no había mujeres y a mí me llamó la atención porque además en ese año la mayoría de los primeros y segundos premios en dramaturgia habían sido ganados por mujeres. [...] dentro de la dramaturgia femenina había muy poco publicado* (Santoro 2002). Y se pregunta: “¿dónde están esas mujeres?, ¿qué escribían?”, poniendo en relieve la falta de apoyo editorial para la producción de obras teatrales escritas por mujeres.

Adriana Tursi rescata el hecho de que ahora hay un relevamiento de las dramaturgas desde principios del 1900. En efecto, Halima Tahan publicó su libro *Dramas de mujeres*, producto de un proyecto de investigación centrado en la exploración y búsqueda de la dramaturgia argentina escrita por mujeres. El libro presenta un catálogo de las dramaturgas argentinas del período 1965-1997 y también un catálogo de dramaturgas de teatro infantil. Algunas de las dramaturgas estudiadas en el volumen son Carmen Arrieta, Cecilia Propato, Luisa Calcumil, Cristina Escofet, Susana Gutiérrez Posse, Lucía Laragione, Sonia de Monte, Alicia Muñoz, Diana Raznovich, Mónica Rivelli, Susana Torres Molina y Patricia Zangaro. Este tipo de trabajo de investigación es de importancia capital para tener un registro del que carecíamos.

Regresando a las declaraciones de las dramaturgas reunidas

---

7 Las dramaturgas reunidas en este volumen son Adriana Tursi, Cristina Escofet, Amancay Espíndola, Andrea Garrote, Susana Gutiérrez, María Inés Indart, Alicia Muñoz, Cecilia Propato, Mariana Trajtemberg y Patricia Zangaro.

en el volumen *Dramaturgas I*, ellas reconocen como figura señera del teatro del siglo XX a Griselda Gambaro. Una de ellas, Andrea Garrote, incluso dice: *Antes de Griselda, el desierto*.

Por su parte, Gambaro recuerda el escaso lugar que tenía la mujer en el teatro argentino en el pasado y destaca la dificultad de encontrar aún hoy personajes femeninos con quienes identificarse en las obras escritas por sus pares varones:

Lo que yo quería era que hablaran ellas, siempre tan maltratadas en el teatro argentino. Porque creo que muchos autores tienen la imposibilidad de hablar desde un personaje femenino. Uno no se siente identificado con las mujeres que escriben los hombres. Me gusta mucho el teatro de Pavlovsky, pero de ninguna manera me siento identificada con sus mujeres. [...]. Lo mismo me pasa con Roberto Cossa, tengo una afinidad en otros aspectos pero no con sus personajes femeninos. Y esa imposibilidad de representar mujeres [...] viene ya desde que Gregorio de Laferrere escribió *Las de Barranco*. O desde *El amor de la estanciera*, donde las damas son bobas y el padre es la razón y la sabiduría. Las mujeres son siempre superficiales, coquetas, interesadas por el dinero, menores. (Moreno 1999)

Ahora bien, tal como señalaba anteriormente, la década de 1980 se presenta como un momento decisivo para la dramaturgia de mujeres. En efecto, a partir de la postdictadura encontramos en el ámbito teatral de nuestro país una coexistencia enriquecedora de diferentes propuestas estéticas y prácticas teatrales y es dentro de esta diversidad que se produce un significativo incremento de las 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 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. (Castellví de Moor 1997: 271)

Se da así la emergencia de una dramaturgia femenina escrita *desde el género*, es decir, con una discursividad propia que intenta transgredir o subvertir el discurso masculino a través del erotismo, el feminismo o la subjetividad.

Ahora bien, creo 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:

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 los 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 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. (Castellví de Moor 1995:175)

Si nos preguntamos, entonces, en qué consiste la escritura femenina, podemos verificar que existe un modo de enuncia-



ción destinado a la auto-representación de la mujer, es decir, modos de construcción de una subjetividad femenina autónoma y su consecuente auto-representación. La clave de ello está en una toma de conciencia dentro de la dicotomía semántica *ser vs. parecer*, a partir de la cual se obtienen cuatro categorías de jerarquía inmediatamente superior: lo verdadero, lo falso, el secreto y la mentira: en la textualidad femenina, entonces, el sujeto mujer logra finalmente llegar a una auto-representación. (Courtés 1980:75) El proceso de construcción de la subjetividad es aquel por el cual el sujeto se ubica a sí mismo o es ubicado por otro en la realidad social, y así percibe y entiende como subjetivas las relaciones sociales e históricas.

Por ejemplo, dentro de la reflexión sobre la falta de un discurso femenino autónomo, se constata que las mujeres hablan *desde el lugar del eco* y se postula la necesidad de trascender la mirada del silencio y del acatamiento de la mujer. Se trata de la búsqueda de una voz propia, tal como lo explica Gambaro en cuanto a su práctica teatral y en relación con la situación social de la mujer:

Además, hemos estado calladas tanto tiempo que nos queda mucho para explorar. Porque siempre hubo escritoras de teatro pero aisladas, consideradas como fenómenos. Incluso yo estoy bastante sola en mi generación. [...] Pienso que el día en que las mujeres ganen más espacio social van a ganar más espacio teatral. Pero el asunto de cómo somos habladas debe quedar en nuestras manos. (Moreno 1999)

No todas las mujeres que escriben teatro lo hacen desde esta toma de conciencia; sin embargo, muchas de nuestras dramaturgas contemporáneas, aun difiriendo en el tipo de planteos, cuestiones, imágenes o personajes femeninos que presentan en sus obras, llegan a desafiar los estereotipos femeninos propios del discurso patriarcal. Sus piezas adquieren así una función política

que se suma a la función estética propia de toda creación artística: la escritura teatral conforma un espacio de auto-representación de la mujer que se opone a una cultura que propone y exagera la imagen de la mujer como objeto del deseo masculino.

Una de las dramaturgas argentinas que mejor se enmarca en esta tipología de textos *desafiantes* o *combativos*, que se oponen a los códigos patriarcales es Cristina Escofet, quien explicita su toma de posición con respecto a la problemática femenina y su método de abordaje de la construcción del sujeto mujer en su ensayo *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*; para Escofet, el feminismo ha sido una herramienta de concientización (2000:15), asumido como una verdadera militancia que, obviamente, abarca también su práctica escritural:

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 restituírnos como sujetos las mujeres fundamos nuestra subjetividad. Nuestras palabras, son palabras arrancadas a la prohibición. Prohibición ontológica y no jurídica, claro está. (51-52)

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, y a 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. (54-55)

Podríamos resumir los principales postulados que propugna esta poética teatral de cuño feminista<sup>8</sup> en los puntos siguientes:

1. la apropiación de la acción dramática: el personaje que se instaure como sujeto de hacer es una mujer;
2. la elección del género mujer como temática primordial;
3. el desarrollo de un lenguaje femenino propio;
4. la asunción de la escritura como un acto de autoconstrucción, a través del cual se produce el despojamiento de la mirada aprendida para llegar a la mirada de la autoconsciencia.

Así, el teatro que adhiere a esta poética se plantea uno o más de estos objetivos primordiales: la defensa de la identidad de la mujer, la construcción de una subjetividad femenina autónoma, la denuncia de las estructuras opresoras de la mujer (especialmente la educación y la familia patriarcal), la deconstrucción de los estereotipos conformadores de una mujer dependiente, el desenmascaramiento de la falsedad de los roles impuestos históricamente al género femenino. Para ejemplificar, veamos un cuadro de algunos de los estereotipos de género que se intenta desmontar:

<b>Cuando una persona se comporta así</b>	<b>Si es niña se dice que es</b>	<b>Si es niño se dice que es</b>
Activa	Nerviosa	Inquieto
Insistente	Terca	Tenaz
Desenvuelta	Grosera	Seguro de sí mismo
Desinhibida	Picara	Simpático
Temperamental	Histérica	Apasionado
Audaz	Impulsiva	Valiente
Introversa	Tímida	Piensa bien las cosas
Curiosa	Preguntona, chismosa	Inteligente
Si no comparte	Egoísta	Defiende lo suyo
Si no se somete	Agresiva	Fuerte
Si cambia de opinión	Caprichosa, voluble	Capaz de reconocer sus errores

Por ejemplo, en la pieza *Nunca usarás medias de seda*, de Cristina Escofet (estrenada en 1990), que se plantea como un *intento de desarticulación de los roles fijos* en una sociedad re-

8 Véase especialmente el capítulo “Género mujer y teatralidad (Realidad y ficción en la construcción de una nueva subjetividad)” de Escofet (2000).

presiva, María, la protagonista, es la mujer que, habiendo optado por el modelo tradicional de vida, comienza a cuestionarse su existencia. (1994:7) El tema de la identidad está planteado desde el mismo título: María nunca será una mujer según los roles fijos impuestos por esa sociedad, pues *nunca usará medias de seda*, metonimia ésta de los códigos sociales que construyen lo que significa *ser mujer*. (Proaño-Gómez 2000: 165) La educación contribuye a este sometimiento de la mujer, pues 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. En otra obra de Escofet, *Señoritas en concierto* (estrenada en 1993), se ridiculiza la imagen tradicional que de la mujer ha construido la sociedad patriarcal.

Tanto estos textos de Escofet de la década de 1990 que he mencionado en particular, pues me parecen paradigmáticos de un teatro basado en una teorización de género, como tantas otras obras de dramaturgas argentinas contemporáneas –*Y a otra cosa mariposa* (1981) de Susana Torres Molina, *La irredenta* (1982) de Beatriz Mosquera y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, sólo por mencionar algunas obras de la década de 1980–, indican que ya existe en el teatro argentino una nueva corriente estética cuyo estudio es ineludible para comprender el campo teatral argentino y el lugar que en él ocupa la mujer.

No desconozco que la búsqueda de la identidad femenina, la denuncia de las instituciones y prejuicios que obstaculizan la autonomía de la mujer, la toma de conciencia de su situación social, la exploración de los espacios y los roles de la mujer en la sociedad, entre otras cuestiones de género, ya aparecían en textos dramáticos de décadas anteriores, por ejemplo, en la dramaturgia de Griselda Gambaro. Sin embargo, la voz de Gambaro se presentaba en soledad, mientras que en la actualidad es extensa la lista de dramaturgas presentes en el campo teatral argentino.

Las búsquedas y cuestionamientos de nuestras dramaturgas contemporáneas son parte del difícil recorrido que es necesario transitar para llegar a la construcción de una subjetividad femenina autónoma. Este tránsito implica una práctica teatral que se realiza desde la conciencia de género. En palabras de Gambaro:

Un teatro donde cada palabra, exploración espacial, situación e imagen, tenga el énfasis de nuestra experiencia de mujeres, el acento colocado en los hitos de un paisaje no recorrido, un desplazamiento de nuestra propia mirada. Mirar al sesgo, oblicuamente, por detrás de la mirada y más adelante. Mirar los pedacitos, los fragmentos, lo débil, lo inútil, lo sumergido, lo despreciado. Preguntarnos cuál es nuestra historia, cuáles nuestras figuras, cuáles nuestras metáforas de la heroicidad. (1998: 38)

Finalmente, para completar este sucinto panorama del lugar de la mujer en el teatro argentino, menciono que el rol de dirección ha sido el ámbito donde las mujeres han llegado más tarde en la historia de nuestro teatro. Así lo explicita una de las directoras más importantes de la actualidad, Laura Yusem:

Cuando yo empecé a dirigir, casi no había directoras y casi no había obras para mujeres. Y si había, era para papeles muy secundarios, de tontas o putas. En la dramaturgia argentina le debemos el cambio a Griselda Gambaro. En la dirección, estaban Alejandra Boero, Inda Ledesma y creo que nadie más. Nosotras tres abrimos el camino, pero fue duro. Del medio y de la crítica, recibíamos comentarios denigrantes. Un actor que yo amé, Lautaro Murúa, me hacía la guerra: *Señorita maestra*, me decía. O me descalificaban porque era joven y linda. Jaime Kogan me dijo: *Como directora, tenés buenas piernas*. Ahora, hay muchas directoras y

me alegre. (2007)

Además de las directoras mencionadas, otras mujeres que se abocan al trabajo de dirección teatral, además de cumplir con otras funciones, pues, a fines del siglo XX y, sobre todo, en nuestro teatro más actual, los conceptos anteriormente estancos de dramaturgia y dirección se combinan para dar lugar al surgimiento de la figura del *teatrista*, son: Susana Torres Molina (que es, además, una reconocida dramaturga), Beatriz Matar, Norma Aleandro (además de importantísima actriz), Nora Depaoli, las dramaturgas Adriana Tursi y Helena Trittek, Marisel Lloberas Chevalier, y, afortunadamente, siguen los nombres.

#### 4. CONCLUSIONES

Coincido con las apreciaciones de una de las estudiosas de nuestro teatro, Magda Castellví de Moor: *Aunque el teatro argentino cuenta con una de las tradiciones más ricas de Latinoamérica, las autoras dramáticas estuvieron prácticamente al margen de ella hasta años más recientes. Tanto la escritura como la voz del texto dramático perteneció con pocas excepciones a los dramaturgos, mientras el lugar de la mujer se dirigió al trabajo actoral.* (2003:11)

Con el fin de consolidar el lugar que, paulatinamente y con esfuerzo han ido ocupando en la historia del teatro argentino, algunas de nuestras dramaturgas propugnan la construcción de una subjetividad femenina autónoma y hacen hincapié en que para ello es necesario realizar una re-escritura de la historia desde otra perspectiva, rechazando los roles de género heredados. Así, a partir de un proceso de concientización, proponen una escritura femenina que dé espacio al sujeto mujer, que revele las contradicciones y saque a la superficie lo callado, aquello de lo que no se habla o de lo que no se *debe* hablar, y explicitan su demanda de ser creadoras de cultura.

Se abre así la posibilidad de escribir en un escenario propio una historia que le pertenezca a la mujer. Tal como afirma Griselda Gambaro, se trata de encontrar la propia voz y de *crear nuestras propias metáforas de lo que somos*. (1985:473)

---

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTELVI DE MOOR, MAGDA (1995), "Espacios femeninos en la dramaturgia argentina", en PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *El teatro y los días: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna, 175-185.
- \_\_\_\_\_. (1997), "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, 271-285.
- \_\_\_\_\_. (2003), *Dramaturgas argentinas: Teatro, política y género*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- COURTÉS, JOSEPH (1980), *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: Metodología y aplicación*, Buenos Aires, Hachette
- ESCOFET, CRISTINA (1994), "Prólogo". *Teatro completo*; I, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 7-12.
- \_\_\_\_\_. (2000), *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*, Buenos Aires, Nueva Generación
- GAMBARO, GRISELDA (1985), "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura", *Revista Iberoamericana*, 51.2, 132-133 y 471-473.
- \_\_\_\_\_. (1998), "Nuevas pasajeras", *Teatro CELCIRT: Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*, año 8, 9-10, 36-38.
- MORENO, MARÍA (1999), "De profesión, terrenal. Charla con Griselda Gambaro", *Página 12*, Suplemento "Las/12", 9 de septiembre. <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/las12/99-07-09/nota1.htm>. Consulta: 11/12/2008.
- PROAÑO-GÓMEZ, LOLA (2000), "El humor feminista; Escofet: una ironía militante", DUBATTI, Jorge (comp.), *Nuevo teatro: Nueva crítica*,

Buenos Aires, Atuel, 161-177.

- SANTORO, SONIA (2002), "Dramaturgas". *Página 12*, Suplemento "Las 12", viernes 5 de julio, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-253-2002-07-11.html>. Consulta: 20/04/2009.
- SEIBEL, BEATRIZ (1992), "Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina", en FLTCHER, Lea (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 290-297 <http://www.feminaria.com.ar/coleccion/archivos/008/008.pdf>. Consulta: 25/04/2009.
- TAHAN, HALIMA (dir.) (1998), *Dramas de mujeres*, Buenos Aires, Ediciones Ciudad Argentina-Biblioteca Nacional
- VERÓN, ELISEO (1996), *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa.
- YUSEM, LAURA (2007), "Teatro: Entrevista con Laura Yusem y Alicia Zanca. Mujeres al frente", *Clarín*, Sección "Espectáculos", 30 de abril, <http://old.clarin.com/diario/2007/04/30/espectaculos/c-00611.htm>. Consulta: 30/04/2007.