

Figuraciones de la memoria y relectura histórica en la dramaturgia porteña escrita por mujeres

Eleonora S. García

Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires – CONICET
eleonorafr2003@yahoo.com.ar

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0046>

Resumen

El período de postdictadura en la Argentina, comprendido entre los años 1983–2016, dio lugar a una complejización del teatro, cuya característica principal estuvo signada por los cruces entre distintas prácticas sociales y artísticas. Los años '90 en particular aportaron el marco para que dentro del campo teatral de Buenos Aires se iniciara un proceso de transformaciones radicales, tendientes a horadar los modelos de autoridad estética vigentes hasta entonces. Las denominadas «dramaturgias emergentes» pusieron en entredicho tanto las exigencias temáticas, como cuestiones de forma y técnicas de escritura. Nuevas formas de relacionarse con el pasado y de abrir pregunta por la memoria social, dieron paso a la visibilización de mujeres dramaturgas que estuvieron atravesadas por la censura y el exilio durante la dictadura del '76, así como a la emergencia de nuevas voces femeninas. Tales son los casos de Susana Torres Molina,

Palabras clave:

dramaturgia, autoría femenina, memoria, historia, posdictadura argentina

Figuraciones de la memoria y relectura histórica en la dramaturgia porteña escrita por mujeres
Eleonora S. García
Facultad de Filosofía y Letras -
Universidad de Buenos Aires



Cristina Escofet, Patricia Zangaro y Adriana Tursi, quienes, no sólo desde entonces han contribuido con el enriquecimiento del campo de la escritura dramática, sino que, han abierto en sus producciones, el abanico de preocupaciones por las repeticiones del pasado histórico. El presente artículo busca armar un recorrido que permita historizar, por un lado, los esfuerzos en la acción colectiva de ponderar la autoría femenina en la escritura teatral y por otro, señalar sobre un corpus de textos, el carácter cíclico de la historia argentina, organizado sobre la figura de la víctima sacrificial.

Memory figurations and historical rereading in Buenos Aires dramaturgy written by women

Abstract

The post-dictatorship period in Argentina, between the years 1983-2016, gave rise to a more complex nature of theater, whose main characteristic was marked by the intersections between different social and artistic practices. The '90s, particularly, provided the framework for a process of radical transformations within the theater field in Buenos Aires, aimed at piercing the models of aesthetic authority prevailing until then. The so-called 'emerging dramaturgies' called into question thematic demands as well as form and writing techniques. New ways of relating to the past and raising questions about social memory gave way to the visibility of women playwrights who were subject to censorship and exile during the dictatorship of '76, as well as the emergence of new female voices. Such are the cases of Susana Torres Molina, Cristina Escofet, Patricia Zangaro and Adriana Tursi who have not only contributed to the enrichment of dramaturgical writing but have also broadened the scope of concerns around repetitions of the historical past in their productions. This article seeks to put together a path that allows us to historicize, on the one

Keywords:

dramaturgy, female authorship, memory, history, argentine post-dictatorship

hand, the efforts in the collective action of pondering female authorship in theatrical writing and, on the other hand, to point out, on a corpus of texts, the cyclical nature of Argentine history, organized on the figure of the sacrificial victim.

Figurações da memória e releitura histórica na dramaturgia portenha escrita por mulheres

Resumo

O período pós-ditadura na Argentina, entre os anos 1983-2016, deu origem a uma natureza mais complexa do teatro, cuja característica principal foi marcada pelas interseções entre diferentes práticas sociais e artísticas. Os anos 90', em particular, forneceram o quadro para um processo de transformações radicais que se iniciaria no campo teatral de Buenos Aires, com o objetivo de quebrar os modelos de autoridade estética vigentes até então. As chamadas “dramaturgias emergentes” colocaram em questão tanto as exigências temáticas como as questões de forma e técnicas de escrita. Novas formas de se relacionar com o passado e de levantar questões sobre a memória social deram lugar à visibilidade de mulheres dramaturgas que foram sujeitas à censura e ao exílio durante a ditadura de 76, bem como ao surgimento de novas vozes femininas. São os casos de Susana Torres Molina, Cristina Escofet, Patricia Zangaro e Adriana Tursi, que, desde então, não só contribuíram para o enriquecimento do campo da escrita dramaturgica, mas abriram, nas suas produções, o leque de preocupações para repetições do passado histórico. Este artigo procura construir um percurso que nos permita historicizar, por um lado, os esforços na ação coletiva de ponderação da autoria feminina na escrita teatral e, por outro, apontar, num corpus de textos, a cíclica natureza da história argentina, organizada sobre a figura da vítima sacrificial.

Palavras-chave:

dramaturgia, autoria feminina, memória, história, pós-ditadura argentina

Transformaciones del campo teatral: reposicionamientos de las mujeres escritoras

A partir de los años '90, el campo teatral de Buenos Aires inició un proceso de transformaciones contundentes sobre el conjunto de sus prácticas en general. Estas renovaciones buscaron horadar, por distintas vías, los modelos de autoridad estética sostenidos hasta entonces. En lo que respecta a la dramaturgia, pueden señalarse en principio, dos cuestiones: por un lado, una nueva concepción de escritura, que ya no quedaba acotada al territorio literario, sino que se abría a poéticas de dirección, de actor o de grupo. Esta multiplicidad dio lugar a las denominadas escrituras escénicas (Dubatti, 2015). Se sumó a esto, la necesidad de renovar la praxis escrituraria propiamente dicha, en tanto, las exigencias temáticas hegemónicas, habían mantenido durante los primeros años de posdictadura, el compromiso político del texto acotado a un sentido asequible y unívoco (Saba, 2020).

Al mismo tiempo, estas dramaturgias emergentes profundizaron en cuestiones de forma y técnicas dramatúrgicas, las innovaciones que habían tenido lugar ya a lo largo de los años '70, en el marco de numerosos talleres de escritura. En este sentido, la renovación impulsada por Ricardo Monti en aquellos años, colocó a la «imagen estética» como punto de partida de la creación literaria. Calificada por su carácter de signo, que funciona

como puente hacia el otro —de aquí su destino social— la imagen estética, implicaba la construcción de una posición subjetiva. Partiendo desde el interior de la psiquis, se exteriorizaba en el proceso creativo, convirtiendo en este tránsito, al sujeto de la escritura en un traductor y observador de un acontecimiento del que había dejado de tener participación directa (Monti, 1979). Dicha concepción de la imagen como motor de la praxis generó sus propias formas de continuidad a manos de distintos maestros y maestras. Así, las propuestas de Liliana Heker a finales de los '70 y Mario Levrero a partir de la década siguiente, insistieron en observar el detrás de las imágenes, para dar con las palabras que impulsaran una escritura a partir de lo vivido (Villanueva, 2018). Posteriormente, la «imagen generadora» de Mauricio Kartún, discípulo de Monti, consolidó esta línea, a partir de los años '90, por la que una creación auténtica, «comienza sólo cuando la unidad viva de la imaginación, la imagen, aparece al fin» (Kartún, 2015:22). Así, este nuevo motor del proceso creativo, una imagen interna al sujeto creador, contribuyó no sólo en la formación de nuevas generaciones de dramaturgxs sino también, en despuntar la necesidad de dar con nuevas maneras de relacionarse con el pasado. La pregunta por la memoria social ya no procedía exclusivamente del argumento del texto dramático, sino que daba paso a una identidad dramatúrgica poliédrica (Saba

et. al., 2019) en la que convivían diversos intereses, géneros y voces.

En segundo lugar y en el contexto de este paisaje estético se puso de manifiesto la diversificación y la consecuente visibilidad de voces autorales femeninas. Las mujeres dedicadas a la escritura teatral fueron consolidando, durante los años de postdictadura, su presencia en el campo de la dramaturgia. Poco a poco fue quedando atrás la concepción de la figura de la dramaturga como mero fenómeno aislado, tal como había sido el caso de Griselda Gambaro, único faro reconocido, desde los años '60 durante la Vanguardia teatral. En adelante, muchas mujeres dramaturgas fueron enlazando su voz autoral no sólo al contexto histórico contemporáneo, sino que también exploraron otros tiempos de la historia argentina, a la luz de los cuales, les fue posible proponer, mediante la ficción teatral y de manera oblicua, una revisión crítico-reflexiva del pasado, además de la propia historia del teatro argentino. Tanto las acciones del movimiento de Madres de Plaza de Mayo durante la década del '90, que incluso incluían por fuera de la pata política, la creación de un Taller de escritura a cargo del novelista Leopoldo Brizuela, así como las avanzadas feministas de finales del siglo xx, funcionaron como dos de los principales puntos de localización sobre los cuales se fue orga-

nizando la reconfiguración del entramado de la dramaturgia impulsada por mujeres.

Dramaturgas que habían comenzado sus prácticas escriturales entre fines de los años '70 y '80, como Diana Raznovich, Susana Torres Molina, Aída Bortnik, Beatriz Mosquera, Cristina Escofet y Amancay Espíndola, entre otras, y que, en muchos de los casos, se habían visto obligadas al exilio, no sólo pudieron regresar al país, sino que encontraron espacios de visibilidad. Mientras tanto, y enmarcadas en las líneas referidas de renovación poliédrica del campo teatral, aparecieron nuevas autoras como Patricia Zangaro, Adriana Tursi, Lucía Laragione o Adriana Genta, quienes, con sus aportes, nutrieron la escena de escritura orientando además sus esfuerzos tanto a la dirección como a la publicación de sus obras. Al conjunto de las acciones promovidas por las mismas escritoras para posicionarse en el campo de la dramaturgia porteña en particular, se sumaron desde los años '90 en adelante, numerosos trabajos académicos centrados en el análisis de obra desde un prisma feminista. Este encuadre resultó capital para provocar la ruptura de la construcción hegemónica del canon de la escritura teatral, organizado sobre la tradición del varón-dramaturgo, que hasta el momento organizaba la columna vertebral del teatro argentino (Tossi, 2015).

Dramaturgia y tiempo histórico: reescribir el pasado a la luz del presente

Sin embargo, la producción dramática de mujeres no quedó acotada a problematizar roles de género, sino que, inscripta en el estallido estético, plural y heterogéneo, cuya principal preocupación era encontrar nuevas formas de abordar el pasado reciente, bregó por revisar la historia argentina más allá de la última dictadura cívico–eclesiástica militar. La decisión de encontrar a través de la escritura distintas figuraciones de la memoria ha permitido desde entonces, que una relectura histórica encontrase lugar en la dramaturgia porteña escrita por mujeres. En este sentido es posible distinguir en algunas textualidades, la recurrencia a distintas matrices discursivas que han posibilitado, atravesadas desde luego, por múltiples factores socio–económicos y políticos, diversas escenificaciones del tiempo histórico. En estas dramaturgias, es el abordaje de la experiencia colectiva del tiempo, aquello que ha hecho posible echar luz sobre los mecanismos puestos en juego en los distintos momentos constitución de la nación.

Desde esta perspectiva de la Sociología de la temporalidad, Bernardo Subercaseaux (2002) es quien presenta cuatro posibles modalidades para atender dichas escenificaciones. La primera de ellas corresponde al tiempo colonial y fundacional, extendido hasta la primera mitad

del siglo XIX, momento en el que, se impone el discurso de la élite ilustrada en su afán de educar y civilizar bajo un ideario republicano. La siguiente, es concebida como un tiempo de integración, extendido entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Durante el período, el Estado se conforma como un agente integrador al que se incorporan nuevos sectores sociales y étnicos que reconfiguran la nación en términos de mestizaje siendo esta concebida, dirá el autor, como una entidad corpórea. La tercera modalidad planteada trabaja la escenificación del tiempo histórico en términos de transformación, colocando como punto de partida la década del '60, teñida por la utopía socialista, que tendrá por bandera la necesidad de echar por tierra la estructura socio–económica desfavorecedora de los trabajadores. Por su parte, la última matriz hace referencia al tiempo globalizado, presumido como homogéneo para todo el mundo, estructurado por la lógica del mercado, el imperio de la imagen y las nuevas tecnologías, y, sobre todo, por la pérdida de soberanía económica y cultural de la nación.

El conjunto de estos constructos, encuentra asidero en una trama compleja de relaciones sociales a la vez que puede detectarse en numerosos textos dramáticos escritos por autoras como Susana Torres Molina, Patricia Zangaro, Cristina Escofet, Adriana Tursi y Amancay Espíndola, entre 1996 y la actualidad.

Estas dramaturgas, cuyas voces devienen una intervención relevante para pensar la historia de la Argentina, escrudiñan en sus textos distintos momentos del pasado histórico, revisan el funcionamiento de las lógicas del poder opresor y promueven la corrosión de distintas figuras de otredad instaladas por los relatos nacionales hegemónicos (Tossi, 2022). Las modalidades de experiencia colectiva del tiempo presentadas por Subercasseaux, cobran cuerpo en obras como *Auto de fe... entre bambalinas* (1996), *Última luna* (1998) o *Libertins* (2023) de Patricia Zangaro, más precisamente para el caso del tiempo colonial y fundacional. Por su parte, en lo que respecta al planteo del tiempo de integración, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, pueden citarse obras que trabajan en este espesor como por ejemplo *Herencia de sangre* (1996) y *Dormir en el agua* (2014) de Amancay Espíndola; así como *Ay, Camila* (2008) y *Yo, Encarnación Ezcurra* (2018) de Cristina Escofet. De esta autora, el texto *Padre Carlos, el rey pescador* (2014), junto a la denominada Trilogía de la memoria¹, de Susana Torres Molina, se inscriben en el período de transformación, proponiendo una textualidad centrada puntualmente en la dictadura argentina de 1976. Por último, textos como *Las costureras* (2010) y *Los sirvientes* (2016), escritos por

Adriana Tursi, que centran el tiempo de la ficción, en las décadas del peronismo en la Argentina, pueden ser pensados a caballo, entre el tiempo de la integración y la transformación del estado nacional.

Las obras mencionadas son sólo algunos ejemplos de un vasto corpus, que estas y otras autoras han dedicado al vínculo entre dramaturgia, historia y memoria. Además, de la mayor parte de estos textos dramáticos, resulta posible detectar la recurrencia de nodos de significado, vinculados al carácter cíclico específicamente de la historia argentina. Esta repetición aparece organizada sobre la figura de la víctima sacrificial, que funciona como la piedra basal de las relaciones de poder, sostenidas sobre lógicas de violencia, opresión, exclusión y la consecuente desigualdad social. La figura del «chivo expiatorio» como objeto del rito que instauro y sacraliza un orden social fundado sobre la violencia (Girard, 1986) puede detectarse como recurrente en los textos citados. Así, por ejemplo, si bien sirvientes y costureras en las obras de Adriana Tursi, reproducen al interior de la clase a la que pertenecen, las lógicas de sujeción y sometimiento de las que son víctimas, la autora designa a uno de los personajes, como el encargado de interrumpir tal funcionamiento. Del mismo modo, las heroínas en la dramaturgia de

1. La Trilogía de la memoria está compuesta por: *Esa extraña forma de pasión* (2010), *La fundación* (2016) y *Un domingo en familia* (2018).

Cristina Escofet, son capaces de dar cuenta, en plena conciencia de sí mismas y de los otros que las rodean, de las relaciones de poder que pretenden extinguirlas. Sin embargo, es esta conciencia la que las habilita a poder decir y elegir, aunque en ello, y a primera vista, puedan ser percibidas como víctimas. Asumir una posición subjetiva y desde ella, dar un nombre nuevo a la realidad, instaura el corte referido sobre la repetición sacrificial. Es en estos términos que pretendemos pensar lo anterior, como la posibilidad que estas dramaturgias dan a un proceso de humanización de la historia, en el que lo sagrado deja de aparecer ligado a una dimensión perdida —en el rito— sino que tiene lugar en la realidad concreta de los hombres y en un orden democrático (Zambrano, 1996).

Estos puntos nodales postulan una intervención altamente crítica de la serie social (activismo de los organismos de Derechos Humanos, el discurso oficial de la memoria) con la que dialogan, ya que abren discusiones, y motorizan, desde lo teatral, una relectura y reescritura de los procesos históricos, poniendo en foco, con frecuencia, el desempeño político de las mujeres en distintos períodos. Más precisamente, la textualidad de las cinco dramaturgas citadas como ejemplo, brega por dar con un ejercicio de memoria capaz de interrumpir el relato cíclico de esa violencia sacrificial. En este punto resulta conveniente considerar que entre los años

1996 y 2016, las políticas impulsadas por los distintos gobiernos respecto del tratamiento de la historia, oscilaron desde la promoción exacerbada del olvido, a la necesidad de recordar como condición necesaria de conciencia.

Las figuraciones de la memoria en la producción dramaturgica sobre la que se detiene este estudio, aparecen bajo la forma de la multiplicidad y la fragmentación, siendo estas las principales operaciones discursivas que organizan la escritura. Estas formas de discurso, desmontadas de un tiempo histórico, son remontadas en un tiempo diferencial, aquí el carácter del arte en general y de la dramaturgia en particular, que las multiplica e irradia, incluso superponiéndolas. La cita de Mario Rufer en *La nación en escenas* (2010) ilumina lo anterior: «El trabajo político de la memoria sobre el tiempo no es tanto un trabajo de rememoración sino de conexión». Rufer, cercano a los “instantes de peligro” de la historia en términos benjaminianos, propone que la articulación entre esta y la memoria deviene efectivamente política cuando chocan tiempos discontinuos. Así, que los hechos de memoria repriman un acontecimiento, dejándolo caer en el olvido, resulta de suma preocupación en la configuración de una narrativa individual o colectiva; pero más aún, lo es el borramiento o invisibilización de las conexiones, entre hechos de un tiempo pasado con hechos de un tiempo presente.

El señalamiento de esas conexiones, el montaje que vincula esos tiempos discontinuos, promoviendo choques de sentido entre lo audible y lo visible en distintos contextos históricos, es lo que haría fulgurar esas «conexiones peligrosas de memoria» (Rufer, 2018:158). Tal operación suscita el acto performático de construcción de memorias, sobre todo de aquellas que permanecen en sombras, ni oídas ni vistas o bien al decir de Rufer, que aún se encuentran «como un Otro aprehensible en una vidriera» (2018:160), organizadas como tales por los relatos del poder respecto de un pasado histórico. La operación de yuxtaposición y de carácter iterativo del montaje, pone de este modo, en evidencia y deja sin sutura, aunque sí articula, narrativas de la pérdida. Lo desaparecido, lo expropiado, lo secuestrado, queda expuesto en ejercicios de memoria y nuevas formas de relato. Decir la pérdida es proponer una nueva articulación de acontecimientos en un espacio y en un tiempo que se mantiene «en rebelión» por lo que es capaz de afectar el tiempo del recuerdo organizado por la tradición de manera homogénea (2018:158).

El bagaje sustantivo que significa entonces el corpus de textos en cuestión, dentro del campo teatral argentino, soporta la premisa que entiende al teatro como uno de los ejes principales de la construcción de nuevas subjetividades sociales. El renombramiento de la realidad favorecería tanto una nueva conciencia

del sí mismo y de los otros, propósito para el cual, indefectiblemente, es necesario recordar. Las formas escriturales de Zangaro, Torres Molina, Tursi, Espíndola o Escofet, aunque diversas en su textura, confluyen en un paisaje sinestésico y metafórico en el que los muertos retornan y junto a otros personajes marginales, imaginan otros modos de hacer(se) y decir(se). En este sentido, resulta posible el trazado de una cartografía teatral a contrapelo de un conjunto de relatos historiográficos, que desde paradigmas hegemónicos fueron construyendo una identidad nacional unívoca y estructurada en el antagonismo nosotros-ellos.

A continuación, se propone una breve revisión de algunos de los textos citados, de modo de dejar a la vista, por un lado, el funcionamiento de la yuxtaposición y dislocación temporal antes referida, esqueleto principal de un ejercicio de memoria a contrapelo, y por otro, las escenificaciones del tiempo de la experiencia colectiva. *Auto de fe... entre bambalinas*, de Patricia Zangaro es unapieza ambientada en la Metrópolis virreinal del Río de la Plata en pleno siglo XVIII.

El recurso del teatro dentro del teatro da marco a la acción y plantea un triángulo de relaciones de poder que han de enfrentar a los personajes principales, por el rol que ocupa cada uno de ellos dentro de la Compañía y fuera de ella, en el ámbito político. Don Pedrito, actor calderoniano consagrado, comparte

escena con Doña Mercedes, la actriz principal, mientras Doña Ana, costurera de esta y amiga de aquél, completa el tercer vértice con su deseo de salir de las sombras, convertirse en actriz y recitar los parlamentos de la estrella. Por lo demás, mientras Doña Mercedes encarna los idearios coloniales y está a favor del poder de turno, Don Pedrito, no esconde ni su contraria posición política, ni tampoco su relación homosexual con un minero sublevado. Pero será el personaje de Doña Ana, dispuesto a correr al extremo los límites de la ética, el honor y los principios morales, la que motorice el conflicto, que tendrá por consecuencia, el asesinato de su amigo Pedro a manos de las fuerzas políticas del Virreinato.

Zangaro recurre, además, al cruce intertextual con el personaje de Segismundo, con quien Don Pedrito ha de compartir el matiz romántico–heroico y para quien, la autora, escribe con maestría, el monólogo principal. Conocedora del patrón métrico calderoniano, Zangaro estructura la estrofa en diez versos octosílabos, utilizada por el autor para el soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño*. Por su parte, la forma elegida del auto de fe, aglutina ya en el título, uno de los sentidos posibles a ser despuntados. Este acto público promovido por la Inquisición había pasado de ser un acto de penitencia a otro festivo en el que los condenados abjuraban de sus pecados y daban lección al resto de la comunidad.

La escena teatral, que porta sobre sí el carácter de fiesta pública, arma en este sentido, una suerte de pliegue con el auto de fe, siendo, por un lado, el lugar donde Don Pedrito ha de caer encarnando la víctima sacrificial, y por otro, allí donde resulta posible, al lector/espectador, dar cuenta de la lucha poética y política por la libertad y la igualdad.

Distinta manera de trabajar la historia se hace presente en textos de Cristina Escofet como *Padre Carlos, el rey pescador*, *Ay, Camila!* o *Yo, Encarnación Ezcurra*. En estos tres casos el ejercicio de memoria arma una figura fragmentaria, «a borbotones», que tiene lugar en la interioridad de la conciencia del personaje y no responde a una lógica causal, sino a la lógica interrumpida del recuerdo. Escofet parte de las biografías del sacerdote Carlos Mugica, Camila O’Gorman y Encarnación Ezcurra para las que construye en términos dramáticos, un drama de estaciones cercano al modelo del viaje alegórico de moral medieval. Cada estación es prueba de la experiencia del hombre en relación con el mundo y conforme avanza en ellas, encuentra amigos y compañeros de modo de poder ir construyendo una nueva cartografía de valores. El *stationendrama* coloca de este modo, a cada uno de los protagonistas, en el proceso de una transformación redencionista, que vehiculiza el pasaje desde un estado «del caído», a la posibilidad de ver y actuar en conciencia, alcanzando así una suerte de estado

de gracia en la Tierra. Por ejemplo, la ceguera inicial del Padre Mugica, antipeonista y desconocedora de una realidad social invisibilizada, se transforma en una acción política comprometida, dentro del Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo. Asimismo, la voz de Ezcurra, audible en un monólogo dividido en ocho partes organizadas sobre un discurso epistolar, va recorriendo distintos períodos del gobierno de su marido, durante el que ella ha protagonizado numerosos episodios políticos. El viaje por la memoria repasa capas de pasado y propone un reordenamiento de los relatos de pasión, entrega y militancia de cada uno de los personajes, que por momentos recuerdan la pasión de Jesús.

Por su parte, la figura de Camila O' Gorman acepta ser pensada con la categoría de mujeres dislocadas (Tossi, 2022) frente a los relatos historiográficos hegemónicos. El texto dramático trabaja un imaginario social vinculado a la estructura de un poder patriarcal, represivo y desaparecedor. Escofet permite que su criatura, se desgaje de esa cadena discursiva y se reinscriba en otra de corte matrilineal. El personaje de Camila, se dice heredera directa de su abuela, La Perichona (otra figura de alteridad en el relato histórico: la loca y la puta, confinada al encierro, tras haber sido amante de Liniers, sin vergüenza alguna para con la sociedad de su época) a la que Camila, revaloriza por sobre sí misma: «...mi sangre de nieta de

puta, se me hace dura como un pelotón de soldados [...] Mi abuela. Me gusta llamarla así. Siempre me dice que está bien lo que hacemos cuando lo que hacemos es lo que los demás dicen que está mal» (Escofet, 2015:275-276). Sin embargo, Escofet, arma otras genealogías. Una, de corte más divino, vincula la figura de Camila O' Gorman a la virgen María quien ha llevado dentro de sí, un hijo que será luego sacrificado y «porque fuiste una mujer que también caminó de rodillas» (2015:280), refuerza el personaje. En esta línea, luego, la autora aborda la cuestión del sacrificio, homologando la propia Camila a Jesús. Reunida en la figura del chivo expiatorio, Camila no sólo lleva una corona, sino que también, como el Cristo, habrá de resucitar. Lleva la frente ceñida por eslabones que se clavan como espinas cuando promete la resurrección que pone en juego la repetición de la historia hacia adelante, armando lazo, en esta segunda línea genealógica, a las revueltas obreras y estudiantiles de finales de los años '60 y las luchas políticas de la década posterior: «Si me matan, voy a resucitar y va a ser peor [...] El otro día me vi en otro siglo. Rodeada de jóvenes. Hombres, mujeres. Corríamos por las calles. Teníamos fusiles, granadas, panfletos, levantábamos trincheras. Y nos besábamos en las barricadas» (2008:286). Con todo, queda de relieve la conciencia de los personajes femeninos en la dramaturgia de Cristina Escofet, de saberse en

el presente de su enunciación como un nexos, entre las mujeres que las preceden y las que las habrán de suceder.

Lo expuesto hasta aquí da cuenta del trabajo minucioso de las dramaturgas por poner en marcha una desarticulación poética de las matrices de violencia del Estado que, desde la conquista y colonización de América se han reiterado cíclicamente en el tiempo histórico, siendo el «otro» en definitiva, esa víctima sacrificial. Esa desarticulación queda activada mediante conjunto de modos expresivos que ponen acción la metáfora tanto a nivel semántico como procedimental, hecho que suscita el ejercicio de memoria activa —y contrahegemónica— y una interrupción sobre el relato sacrificial de la historia.

Otro ejemplo lo aportan las obras de Adriana Tursi que revisan las relaciones de poder y los peligros como consecuencia de la reproducción de las formas y mecanismos de opresión por parte de los sujetos violentados por esas lógicas. En muchos de los casos, la autora impregna a sus personajes de la posibilidad de construir conciencia en pro de alcanzar una subjetividad emancipada. En textos como *Las costureras* o *Los sirvientes*, es contundente la reproducción a pequeña escala de los valores y costumbres de la clase dominante dando lugar a una conflictividad compleja intra e interclases. En el primer caso se trata de las costureras de Eva Perón al servicio de la Señora y a su vez de Paco Jamandreu, que oficia de jefe

del taller de costura; mientras que, en el caso de *Los sirvientes* se ponen en escena las relaciones de poder entre el personal de servicio en la mansión presidencial del General Perón, el día de su muerte. Tursi recurre a minuciosos procesos de investigación, que la han llevado a tratar con archivos —en mucho de los casos ha prestado especial atención a la correspondencia— a partir de los cuales da paso a la ficcionalización de los hechos históricos. En ambas obras, la autora trabaja con sumo detalle el espacio dramático que aparece vertebrado en línea vertical: los de arriba/ los de abajo. Esta división, que aplasta a costureras y sirvientes en el espacio de abajo, vehiculiza un conjunto de transacciones simbólicas y concretas para los personajes. Por otro lado, muchas de las obras de Tursi, recurren en términos de procedimientos, o bien a la forma del monólogo o bien, como en estos dos textos señalados, a una estructura episódica, que ella denomina «estampas» y que, le permiten estructurar la temporalidad tanto dramática, como histórica.

Escritura y figuración: las formas de la memoria histórica

La necesidad de dar con una dramaturgia capaz de promover la denuncia del horror en lo cotidiano, y de suscitar un estado de alerta tanto para el autor como para el lector (Gambaro, 2011) encuentra un basamento insoslayable en estos textos sucintamente revisados,

así como en tantos otros, escritos por mujeres dramaturgas durante el período en cuestión. La desarticulación poética de las matrices de violencia del Estado, ha impulsado desde entonces distintas decisiones estéticas en la figuración escénica de aquellos que han funcionado en la historia como víctimas expiatorias. La posibilidad de estos últimos de detentar la voz discursiva, constituiría de este modo, no sólo una posibilidad palmaria de horadar determinadas construcciones identitarias de otredad, sino también de vindicar esas subjetividades mediante entrecruzamientos temporales.

De este modo, el vínculo entre dramaturgia e historia, queda patentizado en una concepción de la escena teatral como sano lugar de violencia en el que, quien escribe, pone en acto una poética de ojo de halcón, articulando, la dimensión ficcional al contexto de referencia (Kartun, 2015). La capacidad de ver el todo y de captar el detalle en un mismo movimiento promueve en estas dramaturgias, que las víctimas expiatorias puedan decir en escena —por vía de la metáfora— aquello que les fue silenciado por la historia, dando lugar de este modo, a una memoria contrahegemónica. La propuesta kartuniana refiere en este sentido, exactamente a esa expansión de la imagen estética impulsada por Ricardo

Monti, quien la asociaba al trabajo de la metáfora, haciendo hincapié en el golpe provocado por esta, de modo tal que la obra deviniese un territorio de provocación (Bassi, 2013). Ese golpe, al que tanto Monti como Kartún, señalan como una ampliación icónica, sería la vía poética y política que intervendría sobre las cadenas de olvidos, dando a ver los mecanismos de repetición de experiencias traumáticas del pasado histórico y promoviendo modos de despuntar nuevas formas de conciencia de cara al presente democrático. El corpus de obras que han sido mencionadas a lo largo de este artículo, se entronca dentro de las denominadas «poéticas con voluntad de otredad» (Tossi, 2022:21). Dicha noción teórica tiene como objetivo principal, la corrosión de sedimentaciones construidas sobre la imagen de aquellos sujetos nombrados como otros por los relatos hegemónicos. Esta operación discursiva aúna sus esfuerzos junto al tratamiento del tiempo histórico y dramático, dando lugar a la necesaria fulguración capaz de poner en peligro cualquier sentido estabilizado y unívoco. En síntesis, el abordaje entrecruzado entre teatro, memoria e historia habrá de permitir la valorización de las voces de las mujeres dramaturgas como las responsables de reescribir las narrativas historiográficas de la Argentina.

Bibliografía de referencia

- Bassi, N. (2013). Retorno de un decir. Entrevista a Ricardo Monti. *Revista Nudos en Psicoanálisis*, II (2), 59–70.
- Dubatti, J. (2015). Teatrología y epistemología de las Ciencias del Arte: para una cartografía radicante. *Pos*, vol. 5, (10), 94–111.
- Gambaro, G. (2011). *Al pie de página*. Buenos Aires: Norma.
- Girard, R. (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Kartun, M. (2015). *Escritos (1975–2015)*. Buenos Aires: Colihue.
- Monti, R. (1979). Las imágenes en la creación literaria. En *Memoración de Sigmund Freud*. (pp. 43–47). Buenos Aires: Trieb.
- Rufer, M. (2010). *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*. México: El Colegio de México.
- Rufer, M. (2018). La memoria como profanación y como pérdida: comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales. *A contra corriente*, vol. 15, (2), 149–166.
- Saba, M. et al. (2019). Esquirlas de un estallido infinito: Reflexiones sobre la praxis de la escritura teatral. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 9, 261–267.
- Saba, M. et al. (2020). Postdictadura y dramaturgia: paradigmas antagónicos de su enseñanza y aprendizaje durante los 90 en Argentina. En Cancellier, A. y Barchiesi, M. (eds.), *Teatro, prácticas y artes performativas des testimonio y la memoria*. (pp.81–98). Padova: Cooperativa Livreria Editricie Universita di Padova.
- Subercasseaux, B. (2002). Escenificación del tiempo histórico (Nacionalismo e integración). *Cuadernos de la Historia de la Universidad de Chile*, nro. 22, 185–202.
- Tossi, M. (2015). Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas. *Mitologías hoy*, vol. 11, Universidad Autónoma de Barcelona, 25–42.
- Tossi, M. (2022). (Comp.). *Antología del teatro argentino en posdictadura. Nodos interregionales (1983–1992)*. Buenos Aires: Inteatro.
- Villanueva, L. (2018). *Maestros de la escritura*. Buenos Aires: Ed. Godot.
- Zambrano, M. (1996). *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Madrid: Siruela.

Bibliografía primaria

- Escofet, C. (2015). «Padre Carlos, el rey pescador» (2014) y «Ay, Camila» (2008). En *Teatro, memoria y subjetividad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Escofet, C. (2022). «Yo, Encarnación Ezcurra» (2018). En *Travesías femeninas. Lo personal. Lo confesional. Lo político. Lo histórico*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Espíndola, A. (2020). «Herencia de sangre» (1997) y «Dormir en el agua» (2014). En *Obrerío teatral*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Torres Molina, S. (2024). *Teatro: Tres textos políticos*. Buenos Aires: Losada.
- Tursi, A. (2021). «Las costureras» (2010) y «Los sirvientes» (2016). En *La patria al hombro y otras obras teatrales sobre la historia de las mujeres en Argentina*. Buenos Aires: Proyecto Larsen.
- Zangaro, P. (2008). «Auto de fe... entre bambalinas» (1996) y «Última luna» (1998). En *Teatro I*. Buenos Aires: Losada.