

## Parodia y desmitificación del rol femenino en el teatro de Diana Raznovich

Nora Glickman

En el panorama de la nueva dramaturgia argentina y latinoamericana, Diana Raznovich ha ido recortándose como una de las figuras de mayor resonancia internacional. Su carrera cubre más de tres décadas de producción continua, con catorce obras estrenadas, publicadas y traducidas a diversos idiomas. Autora múltiple—poeta, novelista, ensayista y dibujante humorística—Diana Raznovich proyecta su talento a varios géneros, con una marca personal reconocible. En el presente análisis abordaremos en particular aquellas obras que mayor resonancia han tenido tanto en América Latina como en Europa.

Diana Raznovich entra con paso fuerte a la escena argentina, cuando en 1968 gana con *Buscapiés* el Primer Premio para Autores Inéditos. Su temprana elección de lanzarse contra el teatro realista es contundente. En la entrevista que le hizo en aquel momento Néstor Tirri para *Confirmando* indicó que en su opinión "Hacer realismo en un país delirante como el nuestro resulta moralista y ejemplificador. Hay que desrealizar la escena para eludir una nostalgia autocomplaciente; de lo contrario no hacemos más que cantar tangos, pero desafinados." (16)

Tales declaraciones no hacen más que plantar la semilla de una producción tan lúcida como original, que no está dispuesta a someterse a ninguna ideología dominante. Raznovich prefiere ejercitar, en cambio, una mirada cuestionadora, siempre divertida, y generar un código estético propio que preserve la posibilidad de observar todo de nuevo.

En su afán de resistir todo tipo de encasillamiento, Raznovich elude desde el comienzo lo obviamente psicológico, sociológico y político como valores dramáticos que justifican una obra. Sin embargo, utiliza cada uno de estos puntos de partida para crear un teatro que no intenta escapismos.

Estas características se ven claramente marcadas en su segunda obra, que de hecho no es una, sino ocho piezas en un acto agrupadas bajo el nombre de *Plaza hay una sola* (1969), cuyo espacio físico común es una plaza. Estas piezas, de total autonomía argumental, mantienen una unidad estilística basada en el

humor. A pesar de su lucidez imaginativa, el incisivo humor de cada pieza devela una realidad agobiante que la autora desmitifica con sistemático rigor.

Para contextualizar estas obras, bien vale acotar que la autora nació al finalizar la Segunda Guerra Mundial, hecho que coincide con el ascenso del peronismo al poder. Raznovich comienza a escribir después de que el golpe militar que derribara a Perón en 1955 es reemplazado por frágiles democracias, que desembocan en sucesivos Golpes de Estado. Así se crea en la población una inestabilidad institucional que produce no sólo temor y desconfianza, sino también un grotesco sentimiento de manipulación. En medio de esta zozobra general, los sesenta son años intensamente productivos y estimulantes para los intelectuales y artistas, quienes, agrupados alrededor del Instituto Di Tella, desean desacralizar el fenómeno artístico para que no sea absorbido por un localismo vacío. Raznovich ve en sus predecesores y contemporáneos un camino posible de expresión independiente y enfila sus pasos hacia una zona de trasgresión e inventiva propia.

*Plaza hay una sola*, creada para ser representada al aire libre durante la temporada de verano en la plaza Arlt de Buenos Aires, le permite partir de un espacio real para transformarlo en una versión diversificada de sí mismo. Cada pieza que compone la obra—*Las ciudades son las plazas de los edificios*, *Alicia en el país*, *El globo azul*, *Del orden de las prensoras*, *de la familia de las psitácidas*, *Mi hijo el pintor*, *Comunicación*, *La rebelión de los padres*, y *Los reyes*—es independiente del resto. La obra no era sólo vista y oída, sino también recorrida: al presenciarse, los espectadores se paseaban por las distintas áreas de la plaza, donde se iban tropezando con las situaciones vividas por los personajes. El espectáculo de *Plaza hay una sola*, comenta el crítico español Carlos Suárez Radillo, "representa un violento ataque a los mitos creados por el lenguaje oficialista; a la incompreensión traducida en represión de cualquier libre forma de expresión humana; a la incomunicación que aísla entre sí a los seres humanos" (14).

En efecto, las brillantes y breves estructuras dramáticas, imbuídas de un llamativo dominio estilístico, penetran en lo imaginario sin apartarse por eso de la realidad. Ya desde la primera de las piezas, titulada *Las ciudades son las plazas de los edificios*, Raznovich presenta a un típico funcionario municipal conmemorando ante autoridades civiles y militares el aniversario de la Plaza. Mientras deja caer su discurso vacío, provisto de palabras altisonantes y mentirosas, su envaramiento corporal va adquiriendo una dimensión de pesadilla, dado que a medida que avanza su alocución, el personaje se va convirtiendo en una estatua. En esa transformación intervienen eficaces operarios que rodean al funcionario de angelotes, le ponen una capa dura de una tela acartonada, lo maquillan de blanco, lo suben sobre un pedestal. La inapelable progresión

dramática, en contraste con el discurso obtuso e ininterrumpido del orador, torna aún más paradójico todo lo que dice.

Finalmente, rígida ya la mayor parte de su cuerpo, el funcionario advierte, demasiado tarde, que ha sido atrapado "por la eternidad de los mediocres," y que quedará permanentemente fijo en esa plaza. Al grito de "¡No quiero ser estatua!" calla, manteniendo la boca abierta para siempre. Los oradores que le suceden sufren la misma metamorfosis. Raznovich sugiere que podría llegarse al infinito en este juego kafkeano donde la pesadilleza realidad desmiente lo que las palabras afirman.

En esta serie de monólogos iniciales se delimita con claridad el estilo que Raznovich va forjando, que si bien tiene elementos del absurdo, se caracteriza por rasgos netamente personales. Dichos rasgos le permiten indagar la violenta dialéctica entre lo que el personaje manifiesta a través de las palabras y lo que el espectador ve que le sucede en escena. Estos personajes, que se creen dueños del poder y que hacen de su propia mediocridad un destino y un modo de vida, se consideran seguros de sí mismos. Sin embargo, van siendo capturados por la helada soledad del mármol.

El resto de las piezas que integran *Plaza hay una sola*, someten en forma casi constante a sus criaturas escénicas a este ejercicio donde las acciones físicas vienen a desmentir lo que las palabras afirman. La relación entre el signo y su significado, que podría parecer antojadiza, no lo es en absoluto, dado que su correspondencia se da en su mutua desmentida.

Se trata de un aporte original dentro de la dramaturgia latinoamericana a un modo de humor no precisamente verbal, a un juego que consiste no exactamente en el chisporroteo o la brillantez del diálogo sino en que, como dice Gilles Lipovetsky, el personaje cómico "es una imagen que se ofrece al otro para que se vea a sí mismo devaluado en su punto álgido: su propio Ego social" (76).

En su código de autora de fin del siglo XX, Raznovich se asoma a las "modalidades" teatrales de lo social y a los efectos demenciales de la educación autoritaria. Lo hace sin preconceptos ni pretensiones de catequizar a nadie. Su obra gira alrededor del individuo que no comprende en qué mundo está sumergido; que es producto de un sistema que maneja unas reglas desconocidas, y que oscila entre la grandilocuencia y la caída más patética, perdido en un escenario que cambia de significación a cada instante.

La dramaturgia de Raznovich muestra un proceso de despersonalización y fragmentación de las personas autoconvencidas de lo contrario, o bien exhibe la fría utilización de un sistema de valores consagrados. Todo es objeto de consumo, hasta la muerte misma. Tal es el caso de otra de las piezas breves que integran *Plaza hay una sola*, titulada *Alicia en el país . . .* y transmitida por radio CBS en Ontario, en agosto de 1989. En un rincón de una plaza nos presenta a una

suicida—revólver en mano—despidiéndose de su vida, ya que se siente carente de todo interés y sentido. Irrumpe en esa desolada situación un periodista que pide a la mujer que le conceda un último reportaje: "Al fin y al cabo usted se va de este mundo, pero yo tengo que seguir manteniendo a mi familia, y un reportaje sobre un suicida lo puedo colocar a muy buen precio." Alicia no puede negarse a ese "último favor" y accede a que el periodista la entreviste. Sin embargo, durante la grabación la suicida comienza a dudar de su decisión. Se da cuenta de que tiene tantas razones para vivir como para morir, pero que debería concederse una oportunidad más. Cuando el periodista advierte el fracaso de su proyecto, ya que la víctima está a punto de desistir, la induce con palabras crueles—por medio de una sutil técnica de descalificación y desmoralización—a cometer el suicidio planeado. Lo hace con toda premeditación, con el solo fin de obtener ganancias a costa de la vida de esta mujer. Inducida por el periodista, finalmente, la mujer se pega un tiro en la sien y cae muerta. Con gesto mecánico, el periodista le toma unas cuantas fotografías y prueba en su grabador si la entrevista ha salido bien. Encima del cadáver de Alicia se escuchan grabadas sus palabras sobre su deseo de intentar una nueva vida.

Escrita en 1975, la ferocidad y el sensacionalismo que *Alicia en el país* dramatiza no han hecho sino multiplicarse con el correr del tiempo. Las muertes provocadas, el regodeo morboso frente al dolor, el fanático consumo de la destrucción, hacen que esta pieza breve conserve su actualidad. *Alicia en el país* ataca la típica obscenidad de los medios de difusión que traiciona toda intimidad y frivoliza los hechos de orden netamente personal. Raznovich ataca además a una pornografía sutil y lamentable en mayor grado que la del espionaje sexual: la del espionaje de los sentimientos.

En sus distintas obras teatrales Raznovich parece querer insistir en esta suerte de antropofagia, que hace añicos de la vida privada. *Jardín de otoño* es su obra más conocida y elogiada. Esta comedia se centra en el falso juego donde la soledad de dos mujeres es engañosamente encubierta por el hecho de que ambas se creen locamente enamoradas de un galán de televisión. En un ímpetu de desesperación extrema, secuestran al galán y se lo llevan a su propia casa con el propósito de que éste actúe para ellas la teleserie romántica que diariamente representa en la televisión.

Durante el primer acto de la obra vemos cómo las protagonistas, Griselda y Rosalía—mujeres maduras y solteronas—siguen los sucesivos capítulos de la teleserie "Marcelo el mecánico." Dicha filmación se trasmite en escena con la intención de que el público de teatro vea también en pantalla a Mariano Rivas, el galán que encarna el rol de Marcelo el mecánico. Las sucesivas escenas nos dan una imagen patética de la crisis cada vez más intolerable que van sufriendo las dos mujeres, y de la relación de ambas con el objeto fetichista: la pantalla

televisiva se convierte en paliativo de la angustia en la que Griselda y Rosalía viven inmersas.

Este primer acto, que culmina con la mutua decisión de traer a Marcelo a su casa y obligarlo a que actúe con ellas el teleteatro, se materializa con el secuestro—en el segundo acto—cuando efectivamente traen a Marcelo maniatado y amenazado con un arma. A partir del instante en que trasgreden sus propias normas, las protagonistas parecen no poder ya echarse atrás. Dejan de ser espectadoras pasivas para convertirse en desenfundadas protagonistas del único instante que les permita vivir su vida "con intensidad." Los medios de obtener satisfacción al deseo reprimido son tan patéticos y errados lógicamente como han sido sus propias vidas. Ellas creen haber tendido una trampa a la realidad, cuando es la realidad la que les tiende una trampa a ellas.

Encerrado entre cuatro paredes, Marcelo, el héroe de ficción, se transforma en un muchacho temeroso e incapaz de satisfacer las demandas sexuales y amorosas de sus secuestradoras. El "macho" que prometía la telenovela, es en realidad un niño lleno de pánico que sólo pide que le devuelvan su libertad. Cuando se encuentran con que su objeto de deseo no soporta la prueba de lo cotidiano, la des-idealización se transforma en hostilidad. Las mujeres mismas terminan echando al galán de su casa y vuelven a encender el aparato de televisión, para seguir viéndolo en la pantalla y no "en vivo." La escena final—en la que el galán grita e insiste en quedarse con las mujeres y ellas lo despachan despectivamente de su casa—infunde una dimensión tragicómica a la obra entera.

*Jardín de otoño* es obviamente un texto polisémico, que admite múltiples lecturas ante distintos contextos. Como la misma Diana Raznovich ha declarado en una entrevista concedida a Christa Muller, en Alemania: "Creo que mi obra no habla del temor a la muerte sino del temor a la vida. La mayor de las encrucijadas del ser humano no es qué hacer frente a su conciencia de muerte, sino concretamente qué hacer con esto que es la vida" (septiembre de 1976).

*Jardín de otoño* va más allá de ser una crítica a los medios masivos de difusión, o una reflexión sociológica que pretende ilustrar cómo la televisión invade de mentiras la angustia existencial de nuestra época. En esta pieza teatral Raznovich desenmascara una serie de comportamientos propios de un mundo que genera frustraciones afectivas, dado que supedita lo espiritual a lo material. Este síntoma de incomunicación y aislamiento social genera fantasías mágicas en relación a los objetos de consumo: la publicidad y los medios masivos distorsionan el deseo de los individuos, creando una mitología en torno a los objetos codiciados, que supuestamente "cambiarían la vida" de un modo radical. En esta producción de mentiras compensatorias están sin duda los hombres y mujeres que los medios masivos consagran como "modelos" de belleza, o de

potencia sexual, modelos que, en fin, adornados con los atributos que ostentan, provocan el deseo de apropiarse de ellos.

Raznovich parece cada vez más interesada en indagar la compleja trama de situaciones-trampas que recaen sobre las mujeres, situaciones que les son presentadas como destinos de vida. Tal es el caso también en *Objetos perdidos* y *El desconcierto*, dos monólogos para mujeres representados con gran éxito en distintas partes del mundo. Las dos obras tienen en común ese punto de partida que juega con la verosimilitud de lo increíble, y con la credibilidad de lo imposible.

En *Objetos perdidos* vemos a la protagonista, Casalia Beltrop, perdida en un depósito de equipajes. No sabe si en realidad acaba de llegar a ese sitio o si se está yendo. Tampoco sabe en qué país, en qué continente, en qué mundo se encuentra. No hay allí quien pueda darle las maletas de cocodrilo rojo que busca con desesperación, ni tiene manera alguna de salir de ese encierro. Bajo estas pautas se genera una situación ambigua, de claustrofobia, a partir de la cual el personaje comienza a abrir maletas. En ellas encuentra desde un cúmulo de huesos humanos en los que cree reconocer personas que ha amado, hasta el original de la "Mona Lisa" de Leonardo da Vinci, supuestamente robado del Louvre de París.

Cargado de metáforas e impregnado de un tono patético, este monólogo nos remite a la pérdida de la noción espacio-temporal, y finalmente al sentido mismo de nuestra existencia: no somos más que un cúmulo de objetos inservibles, un misterioso evento cuyo transcurrir no acabamos de comprender. *Objetos perdidos* es una obra con una dimensión metafísica que alude al sinsentido de la existencia humana, a la total falta de noción acerca del papel que jugamos en este mundo, al misterio mismo que implica nacer y morir. Las maletas, que al abrirse permiten ir descubriendo objetos perdidos, hablan de un mundo de acumulaciones y crueldad; de robos, de desaparecidos y de muertos. En fin, aluden a una vida que cabe en unas pocas maletas transportables. El encierro del personaje en ese sitio no es más que la expresión de la condena de vivir, de verse atrapado por unos engranajes que lo mantienen dentro de un espacio cuyo significado debe descubrir, sin saber nunca si está accediendo o no a la verdad.

También en el segundo monólogo, *El desconcierto*, la protagonista se esfuerza por inventar proyectos que sostengan su vida. Aquí nos enfrenta a una pianista que ha firmado un pacto con su empresario según el cual, en lugar de tocar "La Patética" de Ludwig Van Beethoven, viene a contar su vida al público. Aunque lo hace de un modo exhibicionista y morboso, tiene más éxito contando por qué no toca el piano, que como pianista. Esto genera en la protagonista una especie de ira contra el público, que según ella, "consagra su fracaso."

Las connotaciones políticas de *El desconcierto* son claras. Escrita durante la llamada "Guerra Sucia"—en la última fase del gobierno militar de la Argentina, cuando el General Galtieri todavía era presidente de la república—esta pieza ataca de modo metafórico la censura y la autocensura. *El desconcierto* integró el ciclo "Teatro Abierto 1981" conjuntamente con otras veinte obras de argentinos que intentaban abrir una brecha en la escena nacional, uniéndose como autores para hacer frente a la severidad de la censura impuesta por la dictadura militar. Mientras que otros dramaturgos abordaban los temas de la represión, la violencia y el acallamiento de ideas, Diana Raznovich optó por un camino elíptico, aludiendo no sólo a su momento histórico y a su país, sino a un estado que se repite en todas las épocas, y que condiciona la vida de miles de seres humanos.

Cuando todo un siglo ha sido atravesado por dictaduras y exacerbados nacionalismos que han avasallado la expresión libre de artistas y pensadores, la censura y la represión no tienen para la autora una focalización única, en un sitio definido. Tal vez esta conciencia no folklórica, o simplemente localista del fenómeno de las dictaduras modernas, es lo que ha hecho que *El desconcierto* adquiera una relevancia internacional.

Sobre esta deliberada intención de extremar los códigos de la realidad para que surja el elemento grotesco, Raznovich escribe *Casa matriz*, su más reciente obra teatral, estrenada en Italia en enero de 1991. *Casa matriz* plantea una situación cuya base puede ser una parodia al consumismo, llevado a una expresión casi delirante: el consumismo de los sentimientos.

*Casa matriz* surge de un proyecto colectivo realizado por mujeres escritoras en 1987. El grupo era de auto-gestión; es decir que funcionaba sin terapeuta, pero dentro de un espacio terapéutico. No había sujeción a ninguna forma, salvo la obligación de cada participante de atenerse a un tema: la madre, o la reconstrucción de la relación madre-hija.

De su experiencia en el taller de escritoras, Raznovich aprende que nadie tenía la hija que deseaba, ni la madre que hubiera querido tener; descubre también que el vínculo madre-hija es el más complejo de todos, pues allí entran en juego la pasión y el narcisismo. Observa la autora que se dan binomios, o espejos en los que cada madre produce un tipo particular de hija y cada hija un tipo distinto de madre. Cambiada la madre, la hija por fuerza deberá ser distinta.

La obra resulta sumamente teatral, ya que la situación se presta mucho más a ser representada que contada. Las acotaciones escénicas preparan el terreno para un diálogo caótico: la habitación de Bárbara, que ha pagado por los servicios de "Casa Matriz", está excesivamente revuelta. Por un lado, un ropero de perchas vacías; por otro, montones de ropa acumulada en un rincón. En medio de un espacio interno en que "todo parece aguardar nada" y "el cuarto

flota," Raznovich prescinde de todo realismo para dar lugar a la asfixia que produce el absurdo.

La teatralidad de la obra se logra mediante continuos cambios de vestuario que construyen o diluyen los vínculos, odios, reproches entre madre e hija, así como a través de alteraciones sucesivas en el modo de hablar, que reflejan el grupo social al que se alude. Inmediatamente después de la madre sofisticada y burguesa, la contratada que desempeña el "plan de madre descalificadora y jodida que hace reproches" se expresa en un castellano vulgar y porteño, pautado por términos como "pifiar," "morfar," "laburar," "yeta," y "guita".

El uso de clichés fácilmente reconocibles de los distintos pares de madre e hija requiere gran agilidad escénica, ya que cambiando el prototipo de madre, inmediatamente cambia el de su hija. La madre culpabilizadora alude sin duda a la madre judía, para quien cuanto más brutales son las "verdades" que la hija le confiesa, mayor es su deseo de sacrificio. (Bárbara le confiesa que está embarazada; que no sabe de quién es su hijo, de tantos amantes que ha tenido; que es lesbiana, y que su última amante ha sido la amante de su propia madre.) Al grito de la hija, "¡Te estoy matando, mamá!" su respuesta es "No te preocupes, hijita...acepto todo con gusto." La teatralidad más extrema, sin embargo, se despliega cuando Raznovich rompe con lo cotidiano y sus personajes son abruptamente "desenganchados" del rol asignado.

De su experiencia grupal con otras escritoras argentinas en 1989, cuando se jugaba exclusivamente con las relaciones materno-filiales, Raznovich recoge elementos de compulsividad, de frustración, de paradoja patética. De esa situación más que de ninguna otra la autora deriva sus reflexiones sobre el juego teatral. Comprueba que en tales juegos no existen temas prohibidos, y que no hay límites para la ironía ni para el humor.

Si bien el título de la obra alude a la "matriz" de la reproducción femenina, también se refiere a una central de alquiler de "madres sustitutas," vale decir, a una de las tantas sucursales que la llamada Casa Matriz tiene en distintas capitales del mundo: así como un hombre puede ir a un prostíbulo a escoger a la mujer de su gusto, de la misma manera puede haber un servicio donde una hija vaya a seleccionar a la madre más adecuada a sus necesidades. La persona que se inscribe en ese plan, determina el tipo de progenitora que anhelaría tener mientras dure la visita que la empleada de *Casa matriz* realizará en su propio domicilio. Las opciones son múltiples: encontramos "madres sobreprotectoras, distantes, indolentes, culpógenas, demandantes, hipocondríacas, sometidas, liberadas, sofisticadas, frívolas, intelectuales, etc." Una vez seleccionados los diversos tipos de madres posibles, se paga la mitad por anticipado y la otra mitad después de la prestación de servicios. El día convenido, la empleada que

representará a todas las madres se presenta en casa de quien la ha contratado para "actuar" todas las madres requeridas.

*Casa matriz* nos plantea el extremo, el **non plus ultra** del consumo: ya no sólo se pueden alquilar parejas sexuales, acompañantes para ancianos, mucamas por hora, paseadores de perros, sino también madres. Se pueden alquilar emociones intensas, primarias, que una persona nunca ha experimentado pues ha tenido una sola madre y está atada a los sentimientos que esa única madre le ha provocado.

El primer acto se inicia cuando una empleada de *Casa matriz*, provista del vestuario correspondiente, acude al domicilio de una muchacha el día que ésta cumple sus treinta años, para hacerle vivir la experiencia de tener ocho madres diferentes. La "hija" se irá adaptando a las distintas madres, actuando personajes complementarios a cada tipología. Así una madre muy sometida, que limpia la casa en cuclillas, tendrá una hija rockera, drogadicta y embarazada. La comicidad de las dobles, siempre interpretadas por las mismas actrices, no encubre la ferocidad de la crítica.

En este collage de emociones múltiples, los personajes de Raznovich fantasean con el tema de la muerte de una madre, como oficio que se contrata. El juego resulta cruel, feroz y al mismo tiempo, entretenido. La hija llora desesperadamente a su madre muerta y le golpea la cara, pidiéndole perdón por no haber sabido expresarle su amor:

BARBARA: Mamá ¿No es cierto que hay tiempo, mamá? (LA SACUDE DESESPERADA) ¿Hay tiempo todavía, mamá?

MADRE: (ABRE LOS OJOS, SE INCORPORA) ¿Tiempo de qué?

BARBARA: (LA SUELTA BRUSCAMENTE) ¡Los muertos no hablan, señora!

MADRE: ¡Pero usted está llenándome de preguntas, querida!

BARBARA: ¡Los muertos no responden las preguntas! Rompió la magia, arruinó la muerte. ¡Con lo bien que venía! ¡Con lo mucho que estaba sintiendo! ¡Usted no tiene consideración!

MADRE: La que no tiene consideración es usted. ¡No podemos dedicarle tanto tiempo a la muerta! Hay otras madres esperando.

BARBARA: ¡Yo no digo tanto tiempo! Yo solo digo que usted no profundiza. Lo arruina todo. Lo único que tenía que hacer era

quedarse quieta, cadavérica, inerte. ¡Le pago por estar relajada y ni eso aguanta!

MADRE: Es que usted me estaba destrozando el cuello, y además acosándome con preguntas. No olvide que ya no estoy muerta; simulo estarlo. Escucho las preguntas. Y a veces, humanamente, necesito contestarlas.

BARBARA: ¡Cuando por fin había logrado alcanzar el dolor, la otra orilla del sueño, la ignota desolación de sentirme sin brújula!

MADRE: Estamos en un mundo superficial, querida. No es aconsejable anclar en un único sentimiento. Gimnasia afectiva. Muerte, desolación, y después olvido. La gran virtud del consumismo.

La madre sustituta debe saber "cortar a tiempo" para poder actuar los roles siguientes, sin permitir que la muchacha se pierda en el dolor de la muerte de su madre. Una prueba de la habilidad dramática de la contratada es el haber logrado exasperar a su cliente en la escena que ella considera la más importante de su vida. Su "arte" reside precisamente en su capacidad de llevar las emociones al límite, para luego destruirlas. Detrás del juego de comedia entre madres e hijas, aparece toda la complejidad de este vínculo. Al finalizar la obra, cuando Bárbara queda nuevamente sola, luego de haber sido hija de madres tan variadas, la encontramos sumida nuevamente en el vacío.

En *Casa matriz* podríamos señalar tres distintos niveles de relación entre madres e hijas. Uno de ellos recrea la relación de trabajo entre la contratante y la empleada. Un segundo nivel establece el vínculo humano entre dos personas reales que se confiesan al final que les gustaría, a una ser la madre y a la otra ser la hija. La hija lo consigue, aunque sólo hasta cierto punto. Cuando al final le pide a la empleada que regrese al día siguiente, que le vuelva a cantar una canción de cuna y le dé de mamar, la actriz le sugiere una teta postiza, una sustituta más gorda que ella, le recuerda los términos de su contrato y se niega a compartir detalles personales con su clienta. Por último se da un tercer nivel, que es el de relación entre el escritor y sus personajes. La que paga y contrata en este caso, es la escritora que hace en su mesa de trabajo una alquimia con sus personajes; un juego muy parecido al que se establece entre las distintas madres que la muchacha pide y los comportamientos que provocan en las hijas de esas madres.

La obra echa, además, una mirada penetrante desde dentro del teatro sobre el teatro mismo, y sobre el juego de la escena donde la ilusión se crea y se destruye, ante los ojos del espectador. A lo largo de su producción Diana Raznovich parece llevar un hilo conductor que domina la frágil tensión entre locura y sensatez, entre ficción y realidad.

En esta suerte de equilibrio entre lo posible y lo imposible en que desmitifica el rol femenino, es donde Raznovich mejor proyecta su gran originalidad creativa, y donde su estilo personal resulta inconfundible. Su obra es evidentemente la de una autora que se maneja en lo teatral con un mundo polivalente, cuya decodificación es aprehendida por sensibilidades muy diversas. Las reglas del juego violentan lo meramente costumbrista, y ciertos datos totalmente realistas nos permiten hablar de un teatro despojado de su propia realidad.

*Queens College, CUNY*

#### Obras publicadas y estrenadas de Diana Raznovich

*Plumas blancas.* Buenos Aires: Ediciones Dédalos, 1974.

*El desconcierto.* Buenos Aires: Teatro Abierto, 1981. "El desconcierto," Teatro Picadero, Buenos Aires, 1981.

*Jardín de otoño.* Buenos Aires: Edición del Ministerio de Cultura de la Provincia de Buenos Aires. 1983. "Jardín de otoño," Sala Olimpia, Buenos Aires, 1983; "Herbstzeitlose," traducción al alemán, Theatre de Konstanz, Konstanz, 1989, y Drachengasse Theater, Viena, 1991; "Giardino d'Autunno," traducción al italiano, en el Teatro Testoni, Milán, 1990; El galán de la telenovela," 1992 al presente, y "The Star of the soapopera," 1993 al presente, Repertorio Español, New York.

*Casa matriz.* En *Salir de madre.* Buenos Aires: Ediciones Croquiñol, 1981. "Casa matriz," Buenos Aires, Teatro Bauen, 1993. Traducción al italiano, "Madre Affittasi," Spazio Uno, Roma, 1991 al presente.

*Paradise y otros monólogos.* Buenos Aires: Nuevo Teatro, 1994, (en prensa).

*Teatro completo de Diana Raznovich* Buenos Aires: Ediciones Dédalos, 1994, (en prensa.)

#### Obras estrenadas

"Buscapiés," Teatro Sarmiento, Buenos Aires, 1968.

"Plaza hay una sola," Plaza Arlt, Buenos Aires, 1969.

"El guardagente," Sociedad Hebraica Argentina, 1971.

"El contratiempo," Teatro Payró, Buenos Aires, 1972.

"Marcelo el mecánico," (Versión inicial de *Jardín de otoño*.) Teatro del Globo, Buenos Aires, 1982.

"Autógrafos," Teatro Lorange, Buenos Aires, 1983.

"Cables pelados," Teatro El Ciudadano, Buenos Aires, 1987.

"Lost Belongings" (Traducción al inglés de "Objetos Perdidos,") Carnival Festival Foreign Matter, Sidney, 1989 y "The Next Stage," Grace Church, Washington, 1993.

#### Obras Publicadas

Raznovich, Diana, *Casa matriz*. En *Salirse de madre*. Buenos Aires: Ediciones Croquiñol, 1981.

*Plumas blancas*. Buenos Aires: Ediciones Dédalos, 1974.

*El desconcierto*. Buenos Aires: Teatro Abierto, 1981.

*Jardín de otoño*. Buenos Aires: Edición del Ministerio de Cultura de la Provincia de Buenos Aires. Buenos Aires. Dirección General de Cultura, 1983.

*Paradise y otros monólogos*. Buenos Aires: Nuevo Teatro, 1994, (en prensa).

*Teatro completo de Diana Raznovich*. Buenos Aires: Ediciones Dédalos, 1994. En prensa.

#### Obras citadas

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1984.

Raznovich, Diana. *Casa matriz*, en *Salirse de madre*. Buenos Aires: Ediciones Croquiñol, 1981.

*Jardín de otoño*. Buenos Aires: Edición del Ministerio de Cultura de la Provincia de Buenos Aires. Dirección General de Cultura, 1983.

Suárez Radillo, Carlos M. "Una nueva dimensión de la sociedad argentina a través de seis dramaturgos del setenta." *Simposio de Escritores Hispanoparlantes*. Madrid, 1979.