

Leonardo Funes
(coord.)

Hispanismos del mundo

diálogos y debates en (y desde) el Sur

Anexo digital

—SECCIÓN V—



MIÑO y DÁVILA
♦ EDITORES ♦

Diseño: Gerardo Miño
Composición: Laura Bono

Edición: Primera. Enero de 2016

Tirada: 600 ejemplares

ISBN: 978-84-15295-96-9

Lugar de edición: Buenos Aires, Argentina

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© 2016, Miño y Dávila srl / Miño y Dávila sl

MIÑO y DÁVILA
EDITORES

Miño y Dávila srl
Tacuarí 540
(C1071AAL)
tel-fax: (54 11) 4331-1565
Buenos Aires, Argentina

e-mail producción: produccion@minoydavila.com
e-mail administración: info@minoydavila.com
web: www.minoydavila.com

Dramaturgas argentinas estudiadas en el SELITEN@T

José ROMERA CASTILLO

Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)

1. Antes de abrir el telón

Antes de adentrarme en el tema, indicaré que este trabajo se inserta dentro del quehacer del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que dirijo, desde 1991, en Madrid (cuyas actividades pueden verse en la página electrónica: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>),¹ donde nos ocupamos, a través de un trabajo en equipo, de varias líneas de investigación: la literatura actual y la escritura autobiográfica (<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12476280980181621332679/035521.pdf?incr=1>); las relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas tecnologías (http://congresosdelalengua.es/valparaiso/ponencias/lengua_comunicacion/romera_jose.htm) y el estudio de la vida escénica en diversos lugares de España, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, con más de 80 investigaciones; así como la presencia del teatro español en Europa (Italia, Francia) y América (México, Nueva York y Los Ángeles).

El Centro, además de lo señalado anteriormente, celebra cada año un Seminario Internacional (de los 23 llevados a cabo hasta 2013, 14 los hemos dedicado al estudio del teatro);² publica *Signa. Revista de la Asociación*

-
- 1 Todas las páginas web constatadas en este trabajo han sido revisadas, conjuntamente, el 6-XII-2013.
 - 2 Todos ellos editados por José Romera Castillo y publicados por las editoriales madrileñas Visor Libros (12) y Verbum (los 2 últimos). He aquí su relación: cuatro se han centrado en la segunda mitad del siglo XX: *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (1999), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (2002), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (2003) y *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (2005) -como primera actividad de un proyecto europeo conjunto con la Université de Toulouse-Le Mirail y la Universidad de Giessen (Alemania), constituido por iniciativa mía, y al que me referiré después-; uno, a lo teatral entre siglos: *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (2004) y nueve al siglo XXI: *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (2006), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (2007), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (2008), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (2009); *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (2010), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (2011), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*

Española de Semiótica, de la que, hasta el momento (2013), han aparecido 22 números (la revista se edita, anualmente y bajo mi dirección, en formato impreso (en Madrid por Ediciones UNED) y en formato electrónico (<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>, así como en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1349>) y está indexada en diversas bases de datos internacionales. Aunque *Signa* no sea una revista dedicada específicamente al teatro, a lo largo de su trayectoria, ha dado cabida a abundantes investigaciones sobre lo teatral. Pero el eje fundamental de su labor consiste en el estudio del teatro (textos y representaciones, desde la semiótica del teatro (como puede verse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html)).³

2. Sobre dramaturgos y dramaturgas

Reseñaré escuetamente que dentro de las actividades del SELITEN@T hemos dedicado diversos estudios a diferentes dramaturgos latinoamericanos (además de los europeos) y a algunas de sus obras (Romera Castillo, 2011, 335-381 y http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_1).⁴ Por lo que respecta a Argentina, indicaré que tuvimos el honor de que uno de sus dramaturgos destacados, Roberto Cossa, participara en uno de nuestros Seminarios Internacionales, el undécimo, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Romera Castillo, ed., 2002),⁵ celebrado en colaboración con la Casa de América, en Madrid, del 27 al 29 de junio de 2001, e inaugurado, por cierto, por el Ministro de Cultura argentino y otras autoridades españolas del mismo ramo; además de varios estudios sobre su teatro. Asimismo, se ha examinado el discurso teatral de Julio Cortázar y diversas obras de dramaturgos como Javier Dualte, José Pablo Feinmann, Juan Carlos Gené, Eduardo Rovner, Claudio Tolcachir y otros.⁶

(2012); *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (2013) y *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (2014, e.p.).

- 3 Cf. para una historia del Centro, de sus estudios sobre el teatro, de la presencia de lo teatral en la revista *Signa*, etc. remito a Romera Castillo, 2011, 21-45, 47-101, 84-98, respectivamente.
- 4 Cf. Juan Villegas, "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia" (Romera Castillo, ed., 1999, 246-247); Guillermo Heras (2000), "Teatro e identidad. Breves reflexiones sobre el conocimiento del teatro latinoamericano en España", etc.
- 5 Con la ponencia, "De la partitura al escenario: del escenario a la imagen" (Romera Castillo, ed., 2002, 223-227).
- 6 Reseñaré que en el decimotercer Seminario del Centro, *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Romera Castillo, ed., 2004), se dedicó una de las Mesas Redondas a examinar la "Crítica de periódicos y la cartelera" (pp. 211-251), en la que intervino el profesor y crítico Jorge Dubatti, que reflexionó sobre la función de la crítica periodística de teatro en la ciudad de Buenos Aires. Cf. además las Memorias de Investigación (inéditas), realizadas en nuestro Centro, *Hacia un análisis pragmático*

Por lo que respecta al estudio de las dramaturgas tanto españolas como latinoamericanas también les hemos prestado atención en el Centro de Investigación (Romera Castillo, 2011, 381-411). Recordaré que nos hemos ocupado de ellas en un proyecto europeo, DRAMATURGAE, llevado a cabo, por iniciativa mía, en tres espacios diversos: en Madrid (España), donde tratamos sobre *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Romera Castillo, ed., 2005); en Toulouse (Francia), después, sobre *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Roswita / Emmanuel Garnier, eds., 2007) y, finalmente, en Giessen (Alemania), sobre *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Wilfried Floeck et alii, eds., 2008).⁷

3. Dramaturgas argentinas

Han sido cuatro autoras, fundamentalmente, a las que hemos prestado atención en nuestro Centro de Investigación, aunque también a algunas otras. Veamos.

3.1. Griselda Gambaro

La polifacética escritora (nacida en Barracas, Buenos Aires en 1928), una de las figuras literarias contemporáneas más relevantes de la Argentina, ha merecido nuestra atención por varias razones: por la valía teatral de su dramaturgia (desde que publicara su primera obra, *Las paredes* en 1963 o estrenara en 1965 *El desatino*), extensamente representada internacionalmente, estudiada y premiada (ha recibido el Premio María Guerrero, entre otros); por su marcado carácter ético al preocuparse por la condición humana; así como por su denuncia feroz de la dictadura militar argentina; por haber tenido una relación estrecha con España, al haber elegido Barcelona como lugar de exilio (1977-1980); por haber sido representada una de sus piezas, *El nombre*, en el ciclo madrileño de *Teatroxlaidentidad* en 2004 y por otras razones más que se podrían aducir.

del discurso teatral (Teoría y praxis: 'Ulf' de Juan Carlos Gené), de Graciela Frega (1991) y *Lo grotesco en la industria del espectáculo en Argentina*, de Susana Trujillo Ros (2011).

7 La revista *Signa* (n.º 21, 2012) dedicó dos secciones monográficas a *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI*, coordinada por Raquel García-Pascual (pp. 11-197) y *Sobre teatro breve de hoy y obras de dramaturgas en la cartelera madrileña (1990 y 2000)*, coordinada por José Romera Castillo (pp. 199-415) -también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/0692517115595924091046/index.htm>.

Su obra ha sido estudiada en el Centro de Investigación SELITEN@T en tres trabajos, expuestos en el decimocuarto Seminario Internacional, que tuvo lugar en la UNED de Madrid, del 27 al 30 de junio de 2004 –como primer eslabón del proyecto europeo *Dramaturgae*, mencionado anteriormente–, y publicados en el volumen, *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Romera Castillo, ed., 2005).

Stéphanie Urdician (Université Blaise Pascal, Francia), en “Topologías y temporalidades reveladoras de la opresión en la dramaturgia de Griselda Gambaro” (2005), tras expresar las interrelaciones de las esferas estética y política, estudia, en un breve recorrido de su producción teatral inicial, escrita y estrenada entre 1963 y 1972, las representaciones estéticas de la opresión ofrecidas a un público inmerso en un contexto sociopolítico autoritario, el de las dictaduras del General Onganía (1966-1973), y la más feroz, tristemente conocida como la “Guerra Sucia” (1976-1983). En esta etapa, como señala el crítico, en su dramaturgia dominan los espacios interiores y cerrados como elementos simbólicos de la opresión, así como utiliza la autora espacio y tiempo dramáticos como “armas del poder cuyo objetivo es confundir a la víctima, para dominarla”. Gambaro, aunque se refiera a la Argentina, la de los torturadores y torturados, ensancha su radio de acción para denunciar (como hizo en diferentes obras, como, por ejemplo, en *Antígona furiosa*, de 1991), los “sistemas represivos tanto privados como colectivos, tanto clandestinos como institucionales”, sirviéndose para ello de cronotopos diversos en la construcción de sus *historias*.

Silka Freire (Universidad de la República, Uruguay), en “El espacio como ostentación de poder en *Las paredes*, de Griselda Gambaro” (2005), estudia la función espacial en la primera obra publicada de la dramaturga (1963), en la que denuncia –por medio del absurdo y el humor negro– la incapacidad del hombre común para sobreponerse al abuso de la demagogia y del terror psicológico, especialmente en Latinoamérica, a través del secuestro de un joven al que, encerrado en una habitación, le hacen perder su dignidad y confianza en sí mismo, contribuyendo, simbólicamente, las paredes al hecho.

La también dramaturga, María Florencia Bendersky, en “Griselda Gambaro en 4, 5 y 6/4. *La casa sin sosiego*, ópera de cámara” (2005),⁸ en su segunda intervención en uno de nuestros Seminarios Internacionales, a la vez que se celebraba el ciclo de *Teatroxlaidentidad* en Madrid, donde se representó su obra *La intangible*, estudió esta pieza, *La casa sin sosiego*, escrita en 1991 y estrenada el 27 de junio de 1992, es un libreto para ópera de cámara, con música a cargo de Gerardo Gandini. Teniendo en cuenta el mito de Orfeo, Gambaro traslada la acción a la Argentina para denunciar la

8 Compases musicales utilizados por Gerardo Gandini (1984) en la composición de la ópera.

feroz dictadura, una vez más. Para ello, se sirve del sincretismo de géneros: el mito órfico, con “la utilización icónica de la ópera de Monteverdi, *La favola d’Orfeo*”; “la incursión de un personaje sacado del poema de Elsa Morante ‘Le notte di Domenica’, de su libro de poesía *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), que utiliza para la re-significación de la ‘casa’ como espacio”; así como también, se sirve de los *Sonetos de Orfeo*, de Rilke, y de un fragmento del poema para su epitafio.

Por otra parte, una de nuestras investigadoras ha tratado sobre la puesta en escena de una obra de Gambaro en Madrid.⁹ En efecto, Valeria María Rita Lo Porto, en su artículo, “Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de *ABC* de Madrid (1990)” (2012), estudia la representación de *Decir sí*, en el teatro Alfil de Madrid, desde el 30 de marzo hasta el 8 de abril de 1990, con un total de 9 representaciones y una recaudación de 46.200 pesetas. La pieza fue dirigida por Roberto Villanueva e interpretada por Alejandro Creste y Félix Cubero. La trama, sobre la relación del peluquero con su cliente, nos “muestra un contexto social intolerable en el que no es posible el disenso. Si ‘decir no’ alguna vez perjudicó al personaje, ‘decir sí’ ahora lo aniquila”. Por lo que la obra, como remata la investigadora, “se configura por ser una metáfora sobre los complejos mecanismos del poder tiránico en la que se infringen tanto las características de los intercambios conversacionales y de las relaciones de la vida cotidiana, como los modelos culturales. El título mismo de la obra pone el acento en el valor contractual de la afirmación: *Decir sí* significa aceptar, coincidir, pero también, significa someterse”.

En síntesis, la aproximación a la obra dramática de Griselda Gambaro, a través de estas cuatros calas (realizadas por investigadores de Francia, Uruguay, Argentina e Italia), hace que, en el auditorio español, en este caso, sonara, con proyección internacional, una de las voces más preclaras de la dramaturgia femenina actual, quien en un clima ético, poético y metafórico, a través de la denuncia, supera espacios y tiempos en su reivindicación de la condición humana en aspectos sociales, políticos y de género.

3.2. *Diana Raznovich*

De esta escritora judía, nacida en Buenos Aires (en 1945), tan ligada a España –en donde se exilió, debido a la dictadura militar argentina, en varios

9 Para más datos sobre dramaturgas iberoamericanas pueden verse las tesis de doctorado, realizadas bajo mi dirección, de Valeria M.ª R. Lo Porto, *Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (1990-1994)* – inédita, aunque puede leerse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/ValeriaLoPorto.pdf> y Anita Viola, *Cartelera teatral en “ABC” de Madrid (2000-2004)* (2012), bajo la dirección de José Romera Castillo –inédita, aunque puede leerse en la web del Centro: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AnitaViola.pdf>.

periodos (1976-1981, 1988-1993, instalándose, en la década inicial de este siglo, en ella)– han sido representadas sus obras (*Plaza hay una sola*, *Casa matriz*, *Jardín de otoño*, especialmente) no solo en la Argentina, sino también en América y Europa. A una de sus obras, *Casa matriz* (1988) –una comedia que trata sobre las relaciones de madre (s) e hija (s), proporcionando todos los modelos posibles de madres– se le ha dedicado un trabajo en nuestro Centro de Investigación: el de Scott A. Sanborn (DePauw University), “Mi mamá no me mimó mucho: el espacio onírico de *Casa matriz*, de Diana Raznovich” (2005).

La dramaturga, a través de la oferta de una empresa que lleva el mismo nombre que esta pieza, y que proporciona servicio de alquiler de mujeres por unas horas para hacer el papel de madre, ofreciendo “más de 1.200 posibles programas que la madre sustituta puede actuar y que cada cliente puede elegir entre 5 a 7 posibilidades por visita”, nos relata el caso de Bárbara, que al cumplir 30 años, se regala a sí misma una “madre sustituta”, que debe hacer varios papeles a los que la hija debe ajustarse. A través de estas dos mujeres, como señala la dramaturga, “hemos sentido lo que es el desamparo y la soledad más desgarradora, la necesidad de cariño y la falta de afecto. Son estas mujeres las que nos han hecho reír, pensar, sufrir y rebelarnos. Son ellas las que nos descubren la verdad más dolorosa, el grito sordo de los que se sienten abandonados. Vacíos. Solos” (Sanborn. 2005, 544). Por ello, a través de este caos lúdico y de este espacio, tan real y, a la vez, tan onírico, tan cargado de humor y crítica social, se nos presenta en esta pieza a una autora que, al estilo de Virginia Woolf o Rosario Castellanos, nos hace pensar con lucidez, ya que “el teatro, como la vida, es el que nos coloca ante un espejo y nos obliga a mirar” (Ibidem).

3.3. Susana Torres Molina

De esta dramaturga (nacida en Buenos Aires, en 1956)¹⁰ –también directora teatral y enseñante–, con abundante obra, traducida a diferentes idiomas y representada en diversos lugares de América y Europa –como *Extraño juguete* (1977), *Inventario* (1983), *Espiral de fuego* (1985), *Amantísima* (1988), *Una noche cualquiera* (2004), *Lo que no se nombra* (2004), *Ella* (2005), *El Manjar* (2006), *Manifiesto vs. Manifiesto* (2008), *Esa extraña forma de pasión* (2010), etc.– también se ha examinado en nuestro Centro de Investigación una de sus obras –con estudio compartido con otra pieza de una puertorriqueña– por María Jesús Fariña Busto, “El cuerpo como espacio de significación en dos textos dramáticos: ... *Y a otra cosa mariposa*, de

10 Ver su web. <http://www.autores.org.ar/storresmolina/teatro/actuacion.htm>. Cf. además el trabajo de Gabriela Cordone (2011) al que me referiré después.

Susana Torres Molina, y *Vlad*, de Teresa Marichal Lugo” (2005); obras en las que las dos, igualmente, “reconocen posicionarse ante el mundo y ante su creación como sujetos conscientes de la situación de las mujeres en los ámbitos social y artístico”.

La segunda obra de la autora, ... Y a otra cosa mariposa (1981)—que versa sobre cuatro hombres, amigos desde la infancia hasta la vejez, que deben ser interpretados por mujeres, según exigencia de la autora— a través de cinco escenas, hablan sobre las mujeres y sus relaciones con ellas, mostrando un abanico de diferentes actuaciones, según las etapas cronológicas de sus vidas (desde los 11 años hasta la senectud). Como señala nuestra investigadora, “a través de la estrategia dramática se enfatiza el carácter de producto de los sujetos: atravesado por las imposiciones de la norma, el cuerpo es el espacio en que se proyecta el imaginario, donde se cruzan los deseos y las prohibiciones y donde, en última instancia, se debaten las cuotas de poder”. Un claro alegato feminista.

3.4. *María Florencia Bendersky*

De esta dramaturga (nacida en Buenos Aires, en 1971) —participante en múltiples facetas teatrales (dramaturga, actriz, directora, guionista y docente)— hemos publicado dos trabajos: el primero, sobre su propia producción, “*Teatroxlaidentidad: la memoria de la memoria*” (2003) —un proyecto teatral muy unido a las Madres de la Plaza de Mayo, en el que la autora dirigió su propia obra *La intangible* (2001)— y el segundo, al que ya me he referido anteriormente, sobre “Griselda Gambaro en 4, 5 y 6/4. *La casa sin sosiego*, ópera de cámara” (2005).

Lo expuesto en el primer trabajo resultó de gran utilidad para los receptores españoles y europeos, especialmente, ya que dio cuenta del origen del ciclo, de su puesta en acción y de su evaluación de resultados. Muy especialmente, en un Seminario sobre la memoria, trató de su obra *La intangible*, representada en el ciclo, en la que —como señala la dramaturga— no “quería hablar de la identidad desde el panfleto, no quería contar lo obvio, necesitaba que el espectador entrase en su propia niñez, a través de la mía, y se sumergiera en la posibilidad de navegar lejos de sus conceptos políticos. Elegí el mundo fantástico” (Bendersky, 2003, 385). Para proseguir luego: los personajes (“una princesa flaca que quiere ser gorda [para poder ser igual al resto de los que cree su familia], una joven indocumentada, un bibliclero, un Edecán y un muchacho”) intervienen en una historia bien simple: “la joven quiere alquilar una bicicleta, no tiene documentación y no se lo permiten. La princesa es flaca, pero todos en el principado son gordos. Un solo personaje, con dos búsquedas que finalmente con la misma. Un lado

onírico y otro concreto”. Una invocación a la memoria de cada uno, de su niñez, para lograr tener clara su identidad.¹¹

3.5. Otras autoras

Finalmente, reseñaré el trabajo de Gabriela Cordone: “Poéticas del exilio en el teatro breve argentino” (2011), donde estudia un corpus de seis obras de formato breve, posteriores al año 2000, que tienen como tema y situación dramática el exilio, con el fin de identificar las diversas *poéticas* en autores de diversos recorridos y estéticas como Susana Torres Molina, Susana Poujol, Lucía Laragione y Susana Gutiérrez Posse (además de Héctor Levy-Daniel y Jorge Huertas).

4. Final, por ahora...

A través de este breve recorrido hemos puesto de manifiesto el interés que en el estudio del teatro en general, como en el análisis del teatro escrito por mujeres en particular, las dramaturgas argentinas han despertado nuestro interés tanto por lo que manifiestan como por su construcción dramática. La tesela la continuaré, en otro trabajo, sobre el resto de dramaturgas latinoamericanas estudiadas en el Centro de investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T).

Bibliografía

- Bendersky, María Florencia, 2003. “Teatroxlaidentidad: la memoria de la memoria”, en José Romera Castillo, ed., *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid: Visor Libros, pp. 383-89.
- Bendersky, María Florencia, 2005. “Griselda Gambaro en 4, 5 y 6/4. *La casa sin sosiego*, ópera de cámara”, en José Romera Castillo, ed., *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid: Visor Libros, pp. 283-91.
- Cordone, Gabriela, 2011. “Poéticas del exilio en el teatro breve argentino”, en José Romera Castillo, ed., *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Visor Libros, pp. 499-512.
- Fariña Busto, María Jesús, 2005. “El cuerpo como espacio de significación en dos textos dramáticos: ... *Y a otra cosa mariposa*, de Susana Torres Molina, y *Vlad*, de Teresa Marichal Lugo”, en José Romera Castillo, ed., *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid: Visor Libros, pp. 365-74.
- Fleck, Wilfred et alii, eds., 2008. *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim (Alemania): Olms.

11 Recordaré que el ciclo teatral *Teatroxlaidentidad* se trasladó a Madrid, en 2004, por iniciativa de Estela B. de Carlotto, presidenta entonces de *Abuelas de Plaza de Mayo*, en el que se pusieron escena tanto la obra de Griselda Gambaro como esta de Bendersky.

- Freire, Silka, 2005. "El espacio como ostentación de poder en *Las paredes*, de Griselda Gambaro", en José Romera Castillo, ed., *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid: Visor Libros, pp. 387-94.
- Heras, Guillermo, 2000. "Teatro e identidad. Breves reflexiones sobre el conocimiento del teatro latinoamericano en España", *Signa*, 9: 205-210 [también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>; fecha de consulta: 30-VI-2013].
- Lo Porto, Valeria María Rita, 2012. "Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de ABC de Madrid (1990)", *Signa*, 21: 369-393 [también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06925171155959240910046/index.htm>; consulta: 30-VI-2013].
- Romera Castillo, José, 2011. *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- , ed., 2002. *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- , ed., 2004. *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
- , ed., 2005. *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
- Roswita / Emmanuel Garnier, eds., 2007. *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur.
- Sanborn, Scott A., 2005. "Mi mamá no me mima mucho: el espacio onírico de *Casa matriz*, de Diana Raznovich", en José Romera Castillo, ed., *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid: Visor Libros, pp. 543-53.
- Urdician, Stéphanie, 2005. "Topologías y temporalidades reveladoras de la opresión en la dramaturgia de Griselda Gambaro", en José Romera Castillo, ed., *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid: Visor Libros, pp. 577-92.
- Villegas, Juan, 1999. "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez, eds., *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, pp. 246-47.

Resumen:

En este trabajo se hace un estado de la cuestión sobre los estudios, centrados en las dramaturgas (Argentina), llevados a cabo en el Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED de Madrid (cuyas actividades pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>).

Palabras clave:

Teatro, estado de la cuestión, dramaturgas, Argentina, Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, UNED.

Abstract:

This work present the *status quaestionis* of the research on women playwrights (Argentina) carried out by the Center of Literary and Theatrical Semiotics and New Technologies of UNED (Madrid, Spain). For further information please visit the following website: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

Keywords:

Theater, *status quaestionis*, women playwrights, Argentina, Center of Literary and Theatrical Semiotics and New Technologies, UNED (Madrid, Spain).
