

# **La utilización del espacio escenográfico y dispositivos del texto espectacular como reflejo de la posesión del saber en tres obras en contacto**

MAYRA ORTIZ RODRÍGUEZ  
UNMdP

Mayra Ortiz Rodríguez es Profesora en Letras egresada de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Allí se desempeña en investigación como becaria en categoría de Perfeccionamiento y en docencia en la cátedra Literatura Española del Siglo de Oro y en diversos seminarios. Su contacto es [mayraortizr@yahoo.com.ar](mailto:mayraortizr@yahoo.com.ar)

## ■ RESUMO

Em três obras, que surgem de concepções distintas acerca do teatro (*Cândida* de Bernard Shaw, 1895; *A profissão de Mrs. Warren* de Oscar Wilde, 1902; e *A lição* de Eugene Ionesco, 1951), apresenta-se um conflito em comum: a luta pela posse do conhecimento. O saber, posto em questão, é justamente aquele que pertence a um sujeito que também é questionado: o personagem feminino. Por isso propõe-se que, nos três casos e a partir de abordagens diferentes, o lugar do conhecimento da mulher é negado, ainda que ela sempre consolida, como outro que é, outro saber. Mas, além dos três dramaturgos traçar tematicamente certas questões em torno da problemática mencionada, também o fazem a partir da conjugação de elementos cênicos na montagem teatral, razão pela qual se considerará o texto teatral como uma unidade complexa. Todos estes aspectos (temáticos e espetaculares) em seu conjunto dão conta de uma ordem que faz silenciar aqueles que consideram inferiores, e que, portanto, não merecem ser ouvidos.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

teatro, texto dramático, texto espetacular, Shaw, Wilde, Ionesco, saber

## ■ RESUMEN

En tres obras que surgen de distintas concepciones acerca del teatro (*Cándida* de Bernard Shaw, 1895; *La profesión de Mrs. Warren* de Oscar Wilde, 1902; y *La lección* de Eugene Ionesco, 1951) se presenta un conflicto en común: la pugna por la posesión del conocimiento. El saber cuestionado es justamente el que pertenece a un sujeto que también lo es: el personaje femenino. Por ello se propone que, en los tres casos y desde abordajes disímiles, se niega el lugar del conocimiento a la mujer, aunque ella siempre consolida, como otro que es, otro saber. Más allá de que temáticamente los tres dramaturgos planteen ciertas cuestiones en torno a la mencionada problemática, también lo hacen a partir de los elementos que conjugan en la puesta en escena, por lo que se considerará al texto teatral como una unidad compleja. Todos estos aspectos (temáticos y espectaculares) en su conjunto dan cuenta de un orden que silencia a aquellos que considera inferiores, y que, por lo tanto, no ameritan ser oídos.

## ■ PALABRAS CLAVE

teatro - texto dramático - texto espectacular - shaw - wilde - ionesco - saber

En las tres obras del corpus propuesto (*Cándida* de Bernard Shaw, 1895; *La profesión de Mrs. Warren* de Oscar Wilde, 1902; y *La lección* de Eugene Ionesco, 1951) pese a que surgen de distintas concepciones acerca del teatro, se presenta un conflicto en común: la pugna por la posesión del conocimiento. El saber cuestionado es justamente el que pertenece a un sujeto que también lo es: el personaje femenino. Por ello se propone que, **en los tres casos y desde abordajes disímiles, se niega el lugar del conocimiento a la mujer, aunque ella siempre consolida, como otro que es, otro saber.**

En el trabajo analítico que surge de la hipótesis anterior, se considerará al texto teatral como una unidad compleja, con una pluralidad de elementos a tener en cuenta propios del género. Esto se debe a que, más allá de que temáticamente los tres dramaturgos planteen ciertas cuestiones en torno a la mencionada problemática, también lo hacen a partir de los elementos que conjugan en la puesta en escena; y todos estos aspectos (temáticos y espectaculares) en su conjunto dan cuenta de un orden que silencia a aquellos que considera inferiores, y que, por lo tanto, no ameritan ser oídos.

“Hombres que salís al suelo  
por una cuna de hielo  
y por un sepulcro entráis  
ved cómo representáis...”  
Calderón de la Barca. *El gran teatro del mundo*

El saber, como *sabiduría, conocimiento profundo*<sup>1</sup>, ha sido causa de conflictos a lo largo de toda la historia. Su posesión, dado que se constituye y concibe como objeto de poder, ha originado que vastos Imperios sean erigidos como así también que otros sucumban y desaparezcan. Si se considera que el fenómeno estético del *teatro* opera, de múltiples modos, como espejo de la sociedad que lo genera, entonces el conflicto en torno al saber cobra un particular enfoque dentro del mismo, con sus códigos propios. Jaime Rest afirmó que “*El teatro se ha mostrado en todas las épocas especialmente apto para explorar la condición humana y su destino*”<sup>2</sup>, de forma tal que, más allá de las características específicas de la corriente estética a la que responda, el género dramático da cuenta de las problemáticas universales que conflictúan al hombre, y la pugna por dominar el lugar del conocimiento no constituye una excepción. Tres dramaturgos, con algunas afinidades y varios puntos disímiles en su enfoque del trabajo teatral, abordan esta problemática. Se trata de Oscar Wilde, Bernard Shaw y Eugene Ionesco<sup>3</sup>.

El primero de ellos, desde su *teatro esteticista*, se opuso al realismo burgués con una mirada *decadentista*, que da cuenta de una individualidad heroica y desdichada a fin de espantar al propio burgués. De este autor se abordará *El abanico de Lady Windermere*, de 1892, que constituye un retrato de la nobleza londinense.

Bernard Shaw, a partir del *drama de ideas*, contextualizó a los personajes en su medio y delineó a los mismos con independencia, desde sus propios parlamentos e ideas, de forma tal que conforman individuos y no tipos. Dentro de ellos, pertenecientes a diversas clases sociales, dio un nuevo lugar a la mujer, puesto que la concibió como un agente transformador por su instinto creador y su energía vital; aquí se considerará su *Cándida*, de 1895.

El tercero de los autores, Eugene Ionesco, responde al denominado *teatro del absurdo*. El lenguaje es cuestionado como forma de pensamiento, puesto que sólo constituiría una leve aproximación a la realidad, ambigua y decepcionante; se desintegra y deja lugar a la imposibilidad de expresarse, en un mundo vacío de sentido. La obra de Ionesco que se analizará será *La lección*, de 1951.

En las tres obras del corpus propuesto, pese a que surgen de distintas concepciones acerca del teatro, se presenta un conflicto en común: la pugna por la posesión del conocimiento. El saber cuestionado es justamente el que pertenece a un sujeto que también lo es: el personaje femenino. Por ello aquí se propone que, en los tres casos y desde abordajes disímiles, se niega el lugar del conocimiento a la mujer, aunque ella siempre consolida, como *otro* que es, *otro* saber.

<sup>1</sup> Cf. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, R.A.E., 1992.

<sup>2</sup> REST, Jaime. *Conceptos de literatura moderna*. Bs. As., CEAL, 1991 (1979), p. 50.

<sup>3</sup> Para la siguiente breve caracterización y como referencia general para el presente trabajo se han tenido en cuenta los postulados de:

- D'AMICO, Silvio, *Historia del Teatro Universal*, Buenos Aires, Losada, 1954.
- GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona, Flors, 1961-1967
- REST, Jaime. *El teatro moderno*, Buenos Aires, Eudeba, 1967.

Las obras teatrales deben ser abordadas en su doble articulación, de forma tal que, en suma al texto dramático, es necesario considerar los dispositivos a través de los cuales se construye el texto espectacular, para concretar el objetivo final de este género: la puesta en escena<sup>4</sup>. Eugenio Barba afirma que “*Cuando se habla de dramaturgia se debe pensar en el montaje. El espectáculo es un sistema real y propio que integra diversos elementos –cada uno de los cuales obedece a una propia lógica-relacionados entre ellos y con el ambiente externo*”<sup>5</sup>. A ello se suma la concepción de Anne Ubersfeld, quien formula que “*la sintaxis (textual) y la proxémica constituyen dos aproximaciones diferentes al hecho teatral*”<sup>6</sup>. A partir de aquí se hará hincapié en el segundo aspecto, en la proxémica, dado que el desempeño escénico es una red de prácticas significantes<sup>7</sup>, y las mismas son las que se abordarán en torno a *El abanico de Lady Windermere*, *Cándida* y *La lección*.

Para organizar los elementos que se conjugan en las puestas en escena, se considerarán una serie de aspectos<sup>8</sup> el primero de ellos es la *expresión corporal*, es decir, las indicaciones concernientes al desempeño físico de los actores sobre el escenario<sup>9</sup>. En las tres obras trabajadas, los personajes nunca permanecen estáticos, sino que, sobre todo en las escenas de mayor tensión, obligan al espectador a seguir

<sup>4</sup> Pensar y hacer, teorizar y poner manos a la obra, son aspectos que no pueden ser escindidos. Es por ello que a partir de aquí una serie de conceptos serán puestos en juego con el fin de ahondar en la productividad de las obras que constituyen el corpus propuesto. Fernando De Toro afirma: “*Si teorizar constituye la forma de orientar el conocimiento, de encuadrar y guiar la investigación en cierto momento y ante ciertos objetivos (...), pues entonces la teoría ocupa un lugar absolutamente central en el estudio y en el conocimiento del teatro*”. DE TORO, Fernando. “Hacia una nueva teatrología” en *Espacio de crítica e investigación teatral* – Director Eduardo Rovner. Año 5, Número 5, Abril de 1991, p. 24.

<sup>5</sup> BARBA, Eugenio. “Un amuleto hecho de memoria. El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor” en revista *Teatro XXI – Revista del GETEA*. Director Osvaldo Pelleteri. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996, p. 7.

<sup>6</sup> UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 15.

<sup>7</sup> *Op. Cit.*. En otra parte también aclara que “*El texto teatral no tiene el mismo status que los otros textos literarios (...) es un sistema de signos o de prácticas significantes que es el de la escena (...) Debe construirse permanentemente*” (UBERSFELD, Anne. “El texto y la escena” en revista *Espacio* – Director Eduardo Rovner. Número 14, 1995, Trad. de Coral Aguirre).

<sup>8</sup> Se consideran los aspectos planteados por KOWZAN, Tadeusz. *Literatura y espectáculo*. Madrid, Taurus, 1992. El autor los organiza de la siguiente manera:

1. Palabra 2. Tono	Texto Dicho	ACTOR	Signos Auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Espacio y Tiempo	Signos Visuales (actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Vestuario	Experiencia externa del actor			Espacio	
9. Accesorios 10. Decorado 11. Iluminación	Características del lugar escénico	EXTERNO AL ACTOR	Signos Auditivos	Espacio y Tiempo	Signos Visuales (Externos al actor)
12. Música 13. Efectos sonoros	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos Auditivos (Externos al actor)

<sup>9</sup> Sergio Pereira Poza asegura que “*De las posibilidades concretas de que dispone el operador teatral para alcanzar este cometido plástico son los recursos paralingüísticos (gestos, tonos, timbres, intencionalidades), los quinésicos (movimientos, desplazamientos) y los proxémicos (grados de relaciones espaciales entre los personajes) los que manifiestan mayor grado de eficacia teatral.*” CF. PEREIRA POZA, Sergio “*La acotación como complemento textual y escénico*” en revista *Teatro XXI – Revista del GETEA*. Director Osvaldo Pelleteri. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2000, p. 19 a 22.

sus desplazamientos sobre el escenario<sup>10</sup> y tales movimientos acompañan su estado anímico y su postura en cuanto a su ideario y a la defensa del mismo. En el caso de *El abanico de Lady Windermere*, el punto medio del escenario funciona como eje central, y al ubicarse en el mismo los personajes dan cuenta de situaciones no conflictivas, que representan equilibrio. Por ejemplo, allí se posiciona siempre el mayordomo Parker, ajeno a todo conflicto; la Duquesa verbaliza un panorama general acerca de la sociedad de esa época; Lord Darlington defiende su perspectiva ante Lady Windermere, cuando aún no le da a conocer sus verdaderas intenciones para con ella; Lord Windermere desarrolla sus parlamentos en los momentos de calma y busca un consenso con su esposa, y es allí también que Mrs. Erlynne trata de convencer a Lady Windermere de que un equilibrio en su matrimonio sería lo más conveniente. Además, en el centro los personajes debaten en contrapunto en igualdad de condiciones. Sin embargo, esto difiere cuando se ubican a la derecha de la escena. Cuando la protagonista se aproxima a este sector, manifiesta y defiende su postura de pie, con una seguridad inquebrantable, en oposición a los dos personajes masculinos; también allí se muestra enfadada. Por el contrario, cuando Lady Windermere se halla a la izquierda del escenario, los sentimientos que se apoderan de ella se relacionan con la pesadumbre. En este sector hay un sillón en el que se sienta, abatida, al escuchar los rumores que le hace llegar la duquesa acerca de su marido. Además, allí manifiesta sentirse “*manchada*” frente a su esposo. El cambio de la postura de su cuerpo (de pie – sentada) es una marca escénica que acompaña su estado anímico. Esta disposición en el escenario se modifica cuando Lady Windermere abre su perspectiva y da un giro a su cosmovisión, de forma tal que pierde la inocencia y su posición deja de ser tan rígida como a un comienzo. En esta instancia, hacia la derecha del escenario, donde antes era obstinada y firme, busca la fotografía para entregar como recuerdo a su madre (aunque desconozca su identidad), sobre quien ya ha cambiado su mirada; y la izquierda del espacio escenográfico pasa de constituirse como su lugar de abatimiento al sitio donde busca consenso con su esposo y con Mrs. Erlynne, puntualmente ubicados en el sillón.

Los desplazamientos en el escenario también son un aspecto a decodificar en *Cándida*. A la derecha de la disposición escenográfica, se encuentra un sofá que en distintos momentos se constituye como lugar de acusación para quienes se sientan en él. Como contraparte y a la vez como complemento, otro sitio *se llena de sentido*: se trata del suelo, justo al pie del sofá. Al tratarse de un lugar físicamente *inferior* podría pensarse que connota exactamente eso, aunque, por el contrario, quienes hacen uso de este espacio justamente invierten su connotación. Cándida ubica a su esposo en el sofá para cuestionar su rol de predicador y acusarlo de *recibir demasiado amor y creerse irresistible*, y al hacerlo se coloca en el piso, de manera que invierte en esta escena la supuesta inferioridad de ese espacio y, por consiguiente, de su condición y su pensamiento. Del mismo modo, Eugene, el joven poeta enamorado, se coloca allí *a los pies* de Cándida, en una clara alusión a sus sentimientos para con ella. Sin embargo, logra sobreponerse al desengaño y sus movimientos corporales acompañan esta gradación: se coloca de rodillas al proclamarla como *su Dios*, y finalmente se pone de pie. Cándida también traslada a sus movimientos corporales la momentánea

<sup>10</sup> “Si debo definir qué es para mí una “acción física”, pienso en una suave brisa sobre una espiga. La espiga es la atención del espectador: no se sacude como bajo una ráfaga de temporal, pero aquella brisa basta para desplazar apenas su perpendicularidad” BARBA, Eugenio, *Op. Cit.*, p. 5.

*superación* respecto de su marido, aunque finalmente termine dando explicaciones sentada a la par de él y se mantenga el *status quo* del inicio de la obra.

En *La lección*, la ubicación y desplazamientos físicos de los personajes acompañan claramente el desarrollo del conflicto. Desde un comienzo, profesor y alumna se sientan enfrentados, de forma que en sus cuerpos se traduce su evidente oposición. A medida que él avanza sobre ella en un proceso de vampirismo, sus movimientos lo acompañan, y en el momento en que él la reprime explícitamente por primera vez, se coloca de pie en el centro de la escena, siendo que ella permanece sentada a un costado. Finalmente, cuando ella muere, cae desplomada en una silla aún mas alejada del centro de la escena, y el profesor previamente a ello la rodea en su danza de la muerte. Sin embargo, al no saber qué hacer con el cadáver, él también cae rendido en una silla. Pese a ello, se levanta y acaba con el ritual, de forma tal que un cuerpo avasalla al otro, y el aparente equilibrio inicial se desmorona hasta llegar al crimen.

En este aspecto del análisis, el de la expresión corporal, resta mencionar a los signos auditivos. Los tonos de las voces señalados para los personajes definen en gran medida su estado anímico y connotan su postura respecto del conflicto en cada momento. Así, por ejemplo, que el orador de *Cándida* deba alzar la voz implica que su prédica es cuestionada y que le restan argumentos para defenderla; del mismo modo, en *La lección*, el profesor *endurece* gradualmente su voz al tiempo que la de la alumna se va apagando, y las marcas del embrutecimiento de ella son el llanto y los lloriqueos que según él lo dañan.

Otro de los aspectos a considerar es el de la apariencia de los personajes<sup>11</sup>. En la obra de Wilde, el hecho de que Mrs. Erlynne irrumpa en la fiesta vestida de blanco es un evidente signo de irreverencia, puesto que la pureza que connota este color contrasta abiertamente con el pasado de esta mujer que su sociedad condena. En cuanto al texto de Shaw, la didascalía inicial afirma acerca del vestuario de la secretaria Proserpine: *“viste ropa limpia, pero barata: una falda de lana negra y una blusa”*. El conector adversativo es una marca de la concepción negativa de la que se carga al hecho de que sus atuendos sean *baratos*, de forma tal que si en algunos parlamentos se establecían críticas hacia una sociedad materialista y consumista, aún desde las acotaciones iniciales se deja entrever esta perspectiva. Finalmente, en lo que respecta a *La lección*, el hecho de que la alumna pierda su inocencia inicial y sea *vampirizada* por el profesor tiene una fuerte impronta en su atuendo. Si en un principio lleva su guardapolvo blanco (que nuevamente nos remite a la pureza, y en este caso contrasta con la oscuridad del vestuario del profesor), en el momento de su muerte no sólo ya no lo lleva puesto sino que su asesino lo utiliza para cubrir *sus partes indecentes*, dado que cae en la silla *“con las piernas muy separadas”*.

Por otro lado, uno de los complejos que entran en juego en la puesta en escena además de los ya mencionados es la utilización de las *características del lugar escénico*<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Ubersfeld afirma *“el color de un vestido constituye, ante todo, un elemento visual del cuadro escénico, pero se inscribe también en una simbólica decodificada de los colores, forma parte del vestuario de un personaje y remite, por ello, al rango social del mismo o a su funcionamiento dramático”*<sup>12</sup>. Cf. Ubersfeld, Anne. *Op. Cit.*, p. 25.

<sup>12</sup> Si se considera la puesta en escena como un *“proceso estético cuyo mensaje está en el lenguaje escénico en sí”*<sup>12</sup>, entonces los sitios en los que transcurre la acción tienen mucho que decir acerca de ella. Cf. VILLEGAS, Juan. “Discursos teatrales en los albores del siglo XXI” en Villegas, Juan (ed.) *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irvine, California, Ed. Gestos, 2001, p. 23.

Si la problemática común a las tres obras es el avasallamiento del lugar y del saber femeninos, esto se evidencia en los espacios en los que se desarrollan los conflictos. Es destacable que todos sean lugares exclusivamente masculinos, y así lo delimitan las didascalias: la *sala de la casa de Lord Windermere* y el *departamento de Lord Darlington* en la obra de Wilde, la *casa del párroco de Santo Domingo* en *Cándida*, y el *gabinete del viejo profesor*, en *La lección*. La voz del hombre prima puesto que es el poseedor del espacio, al punto de hacerlo explícito: el profesor aclara a la sirvienta que “*su lugar no está aquí*”.

Por último, otro de los elementos a analizar es el de los accesorios empleados en escena; aquí se considerará el principal de cada obra<sup>13</sup>. En *El abanico de Lady Windermere*, evidentemente, el objeto a destacar es el *abanico*, que funciona como índice indicador de la presencia femenina, como cuando la protagonista y Mrs. Erlynne se hallan en el departamento de Lord Darlington y los hombres deducen que hay una mujer en ese sitio por su aparición. Ante ello, la cuestionada Sra. Erlynne entra en escena y se hace responsable de la situación, liberando de cargo y culpa a Lady Windermere. Si se consideran los postulados de De Toro, un índice además puede devenir símbolo si implica interpretación, y en éste es el caso. El abanico es “*emblema de la dignidad real*” y “*puede representar una pantalla contra las influencias perniciosas*”<sup>14</sup>, de forma tal que en un comienzo simboliza la ingenuidad de Lady Windermere respecto de la hipocresía social, pero por este elemento se da a conocer que ella en ese día alcanza la mayoría de edad, lo cual implica una pérdida de inocencia. De este modo, el abanico se relaciona de manera directa con la toma de posición por parte de la protagonista respecto del saber. Cuando ella es aún una receptora pasiva de los parlamentos de Lord Darlington y de la Duquesa, este objeto permanece a un costado; pero cuando Lady Windermere defiende su postura lo toma en sus manos. Y el hecho de que poco a poco se despoje de este elemento (por ejemplo, al olvidarlo) implica una pérdida de esa inocencia inicial, pero también un alejamiento de la posibilidad de descubrir la verdad sobre su origen. No es casual que el abanico pase a manos de Mrs. Erlynne puesto que ella es quien detona el conflicto, y la aproximación de Lady Windermere hacia ella conlleva una marca en el abanico: en él se encuentra grabado el nombre de ambas, *Margaret*, índice de su parentesco que la protagonista no es capaz de decodificar. No es casual, en consecuencia, que el abanico sea un elemento *protagónico* – puesto que es el que da título a la obra –, dados los múltiples significados que como *signo* adquiere.

En *Cándida*, también hay objetos en escena que se hacen *signos* y remiten a la protagonista. El cuadro de Tiziano, *Asunción de la Virgen*, es puesto en paralelo con su descripción física y espiritual en la didascalia que la presenta. Claramente el paralelismo se irá disolviendo a medida que transcurra la acción, puesto que ella

<sup>13</sup> Cada obra posee una serie de elementos que dentro de la misma poseen tanta importancia como el desempeño de los personajes, y que serán trabajados a continuación. Fernando de Toro clasifica a los elementos que intervienen en escena como signos, en íconos, índices y símbolos. El teorizador profundiza la diferencia entre cada uno de ellos; sólo a modo ilustrativo se destaca que “*Mientras que el ícono está dinámicamente vinculado al objeto que representa, y el índice físicamente vinculado a su objeto, el intérprete no tiene nada que ver con el establecimiento de estos dos tipos de relaciones. En el caso del símbolo, es el intérprete quien establece dicha relación y naturalmente la tradición social*”. Esta taxonomía es la que se sigue para el siguiente análisis. Cf. DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna, p. 103.

<sup>14</sup> CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Ed. Herder, 1995 (1986), p. 39.

pierde pureza y gana crueldad. Pero no es casual, además, que este cuadro se encuentre sobre el hogar con fuego encendido. Este elemento es índice de calor y símbolo pasional por excelencia; por ello Cándida y Eugene se refugian junto a él en su momento de intimidad y más tarde ella hace lo propio con su esposo. La disposición escenográfica ubica en un mismo sitio al elemento representativo de Cándida y al hogar, puesto que ambos se remiten a dos facetas de la protagonista. El hecho de que la espiritualidad (la obra de Tiziano) esté físicamente por encima de lo pasional-pulsional (el fuego), responde evidentemente a la *atmósfera clerical* citada por las didascalias, que también explicitan *la inestabilidad de la razón humana*.

En lo que respecta a *La lección*, dos elementos-signos cobran preponderancia. El primero, ya mencionado, es el guardapolvo de la alumna, *índice* de su condición de aprendizaje que se asocia con la escolaridad y la inocencia; por ello ella se ve despojada del mismo cuando es víctima del avasallamiento del profesor y, una vez ya muerta, él utiliza este *signo* para cubrir las partes pudendas del cadáver y así ocultar el crimen. Otro índice asociado con la desaparición de la vida es el cuchillo que se emplea en el asesinato (que, de acuerdo a las didascalias, podría o no ser real en escena). Más allá de la evidente relación con el *sacrificio* que este ritual representa, simbólicamente el cuchillo *“es el principio activo modificando la materia pasiva, (...) las pulsiones instintivas del hombre”*<sup>15</sup>. El objeto habla por sí mismo del rol de cada personaje en este rito mortuorio, del que la mujer es víctima (la alumna) y cómplice (la sirvienta) en partes iguales.

Finalmente, es importante destacar que en todos los espacios escénicos de las tres obras, hay elementos que se reiteran con igual preponderancia y valor en la representación. Se trata de soportes físicos (escritorios, mesas) en los que se apoyan o se ocultan papeles escritos o por escribir. Las alusiones a la escritura son múltiples y en todos los casos esta práctica se enlaza con el género masculino. Las letras remiten a la comunicación de pensamiento y, a su vez, a un orden oculto para la mayoría que proviene de lo divino<sup>16</sup>. Esta simbología implica, por consiguiente, que la escritura se transforma en un índice más de la prevalecía del saber masculino. Así, en la obra de Wilde, la libreta que posee las copias de los cheques firmados por Lord Windermere para Mrs. Erlynne se encuentra oculta a la protagonista, quien debe valerse de un estilete para poder leer su contenido. Lady Windermere tampoco tiene acceso a la carta que esconde Mrs Erlynne y finalmente quema, y que presuntamente devela el secreto que esta dama comparte con su marido. En el caso de *Cándida*, el valor de la palabra escrita se relaciona con lo que representa materialmente la ideología del protagonista masculino: la biblioteca con ejemplares socialistas del reverendo Morell. Escenográficamente, no es azaroso que se halle en una ubicación diametralmente opuesta a aquellos objetos que se relacionan con Cándida (el cuadro de Tiziano, el hogar), puesto que ella es apartada del lugar del conocimiento y su posición es desmerecida justamente por su marido. Finalmente, en *La lección*, por más que la alumna posea sus propios saberes (materializados en sus propias carpetas), el conocimiento del profesor es el que resulta valedero y triunfa aún físicamente; y antes del crimen esto se refleja en la ruptura del equilibrio inicial (en el que el escritorio operaba como eje) dado que él avanza sobre el espacio que a ella pertenecía.

<sup>15</sup> CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.*, p. 385.

<sup>16</sup> CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Op. Cit.*, p. 1062.

Las tres protagonistas de las obras -Lady Windermere, Cándida y la alumna de *La lección*- se encuentran subordinadas a un orden que las acalla, ya que se imposibilita que descubran su identidad, que se valide su labor o que tengan acceso a un conocimiento académico superior. Por ello, pese a las diferencias estéticas, temporales y sociales del contexto de producción de las obras del corpus, es posible establecer líneas de lectura que las emparentan de modo directo. Y no sólo se presentan similitudes en el plano del discurso, sino también en los elementos de la puesta en escena.

Tal como lo afirma Ana María Fernández, “*La Mujer es una ilusión. Una ilusión social, compartida y recreada por hombres y mujeres. Punto de anclaje de mitos, ideales, prácticas y discursos por los que una sociedad (...) construye a la Mujer*”<sup>17</sup>. Justamente, esta ilusión es de la que dan cuenta los tres dramaturgos cuyas obras han sido abordadas. La cuestión central es que la misma se halla social e históricamente tan aceptada que no permite que las voces de sus víctimas salgan -al menos con todo su caudal- a la luz. De ahí el valor de que se aborde esta problemática con toda la fuerza de esa otra ilusión: la que comienza cuando se abre el telón.

## Bibliografía

- IONESCO, Eugene. *La lección* en **Teatro**. Buenos Aires, Losada, 1961.
- SHAW, Bernard. *Cándida*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
- WILDE, Oscar. *El abanico de Lady Windermere*. Buenos Aires, Schapire, 1968.
- BARBA, Eugenio. “Un amuleto hecho de memoria. El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor” en revista *Teatro XXI – Revista del GETEA*. Director Osvaldo Pelleteri. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de símbolos**. Barcelona, Ed. Herder, 1995 (1986).
- D’AMICO, Silvio, **Historia del Teatro Universal**, Buenos Aires, Losada, 1954.
- DE TORO, Fernando. “Hacia una nueva teatología” en *Espacio de crítica e investigación teatral* – Director Eduardo Rovner. Año 5, Número 5, Abril de 1991.
- DE TORO, Fernando. **Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena**. Galerna.
- FERNÁNDEZ, Ana María. “La bella diferencia” en **La mujer de la ilusión**. Bs. As., Ed. Paidós, 1993.
- GUERRERO ZAMORA, Juan. **Historia del teatro contemporáneo**. Barcelona, Flors, 1961-1967
- KOWZAN, Tadewsz. **Literatura y espectáculo**. Madrid, Taurus, 1992.
- PEREIRA POZA, Sergio “*La acotación como complemento textual y escénico*” en revista *Teatro XXI – Revista del GETEA*. Director Osvaldo Pelleteri. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2000.
- REST, Jaime. **Conceptos de literatura moderna**. Bs. As., CEAL, 1991 (1979).
- REST, Jaime. **El teatro moderno**, Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- UBERSFELD, Anne. “El texto y la escena” en revista *Espacio* – Director Eduardo Rovner. Número 14, 1995, Trad. de Coral Aguirre.
- UBERSFELD, Anne. **Semiótica teatral**. Madrid, Cátedra, 1998, p. 15.
- VILLEGAS, Juan. “Discursos teatrales en los albores del siglo XXI” en Villegas, Juan (ed.) **Discursos teatrales en los albores del siglo XXI**. Irvine, California, Ed. Gestos, 2001.

<sup>17</sup> FERNÁNDEZ, Ana María. “La bella diferencia” en *La mujer de la ilusión*. Bs. As., Ed. Paidós, 1993.