

//**Dossier**// J. Dubatti & V. Mozzoni (coords.)

**Dramaturgias argentinas: replanteamiento del corpus
y aportes a las literaturas nacionales**

Nuevas dramaturgias de mujeres. Otras miradas

Catalina Julia Artesi¹

Recepción: 8 de noviembre de 2020 // Aprobación: 15 de diciembre de 2020

Resumen

Gracias al activismo de los feminismos en la Argentina –al movimiento del *Ni una menos*, que luchan por la equidad de género y los derechos humanos de las mujeres y de las disidencias sexuales y genéricas–, han surgido expresiones artísticas muy diversas. Es en este contexto que observamos la aparición de jóvenes dramaturgas que muestran en sus producciones dramáticas innovadoras una evidente perspectiva de género, pues reflejan opresiones que las mujeres sufren actualmente, distintas formas de violencia patriarcal. En este artículo focalizaremos la producción dramática de dos dramaturgas argentinas representativas de esta tendencia teatral: Cecilia Propato y Judit Anabel Gutiérrez.

Palabras claves

Dramaturgias– Perspectiva de género – Cecilia Propato – Judith Gutiérrez

Abstract

As a consequence of the activism of feminisms in Argentina, the *Ni una menos* movement, who fight for gender equality, the human rights of women and sexual and generic dissidents, very diverse artistic expressions have emerged. It is in this context that we observe the appearance of young playwrights, who show an evident gender perspective in their innovative dramatic productions, as they reflect oppressions that women currently suffer and different forms of patriarchal violence. We focus on the dramatic production of two representative Argentine playwrights of this theatrical trend: Cecilia Propato and Judit Anabel Gutiérrez.

Keywords

Dramaturgies – Gender perspective – Cecilia Propato – Judith Gutiérrez

¹ Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires Investigadora en el IAE “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: catalinajulia.artesi2(arroba)gmail.com

Presentación

Gracias al movimiento de las organizaciones de mujeres y del *Ni una menos (NUM)* (Domínguez, 2019, 2020), del activismo de los feminismos, que luchan por la equidad de género y los derechos humanos de las mujeres y de las disidencias sexuales y genéricas, han surgido expresiones artísticas de diferentes clases (poemas, narrativas, intervenciones callejeras, obras teatrales, libros, etc.). Buscan reflejar en sus producciones esta nueva etapa, resultante de una larga travesía que se ha iniciado en la Argentina a partir del siglo XIX con las sufragistas y que no ha cesado nunca.

A la luz del calor de esta acción política callejera de las mujeres del *NUM*, surgieron colectivos conformados por creadoras que ejercen profesiones artísticas, desean visibilizar sus actividades y solucionar los problemas de sus áreas. *La Colectiva de Autoras* testimonia sus dificultades para estrenar, publicar o ser seleccionadas en los concursos. *La de directoras* explicita los problemas que afrontan para llevar adelante sus proyectos en los teatros públicos o privados. *Actrices Argentinas* han revelado los acosos y las violaciones sexuales en sus actividades artísticas tanto en el cine, en la TV o en realizaciones teatrales. También se han concretado festivales teatrales en Buenos Aires, hacia finales del año 2019, donde se mostraron las producciones de las actrices-autoras-directoras, incluyendo debates sobre las problemáticas del género.

Es en este contexto que observamos la aparición de jóvenes dramaturgas, muchas veces de trayectorias polifacéticas, que evidencian producciones teatrales con situaciones y problemáticas sociales planteadas en las asambleas feministas. Principalmente, las denuncias de los femicidios y otras opresiones de género, distintas formas de violencia patriarcal que en los últimos años se han producido y todavía siguen ocurriendo en nuestro país. No se trata del tradicional teatro político-social de la década del 70' de factura realista, ni del clásico *agitprop*, sino de producciones dramáticas renovadoras que generalmente son escenificadas por grupos feministas pertenecientes a escenarios alternativos: “El teatro independiente ha sido desde siempre, en lo que respecta a los procesos de trabajo, un espacio de exploración, de juego, de ensayo y error, de laboratorio de prueba. El feminismo también lo es” (Fukelman, 2020: 76).

Nos preguntamos, ¿por qué en la mayoría de estos trabajos la estructura no resulta la tradicional sino que aparecen expresiones liminales (intertextualidad, cruce de poéticas provenientes del cine, las artes plásticas, la literatura o la música)? (Dubatti, 2018). ¿Es posible que esta hibridación de lenguajes incida en el convivio escénico, generando un espectador activo,

participativo? En esta transformación del auditorio, ¿puede ser que aparezca, posteriormente, una descolonización de las mentes (Merlín, 2017), y la consecuente búsqueda de soluciones?

En nuestra investigación en curso sobre “Las Mujeres en las Artes del Espectáculo”, que llevamos adelante en el Instituto de Artes del Espectáculo, nos focalizamos en la producción dramática de dos dramaturgas argentinas representativas de esta tendencia teatral: Cecilia Propato Carrière y Judit Anabel Gutiérrez. Ambas presentan tópicos en común referidos al género: la violencia en sus diferentes formas, las estereotipias de género y los estereotipos de belleza femenina; la vida cotidiana en el orden doméstico; el rescate de mujeres referentes y precursoras, cuya participación en el orden público fue silenciada por la historia oficial. Además, Judit A. Gutiérrez produce en colaboración con otra autora un teatro de aplicación, donde aparecen problemáticas sociales, con el fin de ser utilizado como recurso didáctico en la materia Educación Sexual Integral (ESI), en los diferentes niveles educativos, cuyos contenidos se basan en el respeto y la diversidad, aspectos fundamentales para la formación ciudadana del presente y del futuro.

Primero realizaremos una breve reseña donde aparecen los antecedentes de esta nueva dramaturgia. Luego, analizaremos el *corpus* de obras que seleccionamos de estas autoras. Finalmente, se expondrán reflexiones finales.

Algunos antecedentes

La gran maestra de las dramaturgas argentinas, Griselda Gambaro, publicó diversos artículos vinculados a la escritura de las mujeres. En el capítulo “Hablar un texto propio”, parafraseando *Un cuarto propio* de la escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), planteaba que las mujeres han sido generalmente representadas en las obras teatrales por autores varones, suerte de ventrílocuos que ponían en dichas representaciones ideas y parlamentos que suponían ellas debían expresar. No obstante, en aquel ensayo que escribió a finales de 1988, ella esbozaba un deseo que parecía lejano: “ese teatro nos pertenecerá realmente cuando las mujeres completemos un pasado, tengamos un presente (...) o sea tener “autonomía personal e igualdad social, dentro y fuera del teatro” (Gambaro, 2014: 25).

Según la feminista peruana Virginia Vargas Valente (2008), los movimientos feministas latinoamericanos de la década del 90’, en el marco de los procesos de transición democrática, se enfrentaron a nuevos escenarios, tensiones y diversas críticas. Con el restablecimiento de la democracia, surgieron diversos feminismos en nuestro continente, pues se incorporaron colectivos de mujeres a las ONG, a diversos movimientos sociales y a los partidos políticos, instalando nuevas

agendas en las políticas públicas, tendientes a defender los derechos humanos de las mujeres y de los sectores más vulnerables: “Las mujeres comprendieron antes que el resto del campo social que patriarcado y capitalismo constituyen un dispositivo de poder que se expandió por todo el planeta (...). Que solo habrá democracia si somos capaces de emanciparnos del patriarcado y de toda forma de concentración capitalista” (Merlín, 2019: 125). En dicho contexto, nació una nueva generación de dramaturgas, pues reinaba un clima de libertad en el mundo del arte y de la cultura. Griselda Gambaro veía estos cambios en otro trabajo suyo, “Nuevas pasajeras. El teatro y los límites del género”, que escribió en 1998 para la Revista del *CELCIT*. Reconocía que las mujeres tomaron la palabra “(...) en el sentido de hablar y no en el del ser habladas en el escenario con la voz de los hombres, que se produjo un cambio de perspectiva” (Gambaro, 2014: 46). Más adelante, propone “Un teatro donde cada palabra, cada exploración espacial, situación e imagen, el acento colocado en los hitos de un paisaje no recorrido, un desplazamiento de nuestra propia mirada. Mirar al sesgo, oblicuamente, por detrás de la mirada y más adelante. (...) Preguntarnos cuál es nuestra historia, cuáles nuestras figuras, cuáles nuestras metáforas de la heroicidad” (Gambaro, 2014: 50).

Ya hacia el final del siglo XX, cobró notoriedad la producción de las artistas en los escenarios porteños, donde se desarrolla con mayor fuerza el proceso emancipador de las mujeres, verdaderas resistencias, pioneras en la lucha por hacer una sociedad más equitativa. Se nota la incidencia de los feminismos en las dramaturgias femeninas, especialmente dentro del Teatro Independiente de la Ciudad de Buenos Aires (Fukelman, 2020). Ejemplificamos con dos autoras que buscaron salir del realismo canónico. Destacamos, por un lado, a Cristina Escofet que ya entonces evidenciaba su adhesión al feminismo. Primero lo hizo en su libro *Arquetipos, modelos para desarmar, palabras desde el género* (1999). Más recientemente, en “Teatro, memoria y subjetividad”, y en la “Introducción” que realiza a la edición de sus obras, reflexiona filosóficamente sobre su idea del teatro:

Teatro como flujo de escenas. Género como lugar de la diferencia, como posicionamiento que denuncia desigualdades, asimetrías que comprenden inequidades ontológicas, étnicas, raciales, políticas, religiosas, de clase, sexuales y todo tipo de sujeción de los cuerpos en nuevas y perversas formas de esclavitud. (Escofet, 2015: 19)

En sus piezas aparece el interés por la situación de la mujer y por su rol en la historia argentina; por ejemplo, en *Nunca usarás media de seda* (1992), *Las que aman hasta morir* (1995), *Ritos del corazón* (1998). Posteriormente, abordó mujeres protagonistas de la historia argentina, y

mostraba su preocupación por la conciencia feminista y su idea de reconstruir la memoria histórica (Proaño & Gómez, 2015).

Por otra parte, destacamos/restacamos a Mariela Asensio que también comenzó en la escena independiente. Hemos analizado en otro trabajo (Artesi, 2018) sus realizaciones iniciales, donde mostraba la situación de los grupos marginales y vulnerables de la sociedad argentina de entonces. Se trata de una producción enmarcada en lo que algunos denominaron el Nuevo Teatro Argentino. A finales de la década de los 90' escribió *Retazos* (1997), para el Centro de Encuentros Cultura y Mujer que organizó un certamen sobre violencia sexual hacia la mujer (Soto, 2005). En los inicios de la primera década del siglo XXI, surgió un hito esencial en su creación: el estreno de *Mujeres en el baño* (2008), primera entrega de la trilogía *Mujeres en 3D* con una poética donde renovaba su escritura dramática y escénica enunciando su discurso de y para las mujeres. Actualmente, escribe artículos en la revista feminista *Damiselas en apuros*.

Otras miradas en la escena

Estos colectivos de mujeres que surgen multitudinariamente en nuestra sociedad, en el 8M, La Marcha Mundial de las Mujeres y el *NUM* constituyen un nuevo agente político que se expande en la Argentina de hoy. Surgen reivindicaciones propias de la mujer: la violencia hacia el género, el reconocimiento del trabajo de las mujeres y otras cuestiones. Hallamos influencias de estos movimientos en las dos autoras que abordamos. Sin embargo, no realizan un teatro panfletario, al contrario, proponen a los espectadores y las espectadoras que se pregunten ¿Cómo se puede hacer para que hombres y mujeres nos libremos del patriarcado?

Cecilia Propato Carrière y Judit A. Gutiérrez, desarrollan en sus trayectorias profesionales diversos roles, en diferentes ámbitos artísticos: guionistas, dramaturgas, directoras, poetas y docentes. Consideramos que estas travesías suyas han incidido en sus poéticas teatrales, pues notamos procesos de hibridación en sus creaciones, cruzan elementos del cine, la plástica, la poesía y la pintura. Junto con estas operaciones innovadoras, tanto en la dramaturgia autoral como en la escénica, observamos una mirada crítica del patriarcado. Aunque utilizan elementos provenientes de sus autobiografías, en sus procesos creativos los despersonalizan. De esta manera, las dramaturgas reflejan problemáticas fundamentales que los feminismos populares de la Argentina y de Latinoamérica denuncian hace tiempo, especialmente en la última década del siglo XXI.

Mujeres atrapadas en un laberinto

Si bien en las últimas décadas de este siglo, las mujeres argentinas, generalmente de clase media, han conquistado nuevos derechos, todavía no se hallan libres de otras opresiones. Cuando el valor social de la mujer dejó de ser el dispositivo de la domesticidad para el ama de casa virtuosa, el mito de belleza determinó que surgiera un nuevo imperativo consumista. El capitalismo patriarcal, en las primeras décadas del siglo que transitamos, ha promovido una serie de industrias vinculadas con el cuidado del cuerpo y del cabello, la moda, las dietas. Ha creado un nuevo dispositivo dentro el mito de belleza que los medios y las ficciones literarias dedicadas al mundo femenino se han ocupado de difundir imágenes de mujeres perfectas tanto en el orden doméstico como en los trabajos fuera del hogar. La feminista Naomi Wolf especifica que “la «cualidad de belleza» tiene existencia universal y objetiva. Las mujeres deben aspirar a personificarla y los hombres deben aspirar a poseer mujeres que la personifiquen” (Wolf, 2002: 15). Este mito prescribe conductas, no sólo la apariencia, genera competencia entre las mujeres y divisiones entre ellas. Surgen así ideales femeninos y masculinos hegemónicos. El modelo dominante de feminidad se basa en los valores asociados al espacio privado y a las funciones de madre y esposa dentro de la familia como destino único de las mujeres, con unas expectativas y mandatos que conforman la subjetividad, muy eficaces en la práctica. En este ideal identitario impera una ética del cuidado; mientras que en el modelo masculino domina la ética de la justicia.

Estas cuestiones aparecen en una de las piezas de Cecilia Propato Carrière, donde sus protagonistas sufren el dominio y el control patriarcal con descalificaciones por clase, cultura, franja etaria, género y por su tipología física (color de tez, del cabello, contextura corporal). *Diversión en tres estados* (2003) fue dirigida por Julia Blanco en el Teatro del Borde de la ciudad de Buenos Aires en el año 2013. En esta pieza, el mito de belleza hegemónico suscita una contienda que finaliza con un final trágico. Nos referimos al enfrentamiento entre dos mujeres jóvenes que representan identidades, clases sociales y subjetividades antagónicas. Se trata de diálogos monologados: “No hay apelación a la interlocutora como en el diálogo, pero lo que las conecta es que están en el mismo espacio en diferentes sectores y que las interlocutoras es alguna de ellas y que hablan de la misma situación. Me interesaba que cada una cuente su percepción y que la lectora/lector/espectador/espectadora haga la unión, contraste, arme el hilo”². Evidentemente, ella atribuye un rol preponderante a los participantes del convivio teatral, pues el auditorio debe ejercer activamente su poiesis en su expectación (Dubatti, 2018).

² Entrevista personal con la autora, realizada el 26 de octubre de 2020.

Nuestra dramaturga sitúa la acción dramática en un parque de diversiones ubicado en una zona urbana. En su diseño de puesta, desde su dramaturgia autoral, representa un territorio que parece divertido; sin embargo, encierra aspectos siniestros, pues los signos no verbales –olfativos, visuales, musicales, de movimiento– brindan al lector/a-espectador/a una sensación poco agradable. En la entrevista personal que tuvimos, evoca elementos autobiográficos relativos a su infancia cuando concurría a estos sitios; ciertamente, ha utilizado tales vivencias: “los juegos de feria se movían solos al ritmo de una música, como las calesitas giraban vacías muy iluminadas (...) Para l@s que hacen el show es como si terminara la vida. Solo quieren comer y dormir”³.

Este territorio, dominado por la distribución sexual del trabajo que ha generado el capitalismo patriarcal, se halla representado como un drama de espacio en cuyas acciones simultáneas tres mujeres configuran un triángulo alegórico, en cuya base se ubican Claudia y su madre Rosa; en el vértice, Berta. En esta estructura piramidal, jerárquica, cada figura se halla asociada a un sector social. En el desarrollo de la trama, surgen las desigualdades sociales y la violencia sexista que impera en nuestra sociedad. En el nivel superior, en el arriba, se encuentra “Berta (aproximadamente de 25 años), la que viaja en montaña rusa” (Propato Carrière, 2015: 18), que está agonizando en el carrito de la Montaña Rusa. Representa al ideal positivo, pertenece a un sector medio que puede pagar y concurrir con su novio a ese lugar en sus momentos de ocio: “Berta tiene el rostro muy pálido, cabello corto, color negro, ojos delineados de marrón oscuro en forma contundente, viste una polera Dorada” (18).

En el espacio opuesto, abajo, “Claudia (aproximadamente de 27 años), la que maneja la montaña rusa” (18), “es de contextura robusta, viste un mameluco gris, una gorra con visera de color roja y anteojos con marco color azul. Está ubicada en un nivel inferior con respecto al carrito metálico” (20). Vemos, entonces, que la topografía es importante en este territorio, la victimaria de Berta representa a un estrato social considerado en un nivel inferior respecto de su víctima, reconoce sus carencias cuando describe a los usuarios del parque : “Vienen de hogares tranquilos con ventanas con cortinas, un living con dos sillones y una mesa ratona. Nunca viví así” (25). Incluso en uno de sus monólogos utiliza otros patrones de belleza en su descripción, la desvaloriza pues la considera una especie de Barbie ridícula, que desentona en su mundo donde sólo hay “chicas desprolijas”: “Esa chica de polera dorada qué vino a hacer a un lugar cómo éste. Se quiere hacer la divertida. Con una polera así no se puede estar acá. Una polera así te hace ser una muñeca, no una chica. Nada de muñequitas. Las muñecas son sólo para premios. Acá se quieren chicas

³ *Ibidem*.

desprolijas. Pero si se cree una muñeca, tal vez podríamos jugar con ella” (26). En la caracterización física de Berta, observamos que los rasgos corporales y su ropa de trabajo “poco femenina”, “desprolija”, no encajan en el modelo hegemónico de belleza que exigen en una mujer: que sea flaca, atlética y profesional. En sus evocaciones, la joven rememora sus vivencias en la escuela donde sufría acosos por parte de sus compañeros, también evoca otras opresiones que soportaba en su casa. Estos padecimientos la motivan en su objetivo: ejecuta su venganza y adopta la misma violencia que ha aprendido del modelo patriarcal. Como posee el dominio de la máquina, somete a su rival a una serie de padecimientos físicos, aumenta la velocidad del motor. Con ese movimiento vertiginoso, la joven se descompone. Entonces, logra la desintegración del cuerpo bello de su antagonista, hasta que consigue su muerte: “¡Qué alto que se está acá!(...) ESTO VA TAN RÁPIDO QUE NO TE DEJA VER A TU COMPAÑERO” (19); “Nunca sentí el cuerpo tan blando. Siento como si me estuviera desmenuzando. Me encanta esta sensación, es como si mi cuerpo se estuviera dividiendo, en gajos, en rodajas, porciones” (22).

En la otra parte de la base del triángulo, se encuentra “Rosa (aproximadamente de 55 años), madre de Claudia, la que vende panchos en el parque de diversiones” (18), que tampoco cumple con el ideal de madre y de esposa. En los discursos de su progenitora, notamos su incompreensión respecto de las conductas de su hija. Incluso sugiere que Claudia ha sido víctima de abuso sexual por parte del padre. El investigador Carlos Fos sintetiza en el prólogo a la edición que la obra muestra a estas mujeres como víctimas de una sociedad capitalista y patriarcal: “Con un tratamiento dramático que elude lo epidérmico la vida de estos seres desandan miserias envueltas en una selva de juegos mecánicos y panchos. Ríen, duran y de alguna manera mueren, entendiendo al deceso como sinónimo de alienación” (Propato Carrière, 2020: 13).

Según Raquel Osborne (2009), otro elemento que subordina a las mujeres constituye el ideal del amor. Dispositivo por el cual se le asigna al hombre el rol de aventurero, con su función familiar de protector y de cabeza pensante; mientras que la mujer debe cumplir un rol pasivo, se la asocia a la naturaleza, esto explica por qué se la devalúa. En cambio, al varón se lo vincula con el mundo de la cultura y de la guerra, ámbitos muy valorados socialmente. A esta inequidad de género, se le suma la violencia de género que sufre la mujer dentro y fuera del hogar. Esto se debe a que se la considera como una propiedad masculina. Las mujeres de una familia pueden sufrir violencia sexual, maltrato físico o psicológico, violencia económica, laboral y otras opresiones. Esta es la problemática que aborda nuestra autora en su obra *La 45* (2006), donde aparece un tema poco trabajado: el mundo policial femenino. Rebecca y Grace custodian la entrada de un banco ubicado

en un espacio céntrico de una ciudad, circunstancialmente acompañadas en la calle por una monja. La autora la dirigió en el Teatro Antesala (2006), tuvo el apoyo de PROTEATRO, de Amnistía Internacional. Otros elencos la pusieron en escena en Madrid (2014). También se representó en diversas instituciones que abordan esta problemática.

La autora atenúa el clima denso a través de la mezcla de lo farsesco, –el marido de Grace caracterizado como una religiosa que predica salmos en la calle–, con lo trágico, el femicidio que comete este personaje. Otros procedimientos humorísticos que utiliza son los parlamentos divertidos; la utilización de recursos audiovisuales: técnicas de iluminación y los cromatismos que crean ambientación; la presencia de la música en *off* con canciones populares donde aparecen escenas coreografiadas por los tres personajes, que bailan piezas musicales de Queen e interpretan temas de la cantante española Bebe.

Si bien, el mundo representado asimila la pieza a una poética realista, la autora recurre a un procedimiento distanciador que desrealiza la obra: inserta un intertexto teatral que tematiza el eje de la pieza: la violencia de género, se toma el punto de vista de la violencia masculina que impone el texto fuente; funciona como un reflejo de la violencia conyugal que padece una de las protagonistas: aborda la mirada del personaje Stella de *Un Tranvía llamado deseo* como mujer maltratada. En esta recreación, la dramaturga inserta un contexto sociocultural muy diferente, ubica la acción dramática en un aquí –suponemos es en Buenos Aires– y transcurre en un ahora: el presente de la autora. No obstante, Rebecca reflejada en la Blanche humillada y Grace identificada con Stella, se transforman en otras mujeres, aunque mantienen las características propias de su profesión. Evidencian rasgos masculinos, portan armas y saben usarlas, están inmersas en un mundo violento, pero no dejan de tener cualidades típicamente femeninas. De sus discursos, también emergen descripciones negativas respecto del estereotipo de policía violento; por ejemplo, en un momento Grace caracteriza a su marido: “Chiquito se sirve un vaso, después otro...”, “Y después agarra la botella y toma de la botella y después con la botella te...” (117).

En las escenas metateatrales, estas mujeres interpretan fragmentos de la obra norteamericana, todo el tiempo se cruza la ficción con la realidad, especialmente cuando en el desenlace: “Grace confunde a Kowalski con su esposo Chiquito, y su ceguera impulsa la tragedia final”, expresaba la autora en una entrevista periodística (Prieto, 2008). Además, el texto fuente obtuvo gran popularidad en su versión cinematográfica (dirigida por Elia Kazan, 1949); ha tenido gran repercusión en nuestro medio, a tal punto que diversos directores argentinos contemporáneos

han realizado puestas exitosas. Consideramos que nuestra artista, –que ha escrito guiones para cine y TV–, tuvo en cuenta procedimientos filmicos en su discurso de puesta.

Otra contribución fundamental que ha sido incorporada por el activismo de los feminismos es la sororidad: “que avanza desconcentrando el poder y desarmando el monopolio legitimado hasta ahora de la palabra masculina” (Merlín, 2019: 130). Consiste en una relación de hermandad entre personas del sexo femenino o autopercibidas como tales. Esto es lo que reconocemos en el tratamiento de las protagonistas que sufren la opresión patriarcal: “Ambas (Grace y Rebecca) se podría decir que componen las dos caras de una mujer o el equilibrio de una mujer. Mientras una está en una cárcel de violencia cotidiana (Grace), la otra puede ver la situación desde una distancia y tomar el hecho como algo que es indebido y negativo. Una representa el sentimiento y la otra la razón”, expresaba Propato Carrière en la página web de la obra. No obstante, esta relación de hermandad se les vuelve en contra en el desenlace, cuando el femicida, el marido policía – disfrazado de monja que predica el evangelio– ejerce su violencia machista: no acepta perder el dominio sobre el cuerpo que él considera de su exclusiva propiedad, tampoco desea que su esposa se libere, por tales motivos la mata.

Mujeres rurales invisibilizadas

Abordamos un concepto que desarrolla la investigadora argentina, Tania Diz, pues resulta fundamental para comprender el sentido de la obra de Judit A. Gutiérrez que analizamos. Se trata de la ideología de domesticidad, derivada de los estudios de Michel Foucault en *Historia de la sexualidad* (1990): “La ideología de la domesticidad se desarrolla en las sociedades modernas a través de la división entre las esferas pública y privada, lo que, a su vez, supone una división sexual de las tareas y obligaciones” (Diz, 2020: 67). Forma parte del contrato sexual implícito en el contrato social; constituye un dispositivo que genera discursos sobre el sexo y se distribuye mediante medios periodísticos y géneros ficcionales, producen un ideal: la mujer doméstica supuestamente feliz en el seno del hogar. De esta manera, tanto en las revistas para el hogar, en pleno siglo XX, y actualmente, en la segunda década del siglo XXI, en los programas televisivos de la tarde, así como en la literatura, destinados en todos los casos a las amas de casa, se fue construyendo una determinada clase de subjetividad femenina. Con esta domesticidad, “surge una nueva forma de ejercer el poder para la mujer porque, dentro del territorio de la casa, es ella la que tiene el control y teje los hilos de las relaciones parentales” (Diz, 2020: 68). A partir de los 60’, el movimiento feminista abordó la cuestión de la subjetividad. Planteaban que en estos discursos

dominantes se perfilaba un estereotipo que determina cómo debe ser la mujer: debe cumplir dos roles: esposa y madre.

En la obra de Judit A. Gutiérrez, *Ella amasa* (2016), hallamos la presencia de este ideal: ubicada en una zona no urbana de nuestro país, el conflicto que padece la mayoría de la población femenina. Los representantes del patriarcado la someten ejerciendo diversas formas de la violencia de género, regiones rurales que evidencian posiciones muy conservadoras en sus medios de comunicación, silencian esta cuestión, es más, suele estar naturalizada esta opresión y el dispositivo de domesticidad (Diz, 2020). La protagonista, una ama de casa, se encuentra ubicada en un espacio que el patriarcado considera su lugar natural: la cocina. Este ámbito se caracteriza en las didascalias como un lugar sencillo: una mesa, utensilios de cocina y el horno. Su nombre, “Ella”, es genérico, y su caracterización la convierte en una figura representativa de su sector: “mujer de edad madura con delantal”. Inicialmente, narra la historia familiar dirigiendo su mirada a un interlocutor ¿Otra mujer? ¿La hija? ¿El público? Simultáneamente, realiza una acción típica del ama de casa tradicional: amasar el pan casero. Cumple con una de las responsabilidades que emanan del dispositivo: brindar alimento a los suyos.

La protagonista preanuncia, en el inicio del monólogo, el clima enrarecido que reina en su hogar, los peligros que corren sus hijos o hijas: “Una rata se mata con veneno o de un zapatazo (...) No es delito matar a una rata. Es un animal despreciable, no dejarías cerca de la cuna de tu hijo que una rata se paseara revolviendo la basura, buscando comida, buscando comerse la oreja de tu bebé (hace un sonido de tarascón) de un solo bocado”⁴¹. Realiza una narración retrospectiva desde un presente y prefigura una trama siniestra cuando repite todo el tiempo en forma mecánica: “Lo que las manos de una mujer son capaces de hacer”. Consideramos que el párrafo anteriormente citado y este mensaje último constituyen una clave de lectura para los/las lectores/as-espectador/as: revela que el territorio doméstico es asfixiante y pueden vecinarse desgracias.

En otras piezas suyas, la autora ha recurrido al uso del unipersonal. Por ejemplo, en *Leda* (2015), obra que escribió por encargo, donde abordaba la vida de la famosa cantante e investigadora de la música popular argentina, Leda Valladares. Esta pieza fue estrenada en el año 2016 en nuestro país, con dirección de Emiliano Samar. También la pusieron en escena en otros países latinoamericanos. En Colombia, fue presentada en el “Festival Internacional de Mujeres por la Paz”. Según ella, “el monólogo presenta, para mí, una dificultad: anda por el borde entre un texto

⁴ Las citas textuales han sido tomadas de un mimeo inédito cedido gentilmente por la autora Judith Gutiérrez.

dramático y uno narrativo”. También tiene en cuenta su experiencia como actriz-directora, por eso considera que “debe ser clara la tridimensionalidad, la corporalidad tiene que poder emerger del texto”⁵. Consideramos que el monólogo dialógico posibilita la introducción de procedimientos metafóricos de carácter simbólico, de este modo emerge la subjetividad femenina en sus discursos narrativo-descriptivos y construye un territorio: el espacio del hogar. La óptica de la narración es la de esta mujer y desde esa perspectiva revela diferentes niveles y jerarquías de ese territorio. Situada en la cocina, delimita diversos sectores. En un primer plano, el adentro del adentro, donde ella gobierna y “amasa” la temporalidad de su relato: la prehistoria de la familia, el presente y el futuro. En un segundo plano, el espectador percibe la extraescena, a través de signos verbales y no verbales (en las didascalias, voces de hombres en el comedor, sonidos); se trata del afuera del adentro, donde se halla el patriarca, su marido, y los hijos varones que, ante la ausencia del padre, heredan su poder ejerciendo una especie de mayorazgo, al estilo del sistema español, pues autorizan el casamiento de la hermana menor. El tercer nivel, el pueblo, el afuera del afuera, plasmado en relatos incluidos donde aparece lo comunitario, lo ético y los rituales sociales. Uno de los relatos de la protagonista para destacar es la evocación de un episodio que vivió de niña cuando llevaba una torta realizada por su abuela para el cura del pueblo:

Cuando estaba llegando a la esquina lo veo al cura que sale con la torta de mi abuela en la mano, apurado; y sin pensarlo mucho lo seguí. (...) Ahí estaban entonces el teatro, que se quemó al año siguiente y la casa de Alcira, la puta del pueblo. (...) Lo ví meterse en otra casa, abandonada y saltar una pared. Alcira lo esperaba por la puerta de atrás, me colgué del muro y apenas asomada lo ví entrar rápido y cerrar la puerta.⁶

Este episodio forma parte de la biografía familiar de la autora que su abuela le había transmitido oralmente, según nos expresó en nuestra entrevista. Nos revela dos aspectos importantes respecto de su visión del mundo. Por un lado, reconocemos una aguda crítica a la doble moral que poseen muchos religiosos en ámbitos no urbanos. Por otra parte, un beneficio que indirectamente recibe la niña: el acceso al conocimiento del alfabeto que le era vedado a las mujeres, pues solamente los varones podían entrar a la cultura letrada. De hecho, su abuela –transmisora de los mandatos patriarcales–, cuando se entera, le inflige castigos corporales, la amenaza y le indica cuáles son los espacios que el patriarcado destina al hombre, en los ámbitos públicos, y, a la mujer,

⁵ Entrevista personal con la autora, realizada el 20 de octubre de 2020.

⁶ Mimeo inédito de Judith Gutiérrez.

los roles que ésta debe cumplir en el espacio doméstico, en el seno del hogar: “No es cosa de mujeres lo que hiciste”; “Basta de letras y de bobadas, a lo tuyo”: “Dios te va a castigar, vas a ir al infierno”. Paradójicamente, mientras la niña descubría un acto prohibido por la moral cristiana, a la vez, silenciosamente, accedía a un saber que le brindaría herramientas para convertirse en una mujer adulta rebelde. Durante la siesta pueblerina, observaba lo que el clérigo hacía con la prostituta luego de haber tenido relaciones sexuales: “él le dibujaba las letras en una pizarra que colgaba de la pared, detrás de la mesa y le decía: esta es la “A” de Alcira y le escribía todo el nombre. Yo lo repetía con la ramita, sobre la tierra y después lo borraba con el pie, para que no me descubrieran”.

En el hilo del relato, reconocemos dos tipos de vínculos parentales y sus jerarquías. Por un lado, el dominio de la figura representativa del patriarcado –en este caso el marido–, cuando ella rescata de la tradición oral femenina las enseñanzas de su abuela acerca del matrimonio: “Porque, como ella decía, ahora es el ojo del marido el que vigila”, la figura del esposo custodia la conducta del ama de casa. Por otra parte, la importancia de la línea matriarcal representada en la figura de la abuela que transmite en su discurso el mandato del contrato sexual. Las voces de las mujeres de su familia también son relevantes en este microuniverso: la bisabuela-abuela-madre, que han mantenido la tradición familiar, transmisoras de los valores y saberes ancestrales a través de la oralidad. De alguna manera, la dramaturga anticipa en el título de la pieza una acción imprecisa, pues el verbo “amasar” de carácter transitivo debería especificar el objeto que recibe la acción verbal. Posee dos campos semánticos: en primer lugar, remite a la acción de trabajar la harina mezclándola con diversos líquidos; por otra parte, representa la acción de acumular o atesorar. Este juego polisémico se devela en el desenlace cuando “Ella” ya no aparece como una mujer domesticada por la autoridad patriarcal. Si comparamos la secuencia inicial con la última, ha dejado de ser víctima, hasta convertirse en victimaria de su opresor.

Nuestra autora también utiliza procedimientos humorísticos dentro de la trama dramática, inserta en un relato muy irónico el episodio de “La domada”, una mujer que había llegado al pueblo e integraba el elenco de un circo muy popular. En este fragmento, tematiza el conflicto de la pieza mediante una historia que posee una función anticipatoria del desenlace, y, a la vez, introduce su visión crítica respecto del dispositivo de domesticidad. En dicho evento, aparecen las contradicciones en las conductas del público concurrente: su hipocresía y la doble moral que expresan personas que dicen ser creyentes, supuestamente profesan valores religiosos, aunque se entretienen con escenas humillantes y violentas. Vislumbramos dos aspectos respecto del dispositivo: en primer lugar, cuando muestra el vínculo domador-animal dominado, alude al origen

del término doméstico, derivado del verbo domesticar: “Reducir, acostumbrar a la vista y compañía del hombre al animal fiero y salvaje” (*Diccionario RAE*, 2019). En segundo lugar, revela el grado de degradación que sufre la víctima del maltrato físico mediante el uso de una técnica de reducción: esa mujer convertida en objeto de ridiculización y escarnio público:

Ella: Entraba “La domada”, flaca, con muy poca ropa encima, mostrando los dientes, con las manos atadas con una soga. Los hombres del pueblo aplaudían como morsas, silbaban y decían cosas horribles, mientras se les llenaba la boca de saliva y la frente de sudor. Se veían encima de ella, todos, empujándose unos a otros, empujándose para entrarle a la domada en grupo, como perros, hasta que el látigo del “Maestro domador” sonaba fuerte sobre el piso de tierra y entonces todos se sentaban a ver el “espectáculo”, como buenos cristianos que eran.⁷

Se trata de una mujer que ha sido despojada de su condición humana, animalizada mediante un proceso de domesticación basado en castigos corporales salvajes, hasta transformarla en una especie de “fierecilla domada” –parafraseando al bardo inglés– en versión grotesca. Estimamos que este relato aparentemente anecdótico, funciona como parte de una argumentación que sustenta la trama siniestra de la pieza, justifica el objetivo de la protagonista: su venganza que consiste en envenenar al abusador. Lo inferimos en la síntesis de su relato que extraemos de varios discursos de la protagonista: “Cuando el padre llegó a la casa la sentí temblar. Serví los panes y volví a la cocina por el café. Él la llamó varias veces, hasta que se cansó y le pegó un grito. Recién ahí mi chiquita salió... temblando”. Más adelante espía al marido y descubre la verdad: “Cuando volvió a la cocina le lavé la cara, las manos, la boca. Le sequé las lágrimas con el trapo, la abracé en silencio. Cuando dejó de temblar le dije que este sería nuestro segundo secreto entre mujeres y lo entendió también”.

También, en el proceso de escritura, ha recurrido a elementos autobiográficos, retomó parte de una historia que le había relatado su abuela italiana, pero la universalizó. De este modo, sintetiza la situación de muchas mujeres rurales que padecen la violencia patriarcal: “La mama se fue de la casa del nono en Tucumán, con una mano atrás y otra adelante, porque prefería mantener sola a sus hijos antes que tolerar que su hermano mayor o su padre nos volvieran a poner una mano encima”⁸.

Retomamos la trama siniestra de esta pieza. Observamos dos actos donde la protagonista concreta su venganza. En primer lugar, el envenenamiento del marido y luego, en un final abierto, la narradora sugiere algo parecido en la fiesta de casamiento mediante una acción de violencia

⁷ Mímeo inédito de Judith Gutiérrez.

⁸ Entrevista personal con la autora, realizada el 20 de octubre de 2020.

descomunal, que aprendió de un entorno muy violento, pues no sólo libera a la hija casadera del yugo matrimonial. En segundo lugar, implica la desaparición de un pueblo rural que representa la sociedad patriarcal opresora: “Me ofrecí a amasar personalmente los panes, la torta para el casamiento y las hostias. Mi chiquita me ayuda, como siempre. Mañana todo el pueblo va a comer nuestros manjares. Todos, menos nosotras”. En sus palabras finales, la protagonista evidencia la creencia en una justicia por manos propias: “No creo en Dios, dejé de creer hace mucho tiempo”.

Finalmente, en las expresiones de Judit A. Gutiérrez vemos clara su visión crítica de los ámbitos rurales de nuestras provincias, con estructuras sociales casi feudales, pues sus habitantes sufren una opresión social que parece difícil erradicar: “Yo veo una profunda contradicción entre la supuesta paz que podríamos encontrar viviendo en mayor contacto con la naturaleza y en pequeñas ciudades o pueblos y el alto grado de represión que sin embargo implica, cuando estas poblaciones se ven cruzadas por ideas rígidas acerca de los roles sociales de mujeres y hombres, a lo que se le suma la ausencia de movilidad social”⁹.

Teatro de aplicación

Judit A. Gutiérrez, actriz-dramaturga, directora y docente junto con María Campano, especialista en temas de comunicación, han escrito obras para ser utilizadas dentro de la materia Educación Sexual Integral (ESI) en los diferentes niveles educativos, que fue declarada en la Argentina como obligatoria por una ley que sancionó el Congreso Nacional en octubre del año 2006. Convertía en derecho educativo y social la enseñanza de temas sobre la sexualidad desde una mirada integral, con un enfoque de género.

Ellas crearon un proyecto de teatro aplicado, el ciclo *TEATRESI*, que ha sido presentado en el año 2019 en el Centro Cultural “Ernesto Sábato” de la UBA y a comienzos del 2020 en la Universidad de Palermo, ambas instituciones ubicadas en la Ciudad de Buenos Aires. De las nueve piezas, hemos seleccionado la que se titula *Solas*, una obra breve donde abordan una situación social muy común en las adolescentes de hoy: el embarazo de jóvenes que no han tenido suficiente información acerca de las relaciones sexuales porque no tuvieron la materia en la escuela o bien porque no tuvieron contención de su familia. En nuestra entrevista Judit nos manifestó que:

Todas nuestras obras tienen un final abierto y son un recorte de una situación que viene de un conflicto previo y no se resuelve en escena. Eso nos parecía interesante mantenerlo, porque de esa manera no cerramos opciones, no “bajamos línea”, no somos nosotras quienes nos ponemos en el

⁹ Ibídem.

centro de la acción diciendo qué está bien y qué está mal, pero sin embargo podemos, mediante esta herramienta abrir el diálogo y acompañar esa búsqueda, ese proceso.(...) María se ocupó de entrevistar a profesionales y especialistas formadas en género, a las que les dimos a leer los materiales e inclusive algunas de ellas nos acompañaron en la experiencia del 2019.¹⁰

Reflexiones finales

Hemos observado que, con el restablecimiento de la democracia, surgieron diversos feminismos en nuestro continente, pues se incorporaron colectivos de mujeres a las ONGs, a diversos movimientos sociales y a los partidos políticos, instalando nuevas agendas en las políticas públicas, tendientes a defender los derechos humanos de las de las mujeres, de las disidencias sexuales y de los más vulnerables. En las dos primeras décadas del siglo XXI, cobraron notoriedad en nuestro país estos feminismos populares, por el surgimiento del *Ni una menos* y otras marchas similares, que luchan por la equidad de género. Aparecen nuevas dramaturgas, que revelan en sus obras problemáticas sociales surgidas en dichas marchas, con reivindicaciones propias de la mujer: la violencia de género, la importancia de los trabajos de cuidado y la defensa de los derechos de las disidencias sexuales.

Vimos que uno de los dispositivos impuestos por el capitalismo patriarcal es el mito de la belleza, que plantea modelos hegemónicos en los cuerpos femeninos, últimamente también los medios imponen otros ideales para los hombres. Cecilia Propato Carrière en *Diversión en tres estados*, a través de una gran teatralidad, revela su visión crítica de estos mandatos, muestra cómo funcionan estos imperativos en las protagonistas de su obra, a tal punto que desencadena un conflicto entre mujeres que representan sectores sociales antagónicos. En *La 45*, la violencia de género constituye el eje de la pieza, sin embargo, lo hace desde una perspectiva distinta, tanto en su diseño de puesta como en la elección de los personajes femeninos, ya que no es usual ver en el teatro argentino la situación de las mujeres policías.

Otros mecanismos que se visibilizan en estas dramaturgias son los otros instrumentos de dominación patriarcal. Por un lado, el ideal de domesticidad que ha determinado para el ama de casa. Por otra parte, la negación del acceso al conocimiento, derecho que tradicionalmente sólo le ha sido reconocido al varón. En *Ella amasa*, Judit A. Gutiérrez revela en los monólogos de una mujer que vive en un ámbito rural, la subjetividad de un ama de casa sometida en el ámbito doméstico. Testimonia una situación que ocurre en localidades rurales poco trabajadas en el teatro. Pensamos que el desenlace de esta obra —cuando pueda ser estrenada luego de la pandemia—.

¹⁰ Ibídem.

afectará al espectador o a la espectadora, que asumirá un rol activo y crítico en su participación, podrá tomar conciencia de estos conflictos. No obstante, en la obra *Solas*, que escribió para la ESI en colaboración con María Campano, hallamos una herramienta educativa que posibilita el acceso al conocimiento de sus derechos, la génesis de debates productivos, cambios sustanciales en el futuro de los y las jóvenes de nuestro país.

En suma, consideramos que estas nuevas dramaturgias de mujeres constituyen una contribución muy importante a nuestro teatro actual: proponen miradas que problematizan nuestra realidad actual. Al respecto, nos hacemos eco de expresiones de Nora Domínguez: “Me interesa destacar estas dos escenas: primero la de una escritora que pone el cuerpo para fabricar la letra; hace de la poética un arma de la política (...) otra escritora, realizando la ocupación política de un espacio colonizado para enumerar una serie de denuncias y para reflexionar y poner en escena el carácter performativo de su lugar social y de su herramienta de trabajo. La condición de trabajadora de la letra se vuelve política” (2020: 90).

Bibliografía

Artesi, Catalina Julia (2018). “Deconstrucción del patriarcado en obras de Mariela Asensio” en *Boletín del CETYCLI* (Centro de Teoría y Crítica Literaria), N° 19, diciembre. Disponible en:

<http://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/34-boletin-19.html> (Consultado: 20/10/20)

Diz, Tania (2020). “Furiosas, zombies y asesinas. Amas de casa de la segunda mitad del siglo XX” en *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*, N° 3, abril 2020. Disponible en:

<http://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/452> (Consultado: 20/10/2020)

Domínguez, Nora (2019). “Escrituras de la urgencia. Otra vuelta sobre arte, política y feminismo” en *Revista Gualichos*, N° 1. Disponible en:

<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/Gualichos/article/view/3317/2220> (Consultado: 15/7/2020)

Domínguez, Nora (2020). “ Acciones colectivas, actos reflexivos. Pensando la marea feminista” en *Revista El lugar sin límites*, Vol. 1, N° 3. Disponible en:

<http://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/447> (Consultado: 15/7/2020)

- Dubatti, Jorge (2018). “Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral” en Jorge Dubatti (dir.): *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: ENSAD.
- Escofet, Cristina (2015). “Introducción: Teatro, memoria y subjetividad” en *Teatro. Memoria y Subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Fos, Carlos (2017). “La apuesta por el encuentro teatral” en Cecilia Propato Carrière: *Vínculos inquietantes*. Buenos Aires: EUDEBA-PROTEATRO.
- Fukelman, María (2020). “Teatros independientes y feminismo” en *Revista Acotaciones. Investigación y creación teatral*, N° 44. Disponible en:
<http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/index> (Consultado: 15/7/2020)
- Merlín, Nora (2017). *Colonización de la subjetividad: los medios masivos en la época del biomercado*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Osborne, Raquel (2009). *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Prieto, Carolina (2008). “Violencia en clave tragicómica” en *Página/12*. Disponible en:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-9422-2008-03>
(Consultado: 26/10/2020)
- Proaño, Lola (2015). “Prólogo” en Cristina Escofet: *Teatro. Memoria y Subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Propato Carrière, Cecilia (2017). *Vínculos inquietantes*. Buenos Aires: EUDEBA-PROTEATRO.
- Propato Carrière, Cecilia (2020). “Página web de *La 45, no voy a llorar de eso me cansé*”. Disponible en: <http://la45.blogspot.com/2007/?m=1> (Consultado: 26/10/2020)
- DRAE (2020). “Domesticar”. Disponible en: <https://dle.rae.es/domesticar> (Consultado: 21/10/2020)
- Soto, Moira (2013). “Prólogo” en Mariela Asensio: *Mujeres en 3D*. Buenos Aires: Traficantes de sueños.
- Soto, Moira (2005). “Melancólico pero divertido” en *Suplemento Las 12, Página/12*, 4 de agosto. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1870-2005-04-08.htm> (Consultado: 20/01/2018)
- Vargas Valente, Virginia (2008). *Feminismos en América Latina. Su aporte a la política y a la democracia*. Lima: Editorial Programa Democracia y Transformación.
- Wolf, Naomi (2002). *El mito de la belleza*. Buenos Aires: Emecé.