

Dramaturgia y feminismo en la Argentina del Siglo XX



Susana Tarantuviez

Universidad Nacional de Cuyo, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
sutarantuviez@hotmail.com

Recepción: 10/02/2022. Aceptación: 21/03/2022

Dramaturgia y feminismo en la Argentina del siglo XX

Este trabajo propone trazar una genealogía de las dramaturgas del siglo XX que abordaron en sus obras las problemáticas de género de su época. Para ello se realiza un recorrido que visibiliza la presencia de mujeres en el campo teatral argentino desde principios del siglo y se examinan los vínculos que sus textualidades establecen con los planteos feministas de cada momento histórico.

PALABRAS CLAVES: TEATRO, FEMINISMO, DRAMATURGIA DE MUJERES, SIGLO XX.

Dramaturgy and feminism, in Argentina of the twentieth century

This paper intends to trace a genealogy of 20th century women playwrights who addressed in their plays the gender problems of their time. With this purpose in mind, we examine the presence of women in the Argentine theatrical field since the beginning of the century, and we examine the links that their dramas establish with the feminist issues of each historical moment.

KEYWORDS: THEATRE, FEMINISM, WOMEN'S DRAMATURGY, TWENTIETH CENTURY.

Este trabajo se inscribe en la construcción de una mirada feminista cuyo propósito es trazar una genealogía de las dramaturgas del siglo XX que han abordado en sus obras las problemáticas de género de su época. Se trata de proponer un recorrido que permita visibilizar no solo la presencia de autoras mujeres en nuestro canon teatral, sino también (y sobre todo) los planteos feministas que vertebran sus textualidades. Por lo tanto, hago hincapié, dentro del universo de dramaturgas argentinas, en una constelación de escritoras que durante el siglo pasado produjeron textos dramáticos en los que la representación de las relaciones de poder en el orden de género, la construcción de las subjetividades femeninas, las luchas por los derechos de las mujeres y la denuncia de las desigualdades entre hombres y mujeres son los ejes de sus poéticas teatrales.

He examinado también, desde un enfoque historicista, los espacios que las mujeres han ocupado en el origen y desarrollo de nuestro teatro, y me he encontrado con una situación que se repite en muchos otros campos que las involucran: la historia de las mujeres en el teatro argentino sigue siendo, hasta el día de hoy, un objeto de estudio poco abordado por los especialistas. A pesar de esta dificultad heurística, pude constatar que las mujeres han estado presentes en nuestra escena teatral incluso antes de la época independentista: si bien en el siglo XVIII, cuando se inaugura el Teatro de la Ranchería (o Casa de Comedias), en 1783, sólo hay actores varones que representan tanto a los personajes masculinos como a los femeninos, pronto se incorporan a las tablas actrices profesionales (que deberán cargar con un estigma social durante muchos años por la nota de infamia que pesaba sobre ese oficio). Cabe destacar también que no hay registro de mujeres dramaturgas a principios del siglo XIX, pero su trabajo actoral se consolida y adquiere mayor reconocimiento social hacia la década de 1820. Luego, durante la segunda mitad del siglo XIX, ya encontramos autoras de obras teatrales, como Rosa Guerra, Juana Manso, Eduarda Mansilla, entre otras, y a principios del siglo XX surgen dramaturgas que son pioneras en plantear en sus piezas teatrales temas que bien podrían incluirse hoy en la llamada “agenda feminista”: Salvadora Medina Onrubia y Alfonsina Storni en la década de 1920 y luego, en la década de 1930, Malena Sandor (nombre artístico de María Elena James de Terza). Para llevar a escena estas problemáticas, la forma teatral elegida por Medina Onrubia y Storni será el drama de tesis (otras dramaturgas¹ de la época trabajarán con el melodrama doméstico, considerado una forma teatral más “femenina”).

El inicio de la relación entre la dramaturgia de mujeres y el feminismo está en las piezas de estas autoras de principios de siglo, quienes, dado el lugar absolutamente marginal que ocupaban en ese entonces las mujeres en el teatro, elaboraron diversas estrategias para dar voz a las subjetividades femeninas, tales como incrementar la presencia de personajes femeninos de peso y darles parlamentos más extensos, así como un mayor control sobre la acción dramática.

Con respecto al movimiento feminista en Argentina, este gana visibilidad a partir de 1910, cuando en Buenos Aires tiene lugar el primer encuentro por los derechos de las mujeres, donde se abordan problemáticas como la prostitución, el divorcio, la cuestión de los hijos ilegítimos, la educación sexual.

Ahora bien, el hecho de que las obras de Salvadora Medina Onrubia y de Alfonsina Storni, entre otras escritoras, hayan sido poco examinadas por los estudiosos del teatro argentino ha impedido valorar adecuadamente estos antecedentes, los cuales, vistos en perspectiva histórica y feminista, constituyen un momento importante de la historia y desarrollo de nuestra dramaturgia. Así, a la hora de trazar la genealogía de las dramaturgas del siglo XX es imprescindible tomarlas en cuenta.

El teatro de Salvadora Medina Onrubia es un hito en la imbricación del campo del feminismo argentino con el campo teatral de nuestro país. Su primera obra, *Almafuerte* (llamada originalmente *Una más*), examina las dificultades económicas y las condiciones de vida que, a inicios del siglo, causaban que las mujeres trabajadoras pobres se convirtieran en prostitutas, al mismo tiempo que defiende la virtud de una mujer independientemente de su virginidad. La pieza fue recibida negativamente por los medios más influyentes y hasta se le indicó a la autora que escribiera “de acuerdo con su sexo y su alma de mujer”. A pesar de esto, Medina Onrubia siguió escribiendo teatro en esa misma línea estética y temática: su pieza *La solución*, de 1921, tiene como eje a las mujeres que se debaten entre opresiones y dependencias y *Las descentradas*, estrenada en 1929, critica el matrimonio por conveniencia y la estructura familiar

1. Otras dramaturgas de la década de 1920 son Lola Pita Martínez, Alcira Olivé y Carolina Alió.

burguesa y examina la condición y tipos de mujeres que existen, tanto en la realidad como en la literatura.

La producción de Salvadora² no ha recibido mayor atención en la Academia hasta años recientes. En su época, a la autora se le negó el acceso a los círculos intelectuales y a las revistas culturales tan necesarias para la consagración literaria (como *Nosotros*, *Proa* o *Martín Fierro*), aunque redactaba una columna acerca de la vida teatral (que firmaba con seudónimo) en el diario *Crítica*.

Por su parte, Alfonsina Storni, pionera en llevar los planteos feministas al escenario, logró abrirse camino hasta ocupar lugares de prestigio en el campo cultural de su época, pero su teatro obtuvo críticas negativas y solo estrenó una obra en vida (sin contar sus piezas para niños), *El amo del mundo*,³ originalmente llamada *Dos mujeres* (título que hacía hincapié en los dos personajes femeninos opuestos que presenta la pieza). En esta y en sus otras tres obras (Storni escribió dos dramas realistas, la ya mencionada *El amo del mundo*, de 1927, y *La debilidad de Mister Dougall*, del mismo año, y dos farsas, *Cimbelina en el 1900 y pico* y *Polixena y la cocinera*, ambas de 1931), Storni presenta protagonistas mujeres que cuestionan los estereotipos que regían la feminidad de la época y las leyes que convalidaban las desigualdades de género, otorgando a sus personajes femeninos un lugar central en la acción dramática. Storni era una aguda observadora de las relaciones entre hombres y mujeres y había señalado en sus ensayos las desigualdades sociales basadas en el género. En *El amo del mundo* lleva a escena esas teorías que había defendido en sus escritos periodísticos acerca de la posición legal de las mujeres y sus derechos. Su visión de la feminidad, entendida como una performance social, iba en contra del sistema patriarcal de valores predominante entre sus críticos, quienes apuntaron sus comentarios desfavorables a los parlamentos extensos de los personajes y al lenguaje poco natural e inverosímil usado por el personaje del niño.

Ya en la década de 1930, Malena Sandor estrena su obra *Yo me divorcio, papá*, donde denuncia los códigos sociales que impedían a las mujeres separarse de sus maridos, y recibe un premio nacional por su pieza *Una mujer libre*, en la cual profundiza su crítica social, que continuará en *Penélope ya no teje*.

Las dramaturgas mencionadas son claves para trazar una genealogía cuyos hitos más sobresalientes aparecen en la segunda mitad del siglo: la irrupción del teatro de Griselda Gambaro en la década de 1960 y el aumento del número e influencia de dramaturgas a partir de Teatro Abierto. Entre 1965 y 1997, según constata Halima Tahan (1998), se registran más de novecientas obras dramáticas⁴ de unas doscientas escritoras. Sin embargo, al examinar el catálogo de estas dramaturgas, notamos que gran parte de sus obras aún permanecían inéditas a fines de la década de 1990 (incluso a comienzos del siglo XXI se sigue constatando una falta de apoyo editorial para el trabajo de nuestras dramaturgas): aunque muchas fueron estrenadas, es necesario para el estudio de los textos dramáticos, su circulación editorial. De las autoras que en este período publicaron más de un par de obras, podemos mencionar⁵ a Carmen Arrieta,

2. Su cuento "La casa de enfrente" puede considerarse un texto inaugural de la literatura lesbica argentina y su relato "Gaby y el amor" fue publicado en una de las primeras antologías de la literatura argentina (compilada por José Guillermo Miranda Klix y publicada en 1929 por la editorial Claridad: *Cuentistas argentinos de hoy. Muestra de narradores jóvenes, 1921-1928*), que incluyó a autores como Arlt y Mallea y solo a otra escritora.

3. Se estrenó en el Teatro Nacional Cervantes ante un público que incluía al presidente Marcelo T. de Alvear y a varias personalidades del mundo literario.

4. Ver el "Catálogo general de dramaturgas argentinas" incluido en las páginas 37-129 del libro de Tahan (1998).

5. No he incluido a las dramaturgas de teatro infantil: Adela Basch, María Inés Falconi, María Rosa

Aída Bortnik, Ana Caballero, Cristina Escofet, María Escudero, Susana Freire, Griselda Gambaro, Adriana Genta, Beatriz Mosquera, Mónica Ottino, Diana Raznovich, Ana Rivas, Mónica Rivelli, Hebe Serebrisky, Patricia Suárez, Susana Tampieri, Susana Torres Molina y Patricia Zangaro.

A continuación resumiré algunas características de las obras de Griselda Gambaro, Diana Raznovich, Susana Torres Molina y Beatriz Mosquera correspondientes a las décadas de 1960 y 1970; luego me enfocaré en dos escritoras cuya producción dramática comienza a conocerse a partir de la década de 1980, Cristina Escofet y Patricia Zangaro; y, por último, para cerrar el siglo, comentaré las primeras obras de Patricia Suárez, quien inició su actividad teatral en 1999, después de un premiado comienzo literario como narradora. Para la elección de estas dramaturgas he tomado en cuenta la importancia que tiene la representación de las problemáticas de género mencionadas anteriormente como punto de articulación de sus obras, en las cuales se promueve una mirada crítica desde esa perspectiva, que el personaje que se instaura como sujeto de hacer es una mujer (un personaje femenino que, aunque no siempre logre alcanzar su objeto, realiza su búsqueda a partir de la asunción de su propia historia en términos narrativos y desobedeciendo prácticas sociales), que la temática primordial está relacionada con cuestiones de género y se plantea uno o más de estos objetivos fundamentales: la defensa de la identidad de la mujer, la construcción de una subjetividad femenina autónoma, la denuncia de las estructuras opresoras de la mujer (especialmente la educación y la familia patriarcal), la deconstrucción de los estereotipos conformadores de una mujer dependiente y el desenmascaramiento de la falsedad de los roles impuestos históricamente al género femenino. Así, sus obras nos invitan a examinar nuestras creencias sobre los géneros y los roles sociales y a poner en tela de juicio los estereotipos forjados por el discurso masculino hegemónico y el poder que se ejerce tanto en el ámbito público como en el ámbito privado, el de la familia y el de la sexualidad.

Ahora bien, a pesar de la invisibilización histórica de la escritura dramática femenina que mencioné anteriormente, en la década de 1960 sobresale la dramaturga Griselda Gambaro⁶ quien, con su textualidad “absurdista” o “neovanguardista”, es una figura emblemática para la renovación del sistema teatral argentino. Su visibilidad fue excepcional, tanto por la cantidad de piezas estrenadas y publicadas como por los estudios críticos nacionales e internacionales sobre su obra. En cuanto a la relación entre sus piezas y los planteos feministas, hay una significativa evolución:⁷ los personajes femeninos aparecen abusados y totalmente derrotados⁸ en su primera etapa de producción, para luego, en sus obras posteriores, convertirse en personajes rebeldes, al frente de la sublevación de las víctimas. En la década de 1970, su pieza más abiertamente feminista es *El despojamiento* (1974), donde la Mujer solamente es capaz de evaluarse a través de los ojos masculinos, es despreciada como ser humano y su cosificación es completa. Sus intentos para que dejen de considerarla como un objeto son inútiles, pues ella misma, con su lenguaje, gestos y acciones, refuerza el rol que socialmente se le ha impuesto (Witte 1996: 127). En la producción posterior de Gambaro, especialmente en la década de 1980, es precisamente el personaje femenino quien se instaura como agente del cambio social: se resiste y lucha contra los abusos de poder, portando una axiología positiva en la que se destacan los valores

Finchelman, Marta Giménez Pastor, Ana María Torres y Adela Vettier, entre otras.

6. Para un estudio exhaustivo de la producción dramática de Griselda Gambaro hasta mediados de 2003, ver Tarantuviez 2007.

7. Para un estudio detallado de este tema, ver Tarantuviez 2005.

8. En sus textos escritos en los '60 y '70, en las cuales el abuso de poder es el eje temático primordial, las víctimas femeninas sufren una mayor degradación que las masculinas, como en el caso de Emma en *El campo* (1967) y de Rosa en *La gracia* (1971).

de la solidaridad, la compasión y la búsqueda de libertad, como en el caso de Suki, de la obra *Del sol naciente* (1984), quien denuncia el egoísmo y la violencia del personaje masculino Obán, y de las demás célebres heroínas del universo gambariano.

En la dramaturgia de Griselda Gambaro la violencia contra la mujer es una preocupación relevante y se encuentra textualizada con una alta recurrencia. Esta problemática de la mujer sometida y maltratada está en estrecha relación con el contexto social de una Argentina donde la legislación convalidó durante años la sumisión de las mujeres.⁹ Así, las obras de Gambaro que ponen en escena el sometimiento femenino que se produce en la esfera privada reflejan esa legislación que no contemplaba la violencia en el seno de la familia y demuestran que el alto nivel de agresión contra las mujeres está vinculado a las normas de una sociedad donde el hombre es quien domina y, sobre todo, donde existe una aceptación social del maltrato físico o psicológico sobre la mujer y sobre los hijos en el hogar. La violencia en el ámbito familiar determina una situación en la que se establecen vínculos asimétricos: el padre varón se vivencia como superior y con legítimo poder para controlar a los demás integrantes de la familia. A esta situación se oponen las hijas insumisas de la dramaturgia gambariana de la década de 1980, como Margarita de *Real envido* (1980) y Dolores de *La malasangre* (1981). Cabe destacar que en ambas obras las relaciones afectivas hombre-mujer son trasladadas al plano político: el amor de Margarita por Valentín, lacayo del príncipe con quien debiera casarse, y el de Dolores por Rafael, su preceptor jorobado, se ubican al margen del orden establecido por la máxima autoridad, el padre-gobernante. Ambas parejas de amantes no sólo optan por reconocer un sentimiento que sus convenciones sociales les prohíben, sino que lo encuadran en el marco de una rebelión mayor en el ámbito público. Nos encontramos, así, en la intersección de los ámbitos personal y político, pues la familia, como ha dicho Gambaro, “puede ser también una pequeña dictadura en la que los roles a veces están marcados a fuego”. (Gambaro en Halperín 1985, 24)

En algunas obras de Gambaro, el maltrato hacia la mujer en el ámbito familiar se produce a través del abuso sexual, como es el caso de Clara en *Puesta en claro* (1974), violada por sus hijastros. En la dramaturgia gambariana, las mujeres atacadas sexualmente son Clara de *Puesta en claro* (1974), Rosa de *La gracia* (1971) y María de *Morgan* (1989); también Teresa de *Sucede lo que pasa* (1975), acosada cuando era niña. A ellas se suma el amplio universo conformado por mujeres sometidas a la autoridad despótica de un hombre y que sufren diversos tipos de maltratos físicos y psicológicos, comenzando, cronológicamente, por Emma, de *El campo* (1967), primer personaje femenino de la dramaturgia de Gambaro que aparece con signos de violencia física, y continuando con otros como Graciela en “Si tengo suerte” (1970), el segundo de los *Cuatro ejercicios para actrices*; Molly y Valentina en *Dar la vuelta* (1973); la Mujer en *El despojamiento* (1974); Margarita en *Real envido* (1980); Dolores y su Madre en *La malasangre* (1981); Suki en *Del sol naciente* (1984). También en la textualidad gambariana aparece la agresión contra mujeres que, si bien no están sujetas directamente al poder de un único varón, sufren la violencia de la sociedad, como en los casos del asesinato de Brigita María en *Nada que ver* (1972) y del cuerpo torturado de Teresa en *La casa sin sosiego* (1991). También es significativo que en su obra *El miedo* (1972) los tres hombres torturados y asesinados estén vestidos de mujer: no es casual que se los disfrace así, pues este disfraz funciona como signo de su debilidad (feminización) ante el poder abusivo. En gran parte de la obra dramática de Gambaro, los personajes femeninos pasan de

9. Por ejemplo, no es sino hasta 1985, gracias a la Ley 23.264, que se modifica el Régimen de Patria Potestad y de Filiación del Código Civil y se establece el ejercicio conjunto de la patria potestad de padre y madre sobre sus hijos e hijas menores, que con anterioridad era exclusiva del padre. Y es apenas de 1994 la entrada en vigencia de la Ley 24.417, “Ley Nacional de Protección contra la Violencia Familiar”, mientras que la aprobación de la “Convención Interamericana sobre Sanción, Prevención y Erradicación de la Violencia contra la Mujer” se produce recién en 1996, con la Ley 24.632.

la queja a la acción, desde una diferencia de perspectiva que la dramaturga señala como propia del género mujer: “La mujer imprime algo diferente en la cultura. Y lo que la mujer imprime en la cultura es la diferencia de su género, diferencia de ver la vida y la muerte, de querer nacer a otra libertad, a otra igualdad, a otra distribución del poder”. (Gambaro 1998, 38). Basten estos párrafos para señalar la importancia de la relación dramaturgia/feminismo en la textualidad gambariana, en la cual la centralidad de los personajes femeninos se mantiene hasta sus obras más recientes, como *La señora Macbeth* (2003) y *La persistencia* (2004), donde, al igual que en numerosas obras anteriores, Gambaro plantea y cuestiona el vínculo de la mujer con el poder y su posición ante la violencia ejercida en los dominios público y privado.

Retomando el devenir histórico, en la década de 1960 se destaca la dramaturga (hoy artista gráfica) Diana Raznovich, quien en 1968 estrena *Buscapiés* (obra en la cual indaga en las relaciones y desencuentros afectivos de los jóvenes), con tal éxito de crítica (gana el Primer Premio para Autores Inéditos) y de público que la obra se traslada al Teatro Municipal General San Martín y Raznovich se convierte en la autora más joven (22 años) en estrenar allí. Luego estrena *El guardagente*, *Texas en carretilla*, *El contratiempo*, *Plaza hay una sola* y *Marcelo el mecánico*, antes de exiliarse en España. Cuando Raznovich regresa a la Argentina, participa en el ciclo Teatro Abierto (donde solo intervienen tres dramaturgas: Aída Bornik, Gambaro y Raznovich) con su obra *Desconcierto* (1981),¹⁰ en la cual denuncia la mirada masculina hegemónica y su función normativa sobre el modo de expresión y el cuerpo femeninos. Se trata de un monólogo en boca del personaje de una pianista cuyo arte ha sido completamente silenciado por su empresario: en cada concierto que intenta dar, el piano no emite ningún sonido y ella debe, en cambio, contarle al público su vida. El personaje de la pianista Irene della Porta es así obligada a hacer una suerte de “reality show” en cada función y se desnuda en una confesión requerida por el público, que exige lo que ella considera un acto humillante. El desnudo no es solo emocional, sino también físico: en la puesta en escena de Teatro Abierto, el personaje muestra los senos (por indicación del director de esa puesta, pues en el texto dramático se queda en ropa anterior). El hecho de que la pianista haya aceptado el pacto con el empresario (por el cual, a cambio de protección, confort, dinero, debe renunciar a su arte) implica su colaboración en su propia derrota, en su propia represión. La tiranía del empresario que se apropia del deseo de Irene se interseca con la dictadura militar del momento de producción de la obra y la censura que ejerció el régimen puede verse metaforizada en el silenciamiento del instrumento musical.

La dramaturga volverá a la forma teatral del monólogo para un personaje femenino en su pieza *Objetos perdidos*, donde la protagonista, Casalia, encerrada en un depósito de equipajes, se da cuenta, en medio de la desesperación con la que busca sus valijas e intenta entender la situación en la que se encuentra, que jamás podrá salir de su encierro y termina siendo “un bulto más”, un objeto perdido.

En *Jardín de otoño* (1983) Raznovich muestra nuevamente la enajenación producida por los medios de comunicación (tal como lo había hecho en una de las piezas que conforman *Plaza hay una sola*, donde una mujer es incitada a suicidarse para que se vuelva noticia) y se ríe de los estereotipos de belleza y de los códigos que rigen la masculinidad: el personaje del galán de telenovelas, un verdadero macho en la ficción, es en realidad incapaz de satisfacer las demandas amorosas, sexuales, de sus admiradoras (dos televidentes que lo secuestran), y en lo trágico de la situación se pone en evidencia la cosificación de los seres humanos que produce la sociedad de consumo. Esta crítica al consumismo llega a su punto culminante en *Casa matriz* (1991):

10. Dos años después se estrena en Londres y más adelante en Alemania, España, Italia.

Casa matriz nos plantea el extremo, el *non plus ultra* del consumo: ya no sólo se pueden alquilar parejas sexuales, acompañantes para ancianos, mucamas por hora, paseadores de perros, sino también madres. Se pueden alquilar emociones intensas, primarias, que una persona nunca ha experimentado pues ha tenido una sola madre y está atada a los sentimientos que esa única madre le ha provocado. (Glickman 1994: 97)

La obra, surgida de un proyecto colectivo en el cual Raznovich trabajó con mujeres escritoras desde 1987, aborda el vínculo madre-hija en toda su complejidad pero en tono de comedia, burlándose de los clichés y las mistificaciones que inundan nuestra percepción de la maternidad. La agencia de alquiler de madres sustitutas que es esta “casa matriz” permite que Bárbara, la clienta, contrate ocho madres diferentes (todas actuadas por la misma empleada de la empresa) para vivir distintas dinámicas madre-hija.

A mediados de la década de 1990, ya con catorce obras estrenadas, publicadas y traducidas a varios idiomas (entre las que se destaca *De atrás para adelante*, de 1995, en cuanto a la exploración de la condena social que sufren las diversidades sexuales), Diana Raznovich sobresale entre las dramaturgas argentinas, con obras que exploran la mecánica social que lleva a las mujeres a quedar encerradas en situaciones de pérdida, fracaso y violencia.

Pocos años después de la primera obra de Raznovich, encontramos una constelación de dramaturgas que comienzan a estrenar sus obras en la década de 1970,¹¹ entre las que se destaca Susana Torres Molina, quien en su obra *Extraño juguete* (estrenada en 1977) deconstruye los estereotipos de género que rigen el ejercicio de la sexualidad y pone en evidencia la violencia y los juegos de poder que subyacen a las relaciones entre los sexos; mientras que en *Ya otra cosa mariposa* (1981) logra caricaturizar al machismo argentino con el recurso escénico del travestismo, lo cual también le permite indicar que el género es una construcción social. La obra es una crítica profunda a las actitudes misóginas masculinas en diferentes etapas de la vida del hombre (como niño, adolescente, adulto y anciano). Ya en este siglo, obtiene el primer premio del Concurso de obras teatrales del Fondo Nacional de las Artes con *Ella* (2001), donde lleva a escena la mecánica violenta del deseo masculino cuando su objeto es dominar el cuerpo femenino, y en *Cero* (estrenada en 2003) invierte los roles típicos del comercio sexual y hace que el personaje femenino sea una mujer prostituyente.

Cabe recordar ahora que a partir de la década de 1980 las dramaturgas irrumpen en mayor número y con mayor visibilidad en el campo teatral argentino: desde el ciclo “Teatro Abierto” (1981-1985) se verifica no sólo un aumento del número de dramaturgas sino también de personajes femeninos que encarnan un enfoque distinto del tradicional, construidos desde una perspectiva que se enfoca en problemáticas que atañen específicamente a las mujeres, tales como su participación limitada en puestos de toma de decisiones en el ámbito laboral y político, la opresión que sufren en el seno de la familia por su condición de mujeres, la invisibilización del trabajo doméstico y de cuidados, los estereotipos sociales que las subordinan a un lugar secundario en el ejercicio del poder, su salud sexual y reproductiva, su autonomía económica, las variadas modalidades de violencia (como la física, psicológica, sexual, económica, simbólica) que se ejercen contra las mujeres, entre otras problemáticas que constituyen lo que hoy se denomina “agenda feminista”.

11. Para dar cuenta de parte de la dramaturgia producida por mujeres entre 1960 y el cambio de siglo, presento a continuación una síntesis de mis indagaciones, *cfr.* mis trabajos publicados con anterioridad consignados en la Bibliografía.

Para poner en escena estas problemáticas, las diversas dramaturgas emplean diferentes recursos. Por ejemplo, la dramaturga Beatriz Mosquera recurre al humor para desmontar los códigos masculinos y ridiculizar las nociones dominantes sobre la función social de las mujeres y ciertas convenciones sociales en su obra *Sábado a la noche* (estrenada en 1995), ambientada en un departamento que dos amigas utilizan para encuentros amorosos furtivos: ya desde el espacio mismo se transgreden las costumbres del contexto social al atribuir a dos mujeres una conducta calificada como típicamente masculina, la de mantener un “bulín”. El humor se instaura desde el inicio mismo de la obra, cuando el personaje de Delia aparece cargando un inodoro, y la serie de encuentros y desencuentros sucesivos, así como los equívocos (al mejor estilo de la comedia de enredos) y un lenguaje desenfadado y hasta obsceno crean situaciones que desbordan comicidad. Sin embargo, el humor no impide que Delia explicita claramente la crítica a un modelo cultural que les niega libertad y goce a las mujeres.

En la década de 1990 es imprescindible mencionar a Cristina Escofet, pues sobresale en la construcción del vínculo entre la dramaturgia y el feminismo: a una interesante creación dramática (que consta de obras premiadas y representadas en el país y en el extranjero), la autora suma una sólida teorización sobre el feminismo y sobre la praxis teatral, sistematizada en su libro *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*. En este ensayo, Escofet explicita su toma de posición y afirma que el feminismo le ha servido como herramienta para “trascender la mirada del silencio y del acatamiento” (Escofet 2000, 51), y en su producción dramática lleva a la práctica sus postulados feministas. Escofet denuncia las estructuras opresoras (como la institución familiar) y deconstruye los estereotipos que conforman una subjetividad dependiente basada en los roles impuestos históricamente al género femenino:

Sin embargo, no hay receta para la construcción de este sujeto y la producción de Escofet no intenta dárnosla, pero nos muestra lo absurdo de las imágenes femeninas desde todos los tiempos y lo ridículo de los mitos y los prototipos que conforman nuestra subjetividad. Descubre la contradicción de todo aquello que ha sido tomado como un ‘hecho’, es decir, todas las ‘naturalizaciones’ que la ideología ha consumado alrededor del género. Esto lleva a la búsqueda de una definición de género que supere estas incompatibilidades y contradicciones. La producción de Escofet alienta un proceso de construcción de una subjetividad más coherente. (Proaño-Gómez 2000: 162)

Esta coherencia entre la poética explícita de la autora y la poética implícita en sus textos dramáticos se constata en el análisis de sus obras, como, por ejemplo, *Nunca usarás medias de seda* (estrenada en 1990), donde intenta desarticular la “identidad femenina institucionalizada desde el matrimonio, la familia y la educación” (Proaño-Gómez, 2000: 165), representada en la protagonista, María, a quien se ha educado para que observe los modales propios de una “señorita ideal” (el silencio, la quietud, la compostura y la dedicación). La educación resulta así un discurso reforzador de prácticas represivas. Por su parte, en la obra *Ritos del corazón* (1992) Escofet tematiza, a través del personaje de Laura (una escritora que debe enfrentarse a los mitos del eterno femenino para resolver el conflicto entre un yo individual reprimido por los esquemas sociales hegemónicos y el anhelo del yo liberado de la mujer que escribe), la posibilidad de construir una nueva identidad autónoma a través de la escritura.

Escofet denuncia la representación de la mujer como mera construcción cultural en *Señoritas en concierto* (estrenada en 1993), ironizando sobre la imagen construida hasta ridiculizarla. Los recursos humorísticos (juegos de palabras de doble sentido y la parodia de textos de la cultura popular, como las letras de tango) son predominantes en esta obra y reaparecen en *Las que aman hasta morir* (estrenada en 1995), un monólogo teatral donde el personaje de la Actriz tiene el control de todo el discurso, el cual gira

alrededor de dos temas recurrentes en la poética de Escofet: la perversidad de los roles sociales que someten a las mujeres y la necesidad de auto-representación como camino hacia una subjetividad femenina autónoma. En síntesis, Cristina Escofet propugna, tanto en sus textos teóricos como en sus piezas teatrales de la década de 1990,¹² la construcción de la subjetividad femenina rechazando los roles de género heredados y propone escribir dando espacio al sujeto mujer con sus deseos y demandas.

En los '90 son numerosas las autoras dramáticas que abordan preocupaciones políticas y sociales relacionadas con cuestiones de género; entre ellas, además de las ya mencionadas, encontramos a Patricia Zangaro: ciertas temáticas representativas de su producción, como las relaciones entre oprimidos y opresores, las distintas formas de la inequidad y la violencia están relacionadas con la situación social de las mujeres. Por ejemplo, el personaje de la Pochi, en su obra *Por un reino* (estrenada en 1993), es oprimido debido a su condición de mujer: la Pochi está definida sólo por su capacidad biológica de engendrar y parir. La función social de La Pochi, sometida por el miedo, está claramente establecida: es la hembra reproductora, la que provee descendencia al paterfamilias despótico, Tatita, quien, además, la despoja de sus hijos (una de las características fundamentales del poder masculino es el control de la sexualidad femenina y la apropiación de la prole).¹³ Así, el personaje femenino aparece totalmente carente de derechos individuales: su cuerpo y el de sus hijos están a merced de los dos personajes masculinos, Tatita y su hijo Fratacho. Cuando La Pochi se rebela, debe pagar con su vida su intento de liberación. Otra forma de opresión que Zangaro ha trabajado en su dramaturgia es la prostitución obligada, como en el caso del personaje de La muchacha de maíz, en la obra *La hora nona*. Aquí, aparece también la violencia de género, un tema constante en su obra: de las diez piezas reunidas en un único volumen en el año 2008, ocho de ellas presentan personajes femeninos maltratados (y cinco de esas ocho obras muestran episodios de violencia sexual contra la mujer). Así, con su escritura dramática, Patricia Zangaro abre un espacio de reflexión sobre la situación de la mujer en la sociedad, un espacio donde las cuestiones de género se articulan con las cuestiones políticas relativas al poder y la organización social de diversos contextos socio-históricos: en todos ellos (ya sea en nuestro país, en la época de la conquista del desierto —como en sus obras *El confín* y *Última luna*—, en el mundo musulmán contemporáneo —presentado en *La boca amordazada*, monólogo que relata la historia de una mujer condenada por su adulterio a morir lapidada—, o en un lugar y tiempo míticos que no pueden precisarse, como los de su pieza *Tiempo de aguas*, en la que el personaje de la joven desobedece el mandato paterno que le prohíbe aprender a leer y escribir) se denuncia el sistema androcéntrico y se devela su funcionamiento y sus consecuencias.

Cabe destacar que la elección del monólogo como modo de representación tiene una connotación adicional cuando se pone en escena la situación social de las mujeres: se trata de la instauración de la mujer como “enunciadora” de su propia realidad, negándose así al silencio que se le exige en diversos contextos. Patricia Zangaro ha descubierto en el monólogo una dramaticidad intrínseca, así como una función política: “Intuíamos en la estructura misma del testimonio una clave dramática: el testimonio como un monólogo en el que el locutor se constituye naturalmente en testigo, y el público interpelado, en el depositario de la declaración” (Zangaro 2006). Así, en *La boca amordazada* (estrenada en 1999 dentro del espectáculo “La confesión”), Zangaro pone en boca del personaje femenino la voz narrativa que relata la historia

12. La autora ha seguido escribiendo y llevando a escena sus obras, pero por razones de espacio y de recorte temporal me limito a comentar las piezas mencionadas que conforman su primera etapa de producción.

13. Este despojamiento reaparece en otra obra de Zangaro, *Última luna* (estrenada en 1998 en Francia), donde La Mujer, cautiva de los indios, decide escapar de la toltería cuando el cacique le arrebató a sus hijos para educarlos como guerreros.

de esa mujer condenada a morir lapidada. De esta manera, la mujer que había vivido silenciada durante cuarenta años, toda su vida con “la boca amordazada”, puede, por fin, poner en palabras su experiencia vital.

Volviendo a la denuncia contra la violencia sexual y la transformación de las mujeres en un objeto de consumo o placer, al ahondar en el personaje de La muchacha de maíz, en la obra *La hora nona*, vemos que, luego de sufrir una violación grupal presentada como castigo por haberse entrometido en el mundo de los varones, es obligada a convertirse en prostituta. Esta muchacha tiene desde niña el “defecto de hablar mucho y en tono muy alto”. La supuesta verbosidad de las mujeres es otro estereotipo de género. Si bien los estudios lingüísticos no arrojan resultados que indiquen que las mujeres hablan más que los hombres, la creencia de que sí lo hacen está generalizada en nuestra cultura, pues “La verbosidad de las mujeres no se mide en comparación con la de los hombres, sino con respecto al *silencio*. [...] Cuando el silencio es el estado ideal de la mujer [...] cualquier palabra que emita puede ser excesiva”. (Coates 2009: 58) En *La hora nona*, la violación sistemática de esta muchacha se presenta como un acto punitivo y disciplinador, como castigo por haberse salido de su lugar, de su posición subordinada y tutelada por su padre, específicamente en la obra por haber entrado sin permiso al mundo de los varones y haber presenciado el encuentro de su prometido con una prostituta. La frase “Todos los hombres festejan con una mujer”, enunciada por la Muchacha al relatar lo sucedido, no solamente refleja el discurso patriarcal para el cual prostituir es un derecho masculino que no se pone en tela de juicio, sino que también nos hace reflexionar sobre los “festejos” en los cuales un grupo de varones concurre al burdel u organiza una “fiesta privada” donde utilizan los servicios sexuales de una prostituta:

Cada una de estas ocasiones supone la confirmación de la virilidad, que, fundamentalmente, requiere de la mirada voyeurista de los otros varones del grupo. Mirar a los otros y dejarse mirar cuando practican sexo prostituyente, se carga de un valor de goce adicional, y, en algunos testimonios, constituye la más importante motivación. (Chejter, 2011: 39)

Así, el sexo prostituyente se vincula con un cierto tipo de diversión masculina que consiste en prácticas sexuales a las que los varones no suelen tener acceso de otra manera, por ejemplo, grupales, y en las cuales también resulta posible la violencia sexual. (Chejter, 2011: 59) En la obra se refleja el discurso que legitima como reacción naturalizada la violencia y el condicionamiento de las mujeres a culparse a sí mismas. Finalmente, la muchacha que iba a casarse con este sargento, es decir, una mujer “respetable”, es convertida en prostituta: en una sociedad con códigos masculinos de este tipo, la violación implica una deshonra para la mujer que le impide retomar una vida “normal”.

En relación con este tema de la prostitución, la dramaturga Patricia Suárez (nacida en 1969), en su trilogía *Las polacas* (compuesta por tres piezas, estrenadas en 2002, que constituyen una serie temática cuyo eje es la sumisión obligada del sistema de la trata, en el cual las mujeres pierden sus derechos básicos: “Historias tártaras”, “Casamentera” y “La Varsovia”), ficcionaliza una situación real del contexto histórico argentino de fines del siglo XIX y principios del siglo XX: la trata de mujeres polacas organizada por una asociación que actuaba bajo el disfraz de una sociedad de socorros mutuos.¹⁴ En su trilogía, Patricia Suárez realiza un trabajo interpretativo de hechos

14. La Varsovia (Zwi Migdal) “importaba” jóvenes polacas, sobre todo de origen judío, a fin de explotárselas en la prostitución. Esta organización llegó a controlar unos 2000 prostíbulos en todo el país y a unas 30.000 mujeres. Este éxito comercial puede estar relacionado con un dato de la estructura social de la Argentina de finales del siglo XIX y principios del siglo XX: con una población predominantemente criolla, la prostituta más comprada era de ojos, cutis y cabellos claros. Este dato lo

históricos en un esfuerzo por comprender la experiencia individual y social de estas mujeres cuyas historias personales se entrecruzan con la gran Historia. El eje temático de *Las polacas* está vinculado con la cosificación de las mujeres: las obras denuncian un sistema basado en la axiología masculina que permite transformar el cuerpo de las mujeres en objetos de consumo y ponen en escena las relaciones de poder y sumisión que se dan entre el marido-proxeneta y la mujer casada-prostituida. Aquí el tema del poder presenta dos de sus facetas más perversas, pues se denigra a la mujer desde lo económico y desde lo sexual y se convierte al ser humano en una mercancía. A la denuncia de estas prácticas Suárez añade una visión analítica que le posibilita mostrar diversos matices de la psicología femenina y crear personajes complejos que trascienden el estereotipo de la “esclava sexual”.

La explotación que hacen los hombres de los servicios sexuales de las mujeres es una temática clave en los estudios de género. La explotación sexual suele estar estrechamente unida a un sometimiento económico: en efecto, durante siglos, para muchas mujeres el matrimonio era la única oportunidad de trabajo “respetable” y casarse significaba estar obligada por ley a tener sexo con el marido como parte del contrato matrimonial. Específicamente, debido a que la violación conyugal sólo se reconoció como un crimen de violencia a fines del siglo XX, las esposas estaban legalmente obligadas a estar sexualmente disponibles para sus esposos aun contra su voluntad, por lo que, durante la mayor parte de la historia registrada, el matrimonio ha sido una forma legalmente autorizada de esclavitud sexual femenina. Actualmente, en la Argentina, al menos legalmente, este sometimiento de la mujer a su cónyuge ha sido abolido; sin embargo, hasta el día de hoy existe la prostitución obligada, que no es el “oficio” más antiguo del mundo, sino la forma de esclavitud más prolongada de la historia. Cabe preguntarnos por qué la prostitución no provoca una respuesta horrorizada y masiva de las sociedades en las que existe (prácticamente todas). Una respuesta está en que la erotización de la dominación (y de la violencia) nos ha condicionado a aceptar la servidumbre sexual de la mujer como normal: nuestra cultura promueve un tipo de sexualidad que equipara masculinidad con dominación y feminidad con sumisión, es decir, relaciones de desigualdad.

Vivimos en sociedades y culturas que no cuestionan la prostitución, que conciben a los hombres como sujetos del placer/sujetos del poder/sujetos prostituyentes y a las mujeres como objetos al servicio del placer masculino. [...] La violencia de la explotación sexual está enmascarada en una relación contractual entre sujetos supuestamente iguales. (Chejter 2001: 11)

Si, como afirma la pensadora feminista Kate Millet, el carácter patriarcal de la sociedad hace que las costumbres sexuales envuelvan relaciones de dominio¹⁵ y, por tanto, estén impregnadas de política, las relaciones de poder que están en la base del resto de las estructuras de dominación se desarrollan en el ámbito privado. Por ende, se hace necesario analizarlo como un espacio político, tal como nos invitan a hacerlo algunas dramaturgas contemporáneas.

rescata la dramaturga y lo textualiza en *La casamentera*, cuando el personaje de Scholomo dice que en Argentina gustan las rubias.

15. En nuestra cultura, a los hombres se les estimula sistemáticamente a considerar la conquista sexual como un acto de hombría, es decir, a ver a las mujeres como objetos de explotación sexual masculina, y a las mujeres, en cambio, se les enseña a ver su cuerpo como un producto que se comercia para obtener seguridad, felicidad, estatus y riqueza. Por otra parte, la relación entre prostitución y pobreza es clave y por ello es importante indagar hasta qué punto carece de libertad una persona cuando decide trabajar con su cuerpo, si la miseria le impone la prostitución para subsistir. Además, los procesos sociales demuestran que se ha normalizado la prostitución como una opción para las pobres, lo cual termina por constituir una suerte de “comercialización del cuerpo proletario”. (Chejter 2011: 10)

Conclusiones

En Argentina, los orígenes de un teatro feminista (entendido como aquel que critica los códigos y estereotipos de género presentes en la sociedad de la época, que denuncia la desigualdad y la violencia de género y que les otorga a los personajes femeninos mayor presencia en el escenario y más protagonismo en la acción dramática) puede encontrarse en los dramas de tesis de Salvadora Medina Onrubia y de Alfonsina Storni que se estrenaron en las primeras décadas del siglo XX. Hasta ese entonces, y con algunas excepciones, el rol de las mujeres en nuestro campo teatral fue el de actrices, no escritoras de teatro:

Aunque el teatro argentino cuenta con una de las tradiciones más ricas de Latinoamérica, las autoras dramáticas estuvieron prácticamente al margen de ella hasta años más recientes. Tanto la escritura como la voz del texto dramático perteneció con pocas excepciones a los dramaturgos, mientras el lugar de la mujer se dirigió al trabajo actoral. (Castellví de Moor, 2003:11)

Además, el trabajo de nuestras dramaturgas ha permanecido oculto o marginado,¹⁶ lo cual nos ha impedido conocer una constelación de autoras que tratan en sus obras cuestiones propias de la “agenda feminista”, tales como el rol de las mujeres en la esfera pública, los códigos sociales que reproducen la desigualdad de género y la violencia contra las mujeres.

Las obras mencionadas en estas páginas, entre muchas otras escritas por nuestras dramaturgas, ponen en escena, cuestionan y critican los estereotipos de género e intentan dismantelar los argumentos patriarcales que conducen a la subordinación de las mujeres. En ellas existe un modo de enunciación destinado a la auto-representación de la mujer y a la construcción de una subjetividad femenina autónoma. El mensaje de estas obras con respecto a la situación social de las mujeres es una denuncia explícita: los malos tratos, las prohibiciones, los castigos, los abusos amparados en costumbres y creencias que inferiorizan y subordinan a las mujeres son todavía prácticas habituales que es necesario desterrar.

16. Un claro ejemplo de esto es la dramaturgia de Medina Onrubia, figura rescatada en el siglo XXI gracias a la reescritura que Eva Halac hizo de *Las descentradas*.

Bibliografía

- » Castellví de Moor, Magda, 2003. *Dramaturgas argentinas, Teatro, política y género*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras–UNCuyo.
- » Chejter, Silvia, 2011. *Lugar común: la prostitución*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Coates, Jennifer, 2009. *Mujeres, hombres y lenguaje, Un acercamiento sociolingüístico a las diferencias de género*, México, Fondo de Cultura Económica.
- » Escofet, Cristina, 2000. *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- » Gambaro, Griselda, 1998. “Nuevas pasajeras”, *Teatro CELCIRT. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*, año 8, n° 9-10, 38.
- » Glickman, Nora, 1994. “Parodia y desmitificación del rol femenino en el teatro de Diana Raznovich”, *LATR*, Fall 89-100.
- » Halperín, Jorge, 1985. “Conversación con la escritora Griselda Gambaro: el artista y sus extraños presagios”, en diario *Clarín*, 16 de junio, p. 24, col. 1.
- » Pellettieri, Osvaldo (comp.), 1989. *Teatro Argentino de los ‘60. Polémica, continuidad y ruptura*, Buenos Aires, Corregidor.
- » Proaño-Gómez, Lola, 2000. “El humor feminista Escofet: una ironía militante”, en DUBATTI, Jorge (comp.), *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel. 161-179.
- » Tahan, Halima (dir.), 1998. *Dramas de mujeres*, Buenos Aires, Ediciones Ciudad Argentina.
- » Tarantuviez, Susana, 2005. “La construcción del sujeto mujer en la dramaturgia de Griselda Gambaro. *Teatro XXI*, Buenos Aires, n.º 20, 19–23.
- » ———, 2007. *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Corregidor.
- » ———, 2010. “Patricia Zangaro y el cuestionamiento del patriarcado”, *Teatro XXI*, Buenos Aires, n° 29, otoño, 65-68.
- » ———, 2010. “La articulación de lo femenino y lo político en la dramaturgia de Patricia Zangaro”, en PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Búsquedas y discursos*, Buenos Aires, Galerna. 269-272.
- » ———, 2012. “Dramaturgas argentinas: el género en escena, Patricia Suárez y Beatriz Mosquera”, en PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), *Territorios teatrales*, Buenos Aires, Galerna. págs. 189-194.
- » ———, 2012. “Heroínas y antiheroínas en el teatro de Griselda Gambaro”. *Teatro XXI*, Buenos Aires, n° 32, primavera. 14-20.

- » ———, 2013. “Patricia Suárez y la memoria histórica: la recreación de la gran Historia a través de ‘pequeñas’ historias de mujeres”, en SIKORA, Marina, Rodríguez, Martín (eds.), *Representaciones y acontecimientos*, Buenos Aires, Galerna. 237-243.
- » ———, 2013. “La representación del género mujer en el teatro argentino contemporáneo”, *Boletín GEC*, n° 17 (segunda época), *Discusiones sobre teatro argentino contemporáneo*, Mendoza. 21- 48.
- » ———, 2014. “Género, representación y dramaturgia de mujeres en el teatro argentino contemporáneo”, en Granata, Gladys (coord.), *Diálogos con la realidad: Miradas y representaciones literarias*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. 111-156.
- » Witte, 1996. Ann, *Guiding the Plot, Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990*, New York, Peter Lang.
- » Zangaro, Patricia, 2006. “El teatro y el horror: algunas reflexiones sobre el fenómeno de Teatro por la Identidad”, *Revista TEATRO/CELCIT*, año 16, n° 30. s/p.
- » Zerilli, Linda M.G., 2008. *El feminismo y el abismo de la libertad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.