

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Artes
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Doctorado en Artes

***Representaciones del signo «mujer» en las obras de teatro
del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La
Plata entre 2014 y 2020.***

De Madres, Niñas, Locas, Víctimas y Luchadoras.

Tesista: Esp. Prof. María Guimarey

Director: Gustavo M. Radice

Codirectora: Natalia di Sarli

Mayo de 2024

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer muy especialmente a Gustavo, mi director, por su aliento constante y apoyo en cada etapa del camino. Sin él, nada de esto hubiera sucedido. ¡Gracias por haberme invitado, en primer lugar, a volver a la Facu!

A Natalia, por su lectura detallista, sus aportes y su calidez.

A Germán, por sus aportes y acompañamiento en el inicio de este viaje.

A mis compas del Grupo de Estudios de Artes Escénicas: Nati, Pablo, Euge, Cata, Diego y Mati.

A mis compañeras de *Teatro X la Identidad La Plata*, que me siguen reafirmando que vale la pena.

A todas y cada una de las personas que entrevisté y que, generosa y desinteresadamente, me cedieron sus materiales, sus registros y muy especialmente su tiempo.

A mi papá y a mi mamá, que me hicieron amar eso de leer sin que haya tiempos, y me enseñaron a valorar y a luchar por la educación pública, gratuita y de calidad.

A Elías quien, con su silencioso estar, me acompaña siempre y a todas partes.

Este trabajo de tesis fue financiado por la Beca Interna de Finalización de Doctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -CONICET-, al cual siempre estaré agradecida por la oportunidad.

A Bartolo, mi más hermosa apuesta al futuro.

Te amo, mamá.

A mi mamá, a mi hermana, a mi abuela y a mis amigas,

que viajan con la etiqueta de mujeres

y me han acompañado en este recorrido

aún sin saberlo.

ÍNDICE

RESUMEN	3
APERTURA	6
(Re)encontrarme como actriz en/con el teatro platense	7
Una tesis en primera persona.....	10
CAPÍTULO 1	12
<i>El teatro platense y el signo «mujer»</i>	12
1.1 ¿Qué se ha dicho, qué se ha escrito, sobre (el) teatro platense?	13
1.2 Representaciones del signo «mujer»: el por qué (y el para qué) de las preguntas que me hago, y sus posibles respuestas.....	17
1.3 Algunos posicionamientos previos para este recorrido	21
CAPÍTULO 2	25
<i>Ediciones 2014 a 2020 del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata</i>	25
CAPÍTULO 3	38
<i>Las obras programadas en el «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal como tecnología social de género</i>	38
3.1 La tecnología social como aparato semiótico y el género como (auto)representación	39
3.2 Nombrar, una práctica significativa	43
3.3 <i>Promesas optimistas de femineidad</i>	45
3.4 Mientras tanto, en las obras programadas en el «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de la Plata.....	49
CAPÍTULO 4	57
<i>El teatro, en las obras del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata, un cuadro vivo</i>	57
4.1 «Cuerpo poético» y «cuerpo social»: relaciones y tensiones	61
4.2 La identidad («mujer») en discusión. Entre lo individual y lo colectivo	64
4.3 El teatro, un cuadro vivo.....	68
4.4 Las protagonistas de las obras programadas en el Festival: todos cuerpos cis (menos uno).....	70
4.5 Las obras programadas en el Festival, entre el drama y el realismo.....	76

CAPÍTULO 5	79
<i>Las obras de teatro del «Festival de la Mujer» se auto-justifican</i>	79
5.1 Las mujeres, la «mujer» y lo «femenino».....	81
5.2 Entre ser programadas por el Festival y la decisión de participar: una tautología	86
5.3 Un Festival sin pantalones	89
CAPÍTULO 6	95
<i>Representaciones del signo «mujer» en las obras de teatro del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata</i>	95
6.1 Simone de Beauvoir, entre la igualdad y la diferencia	98
6.2 Figuras de femineidad.....	103
6.2.1 La «Madre»	104
6.2.2 La «Niña/Hija».....	113
6.2.3 La «Loca».....	126
6.2.4 La «Víctima»	137
6.2.5 La «Luchadora»	145
REFLEXIONES FINALES	153
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158

RESUMEN

El objetivo que me alentó a escribir el presente trabajo de tesis es desocultar y problematizar las representaciones del signo «mujer» que (re)producen las obras de teatro programadas en el «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata entre 2014 y 2020, y las operaciones político-poéticas que contribuyen a constituir las. Con ese fin, emprendo el recorrido que me conducirá por estas páginas usando la primera persona, para, de esa manera, producir *conocimientos situados* que pongan en juego todo el tiempo mi propia subjetividad de teatrera platense (actriz) y de «mujer». Me asumiré, entonces, como parte involucrada del entramado del circuito teatral platense y entenderé que la malla de tensiones que voy tejiendo me involucran y se hacen eco en mí, exponiendo una y otra vez mis propias (auto)representaciones y afectividades.

Para comenzar, ofrezco un recorrido por los principales abordajes teóricos que han problematizado el campo teatral de la ciudad. Allí, pongo de relieve tanto las vacancias temáticas como las propuestas teóricas que ya han iniciado un camino en direcciones alternativas a los enfoques de tipo histórico que han prevalecido hasta ahora, haciendo aportes significativos para teorizar el teatro de platense desde marcos teóricos alternativos.

Como posicionamientos generales sostengo que el género es una categoría útil para el análisis y que lo que percibimos como *sexo biológico* conlleva siempre rastros de una identidad sexual impuesta. Por ello, comprendo a la «mujer» como la sustancialización de la categoría de género que hace legibles y válidos a ciertos sujetos, en la medida en que se constituye como una construcción discursiva producida por la cultura de carácter político. En este sentido, la «mujer» es definida como un signo vacío que se rellena por medio de prácticas significantes que operan por convención. Además, pongo en tensión su relación con lo entendido «femenino», que será definido como conjunto de atributos que producen efecto de sustancia.

Seguidamente, expongo los posicionamientos en los cuales me baso para establecer mi corpus de análisis, así como también la metodología que he utilizado para recabar los datos analizados.

En el capítulo tres, defino al «Festival de la Mujer» como *tecnología social de género* y, en ese marco, al género como representación, en tanto que figuras socialmente validadas como «reales» (a pesar de que son construidas e imaginarias), que producen relaciones de pertenencia. Así, propongo la idea de que este evento promueve la articulación entre las representaciones que ella misma contribuye a (re)producir y la introyección de una visión social (política) dentro de la subjetividad de cada individuo particular, produciendo efectos en los cuerpos, en los comportamientos y en las relaciones sociales. Además, defino al acto de *nombramiento* como una práctica significativa, por lo cual entiendo que el nombre del evento contribuye a perpetuar las representaciones del signo «mujer» conocidas, por estar arraigadas en la tradición cis/hetero/ patriarcal. Finalmente, sugiero que el Festival ofrece *promesas optimistas de femineidad* entendidas como figuras afirmativas, predecibles y afectivamente estables de lo que el campo teatral platense entiende por «mujer».

En el capítulo cuatro exploro las relaciones y tensiones entre el *cuerpo poético* y el *cuerpo social*, entendidos ambos como dimensiones constitutivas de la *poiésis teatral*, para poner en discusión a la identidad, y más específicamente, a los vínculos entre lo individual y lo colectivo respecto de su asunción. A partir de allí, propongo entender al teatro, en el marco del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata, como un *cuadro vivo*, que (re)produce un sujeto sustancial «mujer» que actúa como referente de las protagonistas mujeres (particulares), constituyéndolas precisamente en mujeres, y repitiendo y perpetuando una política de coerción disciplinaria que manipula los cuerpos, sus gestos y comportamientos de forma calculada. Así, señalo que esta operación disciplinaria opera produciendo un punto imaginario, o denominador común (la identidad «mujer» como tal), en el que converge la lista de ejemplos de mujeres particularísimas y singulares que cada una de las obras presenta.

En el capítulo cinco, desensamblo y problematizo la relación entre las mujeres, la «mujer» y lo «femenino», partiendo de exponer los diferentes posicionamientos que han tenido a este respecto las sucesivas olas del feminismo. En este sentido, señalo que tanto el hecho de *ser programadas* como la *decisión de participar* de las obras en el Festival, constituyen un bucle tautológico que se auto-justifica a partir de apelar a las figuras cristalizadas de femineidad que circulan por el campo teatral de la ciudad.

Para concluir, retomo las figuras de trabajadas en la obra *El segundo sexo*, de la filósofa francesa Simone de Beauvoir, y propongo analizar el corpus de obras esta tesis a partir de las figuras de la «Madre», la «Niña/Hija», la «Loca» la «Víctima» y la «Luchadora».

APERTURA

(Re)encontrarme como actriz en/con el teatro platense

«Las condiciones de vida son también condiciones de vista»

María Puig de la Bellacasa, Think we must¹

«¿Cómo traducir –sin desvanecerlo– lo experiencial a lo abstracto? ¿Cómo expresar lo conocido singular en la categoría general? ¿Cómo denominar a la Circunstancia Vivida sin que pierda ésta absolutamente su sentido, si traducida a las categorías válidas por reconocidas?»

Julieta Kirkwood, Los nudos de la sabiduría feminista²

En el año 2019 decidí inscribirme al doctorado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Hacía varios años que había terminado mi carrera de grado como Historiadora del Arte en esta misma casa de altos estudios, y tenía ganas de despertar nuevas inquietudes. Buscaba volver a estudiar como una forma de (re)conectar con una época feliz, de tiempos despreocupados y tardes amenas, de debates interminables e intercambios apasionados. Con todas las expectativas que esto supone, esbocé en unas pocas líneas un proyecto de tesis que me entusiasmara y

¹ María Puig de la Bellacasa en Dorling, E. ([2008] 2009) *Sexo Género y Sexualidades Introducción a la teoría feminista*. Nueva Visión. Pg. 20

² Kirkwood, J. (2019) Los nudos de la sabiduría feminista (Después del II Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, Lima 1983). *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, (36), 187-209. Pg. 188.

que despertara mi interés. En este mundo de la investigación se suele decir con bastante frecuencia que busques *algo que te motive*. Hoy incluso diría, *algo que te erotice*, porque en toda producción de conocimientos hay también una dimensión corporal y afectiva que se despliega, pero eso lo descubrí/vivencí mucho más tarde... Para reconectarme con aquellas motivaciones que me condujeron a lo largo de este camino, volví al encuentro de aquel plan de tesis original (el que presenté para inscribirme al doctorado) y que llevaba por título: *Consideraciones sobre Género y Teatro en el circuito teatral independiente de La Plata...* y algo más. Es curioso, porque hoy vuelvo a leerlo y veo allí palabras que ya no puedo definir sin tambalear, sin discutir, sin tensionar pero que siguen apareciendo una y otra vez. ¡Y pensar que sabía perfectamente de qué se trataba y hacia dónde quería ir! Marcar un rumbo, saber hacia dónde ir, esa parece ser también la cuestión cuando hablamos de investigar. Sin embargo, en estos años transcurridos no tengo claro haber llevado siempre el timón de mi barco y mientras produzco estas reflexiones me viene con fuerza una imagen. Hoy veo estas palabras, entre otras tantas, como esos mensajes que viajan adentro de una botella y que fortuitamente llegan a una orilla o a otra, luego de haber atravesado un mar de vivencias. Han pasado unos años desde que inicié este recorrido y a pesar de que siguen allí dando vueltas, viajaron en una suerte de deriva. A veces de mi mano y otras por su cuenta, al capricho de las mareas. Se han desplazado en tiempo y en espacio, definido y des-definido. Todo lo que soy, y quizás también lo que fui o lo que potencialmente podría llegar a ser, se constituye en una amalgama compleja dinámica e inasible que varía, se mueve, se localiza por momentos y se vuelve a desencajar nuevamente. Mi vida pone en foco (y a veces también desenfoca) los objetos que tengo delante de mi vista. Mis condiciones de vida van cambiando y eso cambia mis puntos de vista. Imagino el recorrido hacia una tesis como un mar lleno de botellas que van a la deriva de un puerto a otro. En cada una de ellas viajan los conceptos, las teorías y las perspectivas que a veces de manera fortuita, y otras no tanto, llegan a la orilla y se incorporan a las discusiones para luego ser arrojadas nuevamente al mar. Quizás lo importante no sea el mensaje en sí mismo, sino la posibilidad de que cada una de ellas viaje de un lugar a otro, de una mirada a otra, de un cuerpo a otro. Seguir construyendo la red de sentidos que aúnan las orillas, no para detenerse en alguna, sino para seguir abriendo nuevas. Tal vez no se trate, entonces, de marcar un rumbo

como dije al principio sino de dejar que los rumbos abran derivas para volver a rumbear.

Pero parecería entonces que estas derivas continuas diluyen toda posibilidad de articular un posicionamiento claro. Son efímeras, endebles y producen movimientos constantes, pero no es lo que busco. Para comenzar este trabajo, entonces, quiero ensayar un posicionamiento (cuestión que retomaré más adelante) que me permita definirme y hablar desde mí, desde mi orilla. Soy teatrística de y en la ciudad de La Plata. Aquí me formé y di mis primeros pasos en esta disciplina que amo. El teatro ha signado mi vida desde que soy pequeña y creo que ya no podría pensarla sin él. Si volviera a empezar, volvería a elegirlo. Me motiva, me convoca, me conmueve. Soy «mujer» porque así me defino y me he definido siempre, aunque ahora esta palabra me genere más dudas que certidumbres. Hoy, por ejemplo, ya no puedo escribir «mujer» o «femenino» sin las comillas (y algunas otras tantas palabras), porque siento que se cargan de sentidos que no me representan, y que en todo caso busco desensamblar. Escribir con comillas ha sido parte de mi camino, de mis derivas, permitirme dudar, abrir los sentidos y los significados, des-ensamblar lo dado. Ahora mismo, mientras escribo estas palabras, vienen a mi mente recuerdos de mi tránsito por este circuito teatral platense que me conducen a vivencias que produjeron huellas en mi trayectoria, impresiones en mi cuerpo. Eso, claro está, lo entiendo así ahora y a partir del trabajo que he venido realizando, porque antes las percibía como un *fatalismo voluntario* (Ahmed, [2017] 2021). Quiero decir, hechos aparentemente dados que se configuraban a propósito de mi propio ser, de mi propio sentir, algo del orden de lo «natural» que era casi forzoso y que yo relacionaba con mi «condición femenina». Asumía de esta manera, que eran inevitables, pues viajaban conmigo, pero en realidad ahora pienso que se trata de configuraciones que están naturalizadas y que cristalizan las identidades en matrices históricamente solidificadas por la tradición cis/hetero/patriarcal. Han pasado por mi vida muchas botellas con mensajes que han ido y venido, que me han enriquecido, que me han cuestionado, que me han discutido. Me hago parte y me incluyo en este hacer colectivo, y por medio de este trabajo hago mi aporte para buscar construir prácticas (teatrales) menos violentas y más inclusivas.

Una tesis en primera persona

«Lo personal es teórico»

Sara Ahmed, Vivir una vida feminista³

«La teoría es autobiográfica»

Jorge Dubatti, Teatro y territorialidad⁴

En correlato con lo antedicho, y para comenzar, me propongo mediante el presente trabajo producir *conocimientos situados*, tal como los definiera Donna Haraway ([1991] 1995). En línea con esta autora, no pretenderé adoptar la posición de perspectivas epistemológicas que se sostienen sobre supuestas neutralidades sino, por el contrario, entablar una conversación que no sea inocente y que todo el tiempo exponga los marcos de visualización y abordaje. En esta dirección, me asumiré como parte involucrada de este entramado del circuito teatral platense y entenderé, a su vez, a este último, no como un objeto a ser rotulado sino como un actor, un agente. Buscaré correrme del eje estructurante y estanco de sujeto/objeto tensionando los límites de cada uno de estos términos. Perseguiré construir una mirada que se desmarque de los pliegues y obliteraciones que la Modernidad, eurocentrada, blanca y heteronormativa (Del Moral Espín, 2012) prohió, como, por ejemplo, la supuesta neutralidad del sujeto o la construcción desinteresada y apolítica de los objetos de

³ Ahmed, S. ([2017] 2021). *Vivir una vida feminista*. Caja Negra Editora. Pg. 35.

⁴ Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad*. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado. Gedisa. Pg. 42.

estudio. Intento encontrar el inter-juego de sus relaciones y los mutuos condicionamientos que pudieran surgir. Busco constituirme y ser constituida como un sujeto comprometido, corporizado y afectivo. Es por ello que elijo, por ejemplo, producir este escrito en primera persona. Seré enunciativa en todas las dimensiones de lo dicho (y de lo no dicho) involucrándome en ese decir. No quiero desentenderme del compromiso que supone problematizar un campo teatral al cual yo misma pertenezco, del que formo parte hace mucho tiempo. Recojo, en definitiva, el (a mi juicio) invaluable aporte hecho por las epistemologías críticas feministas, buscando politizar los afectos y las prácticas, desocultando el carácter político y situado de toda producción de conocimientos. Las obras de teatro enmarcadas en el «Festival de la Mujer» serán entendidas como prácticas significantes y establecerán conversaciones conmigo desde su condición de agentes semióticos, y utilizaré en este diálogo mis herramientas protésicas de análisis. Entre estas últimas, quisiera destacar que me basaré especialmente en los aportes de dos autoras a lo largo de este trabajo. Por un lado, retomaré los postulados de Judith Butler ([1990] 2020, [1993] 2020) como representante de la «teoría queer» y por el otro, los trabajos de Sara Ahmed ([2004] 2015, [2010] 2019, [2017] 2021) como exponente del «giro afectivo». Respecto de Butler me gustaría señalar como punto de partida general, que asumiré junto con esta autora que no se puede hablar de un sujeto soberano en relación a las prácticas sociales, sino que el sujeto mismo emerge en dichas prácticas que están siempre primeramente generizadas. En consecuencia, y en este sentido, entenderé que mi condición de sujeto «mujer» en mi práctica académica estará siempre en relación al hacer mismo y no será un apriorismo que determine mi mirada. Se configurará en la construcción de los *conocimientos situados* que busco producir. En lo que respecta a Sara Ahmed me interesa destacar, en primera instancia, los aportes que hace la autora en pos de dismantelar las jerarquías implícitas que los discursos científicos han producido entre emociones y razón. Buscaré tensionar la distinción entre mente y cuerpo y, revisando los afectos que circularán por estas páginas, involucraré mi propia afectividad en los conocimientos producidos buscando explicitarlos para politizar sus efectos.

CAPÍTULO 1

El teatro platense y el signo «mujer»

1.1 ¿Qué se ha dicho, qué se ha escrito, sobre (el) teatro platense?

La producción de conocimientos respecto, y a propósito, del teatro platense tiene escaso desarrollo, es reciente y se encuentra dispersa. Sumado a esto, las investigaciones que se han realizado en este campo hasta la actualidad, tienen en su mayoría un enfoque de tipo histórico. Haré a continuación un recorrido cronológico según las distintas perspectivas de abordaje que me permitirá exponer, de manera clara espero, el desarrollo que han tenido. Para ello mencionaré lo que considero los aportes más relevantes dentro de cada una de ellas y señalaré como consecuencia y posteriormente las vacancias que éstas han producido.

Entre los estudios del campo histórico encontramos trabajos que hacen un rastreo del teatro de La Plata estableciendo diferencias entre los circuitos presentes en la ciudad (independiente y oficial) analizando su devenir en relación a los cambios políticos locales y nacionales. En esta línea se encuentra, por ejemplo, el capítulo titulado *La Plata (1886 – 1956)* de la historiadora Alicia Sánchez Distasio (2005) incluido en el Tomo I de *Historia del Teatro Argentino en las Provincias* compilado por Osvaldo Pelletieri a cargo del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Esta autora analiza los orígenes de la configuración del campo teatral platense a partir del repertorio de obras que se ofrecieron en la ciudad, desde su fundación hasta el año 1956. Para ello, Sánchez Distasio establece en primer lugar una cronología de este repertorio distinguiendo entre dos corrientes: una que define como «culta» que incluía mayormente obras de la lírica universal (entre ellas la ópera y la zarzuela) y otra «popular», que abarcaba espectáculos de tipo circense. Unos años más tarde, en 2010, Juan Manuel Mannarino publicó el artículo *De los salones hacia la calle (Breve historia del teatro platense)* en la revista de teoría y crítica teatral *Telón de Fondo*. En este artículo, el actor, director e

investigador teatral realiza un recorrido histórico por el teatro platense que comprende desde su fundación hasta la actualidad, contraponiendo los circuitos oficial e independiente en relación a los conflictos ideológicos, los posicionamientos estéticos y los modos de producción desiguales que cada uno de estos presenta. Además de los trabajos mencionados, se encuentra la tesis de maestría de la escenógrafa e historiadora del arte Natalia Di Sarli (2013) titulada *Historia del teatro en el período fundacional de La Plata (1890-1930): identidad urbana y proyecto artístico*. Si bien este trabajo estuvo radicado en la Universidad Nacional de La Plata, también formó parte de aquel proyecto antes mencionado de *Teatro Argentino en las Provincias* de la Universidad de Buenos Aires, en el cual la autora participó como relevadora de fuentes e investigadora. Su objetivo es comprender la progresiva conformación del campo teatral de la ciudad teniendo en cuenta sus «contradicciones, intermitencias y descentramientos en su capital cultural escénico» (Di Sarli, 2013, pg. 9). Di Sarli analiza los aspectos constitutivos de la actividad escénica entre los años 1890 y 1930 en relación a tres instituciones que señala como determinantes del campo teatral platense: el Teatro Argentino, el Politeama Olimpo (actual Coliseo Podestá) y la actividad del grupo de Teatro Universitario Renovación. Finalmente, se encuentra la tesis doctoral de Gustavo Radice (2018) *En busca de la felicidad identitaria. Tensiones culturales en torno al discurso teatral: La Comedia de la Provincia de Buenos Aires (1958-1966)*. Este autor, aborda los distintos modelos de puesta en escena y sus formas de representación en las producciones teatrales de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires entre los años 1958 y 1966, con el objetivo de «dilucidar las matrices de pensamiento que circulan por el entramado de la identidad social argentina» (Radice, 2018, pg. 9).

Desde una perspectiva socio-antropológica se encuentra la tesis de doctorado de Mariana Del Mármol publicada en 2016 y titulada *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. La autora aborda el recorrido formativo de los actores y actrices que componen el circuito teatral independiente de la ciudad desde una perspectiva etnográfica, problematizando los discursos, representaciones y experiencias en relación al cuerpo. Su objetivo es, entonces, observar los procesos que

se involucran en la construcción del cuerpo para la actuación y los modos en los que esa construcción de corporalidad y afectividad se encuentra en relación con el contexto.

Dentro del campo de la sociología, Juliana Díaz problematiza el circuito teatral independiente de La Plata entendido como campo laboral para el desarrollo profesional de actores y actrices. En su tesis de licenciatura que lleva por título *Los Discontinuos: Situaciones laborales de actores y actrices en teatro independiente platense* (2018), esta investigadora contrasta las instancias de inserción laboral con la caída de las relaciones laborales y las consecuentes transformaciones del mercado laboral a partir de la crisis del petróleo en 1973. Ya en un trabajo posterior, que lleva por título *Las paradojas del trabajo actoral en teatro independiente. Un estudio comparativo de las representaciones sociales sobre teatro independiente de actores y actrices de La Plata entre los orígenes y la actualidad* (2021), Díaz discute de manera más abarcativa las rupturas y continuidades de la definición de teatro independiente desde sus orígenes, respecto a las representaciones más recientes que circulan por el colectivo que lo compone.

Me gustaría destacar a continuación, dos trabajos que presentan marcos teóricos alternativos a los expuestos hasta aquí. Siguiendo el orden cronológico propuesto para esta exposición de antecedentes quiero detenerme en primer lugar en la publicación de Gustavo Radice, *Cartografía de la fragmentación: teatro posdramático platense* (2016). Este historiador del arte y escenógrafo propone allí una periodización del teatro platense contemporáneo a partir de los cambios intra-artísticos en los procedimientos estéticos y escénicos dando origen a lo que define como *teatro posdramático platense*⁵. Para dar cuenta de ello, Radice ofrece en este trabajo una compilación de cinco producciones del circuito teatral de la ciudad que serían, a su entender, representativas de esta nueva dramaturgia de carácter contemporáneo y que provocarían un giro en la producción teatral de la ciudad. Finalmente, se encuentra la tesis de maestría de Germán Casella que se titula *Teatro para niños y performatividad de género. El teatro platense infantil como estrategia de*

⁵ Este concepto designa a aquellas «producciones escénicas que interpelan al teatro moderno y sus criterios de narrativa lineal basada en las tres unidades (tiempo-acción-espacio), proponiendo una nueva lógica en la relación de dichas unidades» (Radice, 2016, pg. 37)

crianza heteronormada (2019). Este historiador del arte analiza el teatro infantil de la ciudad desde las teorías de género, y lo define como «estrategia de crianza que, a través de la puesta en circulación de regularidades estructurantes, heterosexualiza la realidad infantil» (2019, pg.2).

Tal como resulta de lo expuesto hasta aquí, el campo teatral platense se ha constituido muy recientemente en objeto de investigaciones para la producción de conocimientos. No hace más que un par de décadas que su abordaje ha llamado la atención de quienes nos dedicamos a la investigación, ya sea sobre/para/en las artes (Borgdoff, 2006). Sin dudas, esto ya es en sí mismo un dato para destacar, dado que es palpable el esfuerzo que se viene realizando en pos de subsanar esta falta, en relación, por ejemplo, a la creciente diversificación de perspectivas que abordan las prácticas teatrales de la ciudad. Desde aquellos trabajos pioneros netamente historicistas a la progresiva aparición de estudios que abordan otras problemáticas del hacer teatral de la ciudad, se van abriendo nuevas dimensiones de análisis. En ellas se despliega todo otro conjunto de búsquedas que sin dudas van enriqueciendo la comprensión y complejizan en consecuencia, la trama de saberes respecto del teatro platense. Además y en esta misma dirección, es destacable también que poco a poco vayan apareciendo estudios que abordan el campo teatral de la ciudad buscando construir una mirada «territorializada» (Dubatti, 2020), es decir que produzca mapas específicos del teatro platense estableciendo fronteras con otros contextos. Perspectivas que hacen foco en las singularidades que constituyen el campo platense, desmarcándose de concepciones que operan de manera especular respecto de otros teatros, ya sean nacionales o internacionales. Hay incluso, también, algunos estudios que se hacen eco de las diferencias de género entre los distintos sujetos históricos que conforman el entramado teatral de la ciudad, atendiendo a señalar, por ejemplo, el recorrido de «actores y actrices» de forma discriminada. No obstante, creo que, salvo algún caso excepcional, han prevalecido perspectivas que ofrecen miradas que mayormente se han desentendido de las implicancias de género, así como de clase y de raza, tanto sea de las prácticas en sí, como de quienes producen estos conocimientos o de quienes conforman el entramado de agentes del teatro de la ciudad. A mi entender queda

mucho por problematizar y preguntar respecto del teatro platense, y es en ese sentido que procuro hacer un aporte.

1.2 Representaciones del signo «mujer»: el por qué (y el para qué) de las preguntas que me hago, y sus posibles respuestas

Mi objetivo con el presente trabajo es desocultar y problematizar las representaciones del signo «mujer» que las obras de teatro programadas en el «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata entre 2014 y 2020 (re)producen, así como también las operaciones político-poéticas que contribuyen a constituir las. Considero necesario (casi imprescindible) su abordaje, en la medida en que asumo que dichas representaciones actúan moldeando de manera obligada (y violenta) los gestos y comportamientos de las subjetividades que conforman el campo teatral de la ciudad. Me convoca aquí, hacer un aporte en dirección a reconocer que la manera en que se entiende lo que es «ser una mujer» constriñe los recorridos de quienes conforman dicho campo, asignando posiciones y reforzando estereotipos de género. La idea cultural de lo que es una «mujer» hace legibles a las mujeres como tales, pero a su vez acciona como la cláusula de su inteligibilidad, es decir la condición a través de la cual serán leídas de esa manera. Quiero decir, que a veces se da *por sentido* que determinada persona actúe de tal o cual manera porque *es una «mujer»* pero a su vez esa subjetividad deviene una «mujer» cuando y porque actúa así. Y esto, además, como señalo en mi objetivo de *desocultar*, permanece estratégicamente disimulado y se «naturaliza» detrás de la impresión de que estamos ante un destino inexorable. Sería algo así como decir que las mujeres, del campo teatral platense al menos, *son* y se *comportan* de determinada manera porque hay una «biología» de carácter pre-semiótico que se impone a ellas. Un sustrato del orden de lo inherente que sería indeclinable, irrenunciable por constitutivo, y que (con)lleva a ciertos comportamientos, a ciertas gestualidades, a ciertas sensaciones. Entiendo, en

definitiva, que este bucle tautológico de apariencia «natural» se refuerza en la repetición misma de nuestras prácticas artísticas, porque es allí donde se (re)producen estas representaciones. Es decir, lo que en apariencia sería la causa no es, en realidad, más que su efecto disimulado, y únicamente manteniéndonos alertas, podremos tener una actitud crítica que politice estos efectos y en todo caso intente re-articularlos.

Desde estos posicionamientos, abordaré a las obras que componen la programación del «Festival de la Mujer» como una *tecnología social de género* (de Lauretis, [1984] 1992) en la medida en que asumo que éstas actúan como un aparato semiótico de representación social. Este último promueve la (auto)representación de las mujeres (en tanto conjunto de sujetos históricos) en ciertas figuras entendidas como relativas a la «mujer» que están cristalizadas por la tradición cis/hetero/patriarcal. Este proceso de identificación de un colectivo heterogéneo en un determinado conjunto de tipologías, no solamente constriñe la identidad «mujer» sino que, además, haría que ese conjunto de figuras cobre estatus de realidad, cuando de hecho son arbitrarias, contingentes y tienen carácter simbólico e imaginario. Teniendo en cuenta que el reglamento de las ediciones de 2014 a 2020 del Festival estipulaba que se programarían obras con «mujeres como protagonistas o una temática femenina»⁶, sostendré que éstas produjeron un recorte del circuito de teatro independiente platense que incluía ciertas figuras en detrimento de otras, apelando a una economía de la repetición. Es decir, a partir de recurrir a *lo conocido* este recorte colmaría las expectativas de lo que es *ser una «mujer»* mediante la (re)producción de una serie de atributos o condiciones que están naturalizadas como constitutivas de las femineidades. A su vez, este conjunto de características se cristalizan en una serie determinada de figuras arquetípicas que la tradición cis/hetero/patriarcal se ha encargado de hacer reconocibles en relación a la «mujer», haciendo inteligible por contrapartida y precisamente, al Festival como «de la Mujer». Entenderé, además y en consecuencia, que esta «tecnología social de género» que sería el conjunto de obras del Festival se instituye a partir de dos operaciones principales. Por un lado, la práctica significativa que supone todo *nombramiento* (Butler [1993] 2020) (es decir, el nombre

⁶ Convocatoria 2014 - "Festival Mes de la Mujer" (2 de octubre de 2013) *Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata*. <https://teatropasaje.blogspot.com/2013/10/convocatoria-2014-festival-mes-de-la.html>

que recibe el evento mismo) y la producción de expectativas que actúan como *promesas optimistas de femineidad*⁷.

Por otro lado, la decisión de ciertas obras del campo teatral platense de presentarse a la convocatoria abierta de la Comedia Municipal para formar parte de la programación del Festival, haría del «teatro» en este contexto un *cuadro vivo*⁸. Este gesto, en mi opinión, opera rellenando ese signo «mujer» mediante la reificación del «referente social» al que apela todo *acontecimiento teatral* para ser inteligible. Si se conviene que la *poiésis teatral* (como proceso y producto a la vez) hace convivir en relación de codependencia a la «cultura cotidiana» con el ente poético y al «cuerpo físico» con el cuerpo poético, entonces ese «cotidiano» y ese «cuerpo físico» se instituyen como aprioris que actúan a su vez como condición de posibilidad. Lo que se entiende por «realidad extrateatral»⁹ se invoca como causa del ente poético, siendo además lo que lo hace inteligible. Sería algo así como un núcleo duro prepolítico que es referenciado y que permanece más allá de toda semiotización. En este sentido, entiendo que las obras que se presentan al Festival (re)producen un sujeto sustancial «mujer» que actúa como referente de las protagonistas mujeres, constituyéndolas precisamente en mujeres y repitiendo y perpetuando una política de coerción disciplinaria que manipula los cuerpos, sus gestos y comportamientos de forma calculada. En otras palabras, el conjunto de mujeres protagonistas de las obras que se presentan al Festival que aparentemente ofrecerían un mosaico de individualidades heterogéneas, no sería más que un conglomerado de tipologías identificatorias del referente social «mujer» que las hace reconocibles como tales. En consecuencia, la identidad «mujer» emergería allí por efecto de la organización en *cuadro vivo*, entendida como punto imaginario o denominador común en el que converge la lista de ejemplos de mujeres particularísimas y singulares que cada una de las obras presenta. Esto contribuiría, además, a reforzar un ideal de femineidad que funciona como norma reguladora que, si bien nunca es alcanzable por exceso o por falta, está siempre

⁷ Estas *promesas optimistas de femineidad*, se componen de figuras afirmativas, predecibles y afectivamente estables de lo que el campo teatral platense entiende por «mujer». Desarrollaré esto en mayor profundidad en el capítulo tres.

⁸ Entendido como operación que organiza, tipifica y clasifica una multitud de seres vivos individuales en figuras cristalizadas por la tradición cis/hetero patriarcal. Ampliaré este concepto en el capítulo cuatro.

⁹ Entendida como lo real, tal y como lo percibimos en nuestra cotidianeidad.

presente para coercionar los gestos, los actos, las formas de relación, etcétera. Esa identidad «mujer», entonces, se expresa por medio de un conjunto de patrones recurrentes que funcionan como un punto de convergencia que daría fundamento a esa diversidad. Entre ellos estarían, por ejemplo, rasgos anatómicos (cuerpos cis, genitalidad), funciones biológicas (maternidad, hormonas, linaje), conductas (capricho, testarudez, locura, resignación, lucha) sensaciones (dolor de víctima) y placeres (sexualidad descontrolada), que son invocados a su vez como causas de aquella unidad ficticia.

Como corolario de lo expuesto hasta aquí, sostendré que los flujos de sentidos que se producen y circulan al interior del Festival conforman un circuito que se auto-justifica de manera tautológica. Las obras son programadas porque refieren a ciertas figuras que son reconocibles en relación a la «mujer» y, en sentido inverso, ellas refuerzan esas figuras en razón de las cuales son programadas rellenando el signo «mujer» que las protagonistas contribuyen a cristalizar en una lógica de conjunto sinérgico. Dicho de otro modo, el conjunto de obras programadas por el Festival presenta las significaciones imaginarias solidificadas históricamente que circulan por el campo teatral platense de lo que se entiende por «mujer» y, simultáneamente, el gesto de ciertas obras de presentarse a la convocatoria de la Comedia Municipal (re)produce ese signo «mujer» reforzando aquellas significaciones imaginarias a partir de la expectativa de que el evento las incluya. Ambos sentidos confluyen en un repertorio de figuras que se asumen como esperables y representativas de la «mujer», activando la dimensión performativa del Festival. La circulación de sentidos entre el recorte que producen las obras programadas por el Festival y las ideas culturales a las que ellas apelan, cristalizan, a mi entender y como intentaré demostrar, el signo «mujer» en las figuras de la «Madre», la «Niña/Hija», la «Loca», la «Víctima» y la «Luchadora».

1.3 Algunos posicionamientos previos para este recorrido

*«Más que resolver la problemática de la diferencia buscando
«en las vidas femeninas y sus saberes una otredad» (la
expresión de otro modo de ser) o más bien que rechazar como
no nuestro (como externo) lo que «no proviene de nosotras», se
trata de que la intervención teórica feminista irrumpa en medio
de los juegos de diferenciaciones desde la diferencia genérica y
sexual como eje transversal de potenciación-activación y
multiplicación en las diferencias, para pluralizar en ellas la
«virtualidad compartida» de lo femenino»*

*Nelly Richard, masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y
cultura democrática¹⁰*

Para comenzar con la propuesta teórica en la cual pretendo basar este trabajo, quiero retomar la idea de Joan Scott (1990) de que el género es una categoría útil para el análisis [histórico]. Al instituirse como la forma primaria mediante la cual se articula el poder (aunque no la única teniendo en cuenta la raza y la clase social) éste opera como un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias naturalizadas que distinguen los sexos biológicos. A través de la producción de símbolos culturalmente disponibles que actúan como conceptos normativos, éstos limitan, contienen y estabilizan las posibilidades de significación de todos los cuerpos sexuados. Es así que, entendido como categoría teórica, el género permite problematizar las interrelaciones entre los sujetos individuales y la organización social que los rodea, abriendo posibles perspectivas de cambio. Si tenemos en cuenta, además, que lo que percibimos como *sexo biológico* (Dorlin, [2008] 2009) conlleva

¹⁰ Richard, N. (1993) *masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Franciso Zegers. Pg. 26.

siempre rastros de una gestión social de la reproducción y de una identidad sexual impuesta, entonces extrañarnos de la genitalidad como un dato apriori puede contribuir a dismantelar las construcciones socialmente convenidas alrededor de todos los cuerpos sexuados. Comprenderé a la «mujer» como la sustancialización de la categoría de género que hace legibles y válidos a ciertos sujetos, en la medida en que se constituye como una construcción discursiva producida por la cultura de carácter político, que proyecta sobre la superficie de los cuerpos una falsa apariencia de verdad «natural» y por ende, ahistórica. Esta construcción procede, a su vez, de un complejo proceso de significación con un fuerte carácter ideológico. La «mujer», entonces, actúa como un ideal regulatorio con valor de mito (Wittig, [1992] 2006) que homogeniza la compleja realidad de las mujeres. En esta dirección asumiré, siguiendo a Judith Butler ([1993] 2020), que la «mujer» se puede definir más específicamente como un signo¹¹ vacío que se rellena por medio de prácticas significantes que operan por convención. Para que dicha identidad, míticamente construida, sea inteligible y produzca ese conjunto de seres corporizados, debe recurrir a la cita insistente del significante. Esto es, retornar sobre los modelos conocidos y las convenciones arraigadas que «fueron investidas convencionalmente con el poder político de significar el futuro» (Butler, [1993] 2020, p. 309). Esta apelación a la cita tiene además carácter performativo, en la medida en que se comprende como un movimiento doble, a partir de la obligación de repetir una identidad débilmente constituida que necesita precisamente de dicha repetición para reforzarse como marco de inteligibilidad. Esta condición de iterabilidad, como repetición obligada de actos, gestos y deseos, contribuye a reificar a la «mujer» en un conjunto de atributos que producen efecto de sustancia, y conducen a la construcción de identidades socialmente constituidas. En lo que respecta a la dimensión afectiva que ya mencioné y de la cual quiero hacerme eco, me posicionaré en el «giro afectivo» buscando problematizar el rol que juegan los afectos y la emociones respecto de las expectativas que el «Festival de la Mujer» produce en relación a la (re)producción de estas representaciones culturales relativas a la «mujer».

Definida así la «mujer», considero necesario ahora problematizar la relación que este signo establece con lo «femenino», entendido este último como conjunto de

¹¹ Defino al signo como algo que está en lugar de aquello que representa.

atributos que producen efecto de sustancia. Según lo que estipulaba el reglamento del Festival, que establecía como condición que las obras tuvieran «Mujeres como protagonistas o una temática femenina», habría una correlación directa entre lo «femenino» y la «mujer». Es decir, una relación de equivalencia entre los términos que se infiere a partir de la conjunción «o» que los hace intercambiables. Pero esto oculta estratégicamente su inscripción en el marco binario estructurante y estructurado «hombre/mujer», «masculino/femenino», porque si lo «femenino» es relativo a la «mujer» entonces lo «masculino» quedaría relegado al «hombre». Entiendo, entonces, que la «diferencia sexual» está operando como marco de inteligibilidad para la definición de género que da nombre al evento, por lo que tensionar estos supuestos también contribuirá a desocultar el carácter político de las representaciones del signo «mujer» que el Festival (re)produce.

En el caso específico del campo de la cultura, y del teatro en particular, entenderé que el género actúa como un sistema de representación que hace inteligible a las prácticas artísticas interviniendo en «procesos de análisis de la simbolización y la representación» (Richard, 2009, p.75). Propondré, en consecuencia, abordar al arte como práctica productora de unidades coherentes de materia y de forma que (re)produce visiones normativas del mundo a partir de la repetición de figuras socialmente convenidas. Siguiendo a Aina Pérez Fontdevila (2019) es imprescindible analizar los «efectos de género que originan imágenes, modelos, representaciones y visiones normativas del mundo en el ámbito supuestamente autónomo y *subversivo* del arte» (pg.45). Esta autora sostiene que los discursos y las normas convierten al campo artístico en un «espacio de (re)producción de las construcciones de género» (p.47). En consecuencia, las identidades de lo que entendemos por «femenino» y «mujer» al interior de la práctica artística derivarían por un lado, de los usos discursivos que cada obra particular presenta y, por el otro, de los modelos socialmente (re)conocidos que tienen ante todo un carácter asignativo y una fuerte carga ideológica.

En lo que respecta al teatro como práctica artística me basaré en la propuesta de Jorge Dubatti (2007, 2011), quien propone comprender al teatro como un *acontecimiento convivial* en tanto que reúne en una determinada coordenada de

tiempo y espacio y en cuerpo presente (es decir, sin intermediaciones) a artistas, técnicos y espectadores. Pero esta primera definición lo acercaría, como bien señala, a una multiplicidad de rituales sociales que nada tienen que ver con la teatralidad. Es por ello que, desde su perspectiva, lo que distingue al convivio teatral de otros posibles tipos de situaciones conviviales es la producción de *poiésis* teatral. Esta *poiésis* instaure mundos (2007), dice, entes poéticos que devienen de la suma de las acciones corporales que realiza el actor/actriz, más el cuerpo poético que emerge de dichas acciones y los procesos de semiotización en la instancia de expectación. Dichos mundos establecen una relación metafórica con la «realidad», por lo cual requieren siempre de la negación de ese mundo definido como «real» y «cotidiano» para su emergencia. De allí deviene, según Dubatti, su carácter oximorónico, ya que son a la vez territorializados (el aquí y ahora de la sala o escenario) y desterritorializados (produce la «escena» de ficción). Estos entes poiéticos ponen mundos a existir, autónomos y autoidénticos, que son complementos ontológicos de éste. La tensión producida entre lo cotidiano y lo extra-cotidiano es su atributo político más potente, dice, y revela su carácter performativo, ya que es proceso de producción de sentido y producto a la vez. En definitiva, cada ente poiético particular produce, mediante estas operaciones político-poéticas, una unidad de materia y de forma (entendidos como elementos que se interdeterminan) que obtienen su coherencia de la repetición obligada de los modelos socialmente reconocibles.

Asumiré también que la práctica teatral produce una *organización política de la mirada del otro* (Geirola, [2000] 2018), cuyas configuraciones reifican la realidad relevando de cuestionar los roles sociales vigentes. Estos últimos, sin embargo, también pueden ser analizados como máscaras, en tanto que son producto de una determinada configuración del poder asignando posiciones de manera violenta. Si la ficción teatral se entiende como una construcción que sustancializa dichas máscaras (en este caso el «ser mujer»), ese exterior adquiere apariencia de núcleo duro y ahistórico, dando de manera inversa fundamento a aquella construcción que es el teatro.

CAPÍTULO 2

Ediciones 2014 a 2020 del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata

Como comenté en la Apertura, el objeto de estudio del presente trabajo de tesis llegó a mi orilla unos años después de haber comenzado a cursar el doctorado. Ya tenía muy claro el tema sobre el cual quería trabajar, pero pasó un tiempo hasta que pude formular cómo y dónde abordarlo. Buscando dar forma a un proyecto que fuera convocante, y que a su vez me permitiera postularme a una beca de ayuda económica, fue que se me presentó el «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata como un campo fértil e interesante donde bucear. Lo cierto es que los «espacios generizados», a los cuales me referiré en mayor detalle en el capítulo cinco, habían literalmente inundado la ciudad desde los años previos a la primera edición del movimiento conocido como *Ni una Menos*¹², en 2015. Entre ellos se encontraron, por ejemplo, la muestra *Mujeres con Memoria* organizada por el Museo Municipal de Arte (MUMART)¹³ en 2011; la exposición *Cosas de mujeres... ni una menos*, organizada en 2015 por la Secretaría de Extensión Universitaria de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales¹⁴; el *III Foro Internacional sobre los Derechos de las Mujeres*, realizado también en 2015¹⁵; el ciclo *La semana de la mujer en el cine* que tuvo lugar en 2018 en el Pasaje Dardo Rocha¹⁶; la *Muestra de artistas mujeres*¹⁷ llevada a cabo en ese mismo

¹² «A casi seis años del primer Ni Una Menos: el día que cambió la historia» (8 de marzo de 2021) *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET*. <https://www.conicet.gov.ar/a-casi-seis-anos-del-primer-ni-una-menos-el-dia-que-cambio-la-historia/>

¹³ Esta muestra fue curada por Cuca Aramburú y se presentó en el mes de marzo de dicho año. Cabe aclarar, además, que el MUMART también se encuentra emplazado en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha.

¹⁴ Muestra “Cosas de Mujeres... Ni una menos” (25 de noviembre de 2015). *Universidad Nacional de La Plata*. https://unlp.edu.ar/extencion/muestra_cosas_de_mujeres_ni_una_menos_-2206-7206/

¹⁵ Se realizó el III Foro Internacional sobre los Derechos de las Mujeres (3 de junio de 2015) *En Tránsito. Noticias y cultura del oeste*. <https://comunicacionsocial.org.ar/se-realizo-el-foro-internacional-sobre-los-derechos-de-las-mujeres/>

¹⁶ El mes de la mujer en el Pasaje: mirá la grilla de actividades y espectáculos. (8 de marzo de 2018) *Infoplatense*. <https://www.infoplatense.com.ar/nota/2018-3-8-8-19-0-el-mes-de-la-mujer-en-el-pasaje-grilla-de-actividades-y-espectaculos>

¹⁷ Muestra de artistas mujeres en el Museo del SPB (13 de marzo de 2018) *Servicio Penitenciario Bonaerense*. <http://www.spb.gba.gov.ar/site/index.php/institut/6766-muestra-de-artistas-mujeres-en-el-museo-del-spb>

año por/en el Museo del Servicio Penitenciario; el *Encuentro Internacional de Mujeres*, del cual La Plata fue sede por primera vez en 2019; la muestra *Mujeres 2020-2021*, organizada también por/en el MUMART¹⁸; la exposición de trajes teatrales del Teatro Argentino en 2022 titulada *Mujeres de las artes*¹⁹, en marzo de 2024; la muestra de artes plásticas *Fuerza Femenina*, organizada por el Casal de los Países Catalanes de La Plata²⁰, y la lista sigue... Pero todos estos eventos no habían llamado mi atención como tales, sino hasta que comencé a recorrer la bibliografía específica que me permitió extrañarme de su lógica aparente. Volviendo al Festival de Teatro y Danza de la Comedia Municipal, mis primeros contactos con él fueron a través de las publicaciones de prensa en los diarios y portales informativos digitales de la ciudad. Entre ellos, recabé información de:

- Diario El Día²¹
- Diario Hoy²²
- Clip Urbano²³
- Nova La Plata²⁴

¹⁸ Una muestra colectiva integrada por artistas platenses que fueron convocadas especialmente para conmemorar el Mes de la Mujer. Véase: Con la muestra “Mujeres 2020-2021”, el MUMART reabre sus puertas al público (11 de marzo de 2021) *0221.com.ar* <https://www.0221.com.ar/nota/2021-3-11-19-52-0-con-la-muestra-mujeres-2020-2021-el-mumart-reabre-sus-puertas-al-publico>

¹⁹ Se inaugura la exposición “Mujeres de las artes” (26 de abril de 2022) *Gobierno de la Provincia de Buenos Aires* : https://www.gba.gov.ar/teatro_argentino/noticias/se_inaugura_la_exposici%C3%B3n_%E2%80%9Cmujeres_de_las_artes%E2%80%9D

²⁰ Comenzó el ciclo de Artes Plásticas 2024, con “Fuerza Femenina” (9 de mayo de 2024) *Casal dels Paisos Catalans de La Plata Centre Cultural i Social*. <https://casalcatalanlaplata.com.ar/2024/03/04/ciclo-de-artes-plasticas-2024-fuerza-femenina/>

²¹ La mujer, eje de un festival de teatro (14 de marzo de 2014) *Diario El Día*. <https://www.eldia.com/nota/2014-3-14-la-mujer-eje-de-un-festival-de-teatro> y Convocatoria para participar del Festival de Mujer en el Pasaje Dardo Rocha (4 de febrero de 2019) *Diario El Día* <https://www.eldia.com/nota/2019-2-4-1-58-28-convocatoria-para-participar-del-festival-de-la-mujer-en-el-pasaje-dardo-rocha-la-ciudad>

²² Comienza el Festival de la Mujer (4 de marzo de 2017) *Hoy En la noticia* <https://diariohoy.net/interes-general/comienza-el-festival-de-la-mujer-90309>

²³ Comienza el “Fetival de la Mujer” en el Pasaje Dardo Rocha (2 de marzo de 2019) *Clip Urbano Periodismo y Comunicación Institucional* : <https://clip-urbano.com/2019/03/02/comienza-el-festival-de-la-mujer-en-el-pasaje-dardo-rocha/>

- 0221.com.ar²⁵
- Infoplatense²⁶
- Info Blanco sobre Negro²⁷
- Diario Platense²⁸
- Red Baires²⁹
- Radio Estación Sur³⁰
- Infocielo³¹

Y en los siguientes blogs y páginas de teatro de la ciudad:

²⁴ Festival de la Mujer: abren la convocatoria para grupos de danza y teatro independiente (1 de marzo de 2015) *NOVA La Plata Noticias de La Plata y su región* https://www.novalaplata.com/nota.asp?n=2015_3_1&id=40278&id_tiponota=9

²⁵ Convocan a grupos platenses de teatro y danza para formar parte del Festival de la Mujer (2 de febrero de 2019) *0221.com.ar* <https://www.0221.com.ar/nota/2019-2-2-20-22-0-convocan-a-grupos-platenses-de-teatro-y-danza-para-formar-parte-del-festival-de-la-mujer> y Convocan a grupos teatrales para actuar en el Festival de la Mujer 2020 (7 de enero de 2020) *0221.com.ar* <https://www.0221.com.ar/nota/2020-1-7-10-29-0-convocan-a-grupos-teatrales-para-actuar-en-el-festival-de-la-mujer-2020>

²⁶ Sube a escena el Festival de la Mujer 2017 en el Pasaje Dardo Rocha (6 de marzo de 2017) *INFOPLATENSE* <https://www.infoplatense.com.ar/nota/2017-3-3-sube-a-escena-el-festival-de-la-mujer-2017> y El mes de la mujer en el Pasaje: mirá la grilla de actividades (8 de marzo de 2018) *INFOPLATENSE* <https://www.infoplatense.com.ar/nota/2018-3-8-8-19-0-el-mes-de-la-mujer-en-el-pasaje-grilla-de-actividades-y-espectaculos>

²⁷ Abrió la inscripción para cubrir la programación de teatro y danza en el Pasaje Dardo Rocha (19 de febrero de 2019) *Info Blanco sobre Negro* <https://www.infoblancosobrenegro.com/nota/17711/abrio-la-inscripcion-para-cubrir-la-programacion-de-teatro-y-danza-en-el-pasaje-dardo-rocha/> y Con cinco obras comienza el Festival de la Mujer en La Plata (26 de febrero de 2019) *Info Blanco sobre Negro* <https://www.infoblancosobrenegro.com/nota/12759/con-cinco-obras-comienza-el-festival-de-la-mujer-en-la-plata/>

²⁸ Comienza el "Festival de la Mujer" en el Pasaje Dardo Rocha (1 de marzo de 2019) *Diario Platense* <https://diarioplatense.com.ar/nota.php?id=7312>

²⁹ Comienza el Festival de la Mujer en el Pasaje Dardo Rocha (5 de marzo de 2020) *Red Baires* <http://redbaires.com.ar/la-plata/comienza-el-festival-de-la-mujer-en-el-pasaje-dardo-rocha/>

³⁰ Violetas desnudas en el Festival de la Mujer (3 de marzo de 2017) *Radio Estación Sur* <https://radioestacionsur.org/violetas-desnudas-en-el-festival-de-la-mujer/>

³¹ Por el Mes de la Mujer, en el pasaje Dardo Rocha ofrecen teatro y danza todos los fines de semana (5 de marzo de 2018) *Info Cielo* <https://infocielo.com/sociedad/por-el-mes-la-mujer-el-pasaje-dardo-rocha-ofrecen-teatro-y-danza-todos-los-fines-semana-n89041>

- Blog de la Secretaría de Cultura y Educación³²
- Balletin Dance³³
- Teatro Independiente La Plata³⁴ (página de Facebook)
- Alternativa Teatral³⁵.

Por medio de estas publicaciones, pude hacer ese primer contacto con el Festival y así conocer las convocatorias, algunas entrevistas a quienes habían participado, la programación completa, la organización y gestión del Festival, el reglamento y sus condiciones de participación, las sinopsis de las obras, etcétera. Todo esto ya iba conformando un cúmulo interesante de material sobre el cual trabajar, para empezar a hacerme preguntas. Este primer rastreo se transformó en un archivo de Word, donde de a poco fui acopiando los datos por cada año de edición. Lo primero que advertí fue que, al estar coordinado por el Área de Teatro y Danza de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, la programación incluía, obviamente, propuestas que eran tanto de teatro, como de danza-teatro y de danza, según aparecían clasificadas en las listas de programación. Por esta razón, empecé por hacer un listado de todas aquellas obras que eran presentadas como «teatro» por la misma organización, recortándolas de las otras categorías. De allí surgió un total de veintiocho obras, entre las seis ediciones consideradas: 2014, 2015, 2017, 2018, 2019 y 2020 (en 2016 el Festival no se realizó). Eran un montón de obras para tener en cuenta y analizar.

³² Festival de la Mujer 2015 (26 de febrero de 2015) *Secretaría de Cultura y Educación Municipalidad de La Plata* https://teatropasaje.blogspot.com/2015/02/festival-de-la-mujer-2015.html?spref=fb&fbclid=IwAR2wcKa6OYxMskBfIWDB5V0oVMdWqEgsoA5_A2LtkmW3y5DKMHZ9epH9sUs y Convocatoria 2014 - "Festival de La Mujer"- (2 de octubre de 2013) *Secretaría de Cultura y Educación Municipalidad de La Plata* <https://teatropasaje.blogspot.com/2013/10/convocatoria-2014-festival-mes-de-la.html>

³³ Convocatoria den La Plata (4 de febrero de 2019) *Balletin Dance* <https://balletindance.com/2019/02/04/convocatoria-en-la-plata/>

³⁴ Teatro Independiente La Plata Argentina [Teatro Independiente La Plata Argentina] 29 de marzo de 2019 El Festival de Mujer cierra con Triste Campero [Nota periodística adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0GkySjSWcLxYiD2hEkFf4WWWWisUJFEEUtWULBkXaBSWjKSynAf3nYx2mHKTPssDyol&id=114311578614857

³⁵ Alternativa Teatral (s.f.) *La lengua cosida* <https://www.alternativateatral.com/obra21835-la-lengua-cosida>

Mientras cursaba el Taller de Tesis, en el año 2022, empecé a pensar en cómo podría armar un corpus que fuera abarcable en términos de poder profundizar lo suficiente dentro de un plazo que no se extendiera demasiado en el tiempo, pensando en que iba a tener que reconstruir las obras por el método de reconstrucción histórica (Pelletieri, 1997), dado que la buena mayoría ya no estaba *en cartel*. Fue entonces cuando noté que, a grandes rasgos, las obras de teatro programadas en el Festival presentaban dos tipos de textos dramáticos, según su relación con la escena en el acontecimiento teatral. Por un lado, aproximadamente una mitad de las obras eran lo que Jorge Dubatti (2020) define como «puestas en escena» de un *texto dramático pre-escénico (de primer grado)* (pg. 178), es decir un texto dramático que pertenece a alguien ajeno a quien hace el montaje, que fue escrito a priori y que ha sido precisamente escrito para ser llevado a escena. La otra mitad, eran *textos dramáticos escénicos y/o texto dramáticos post-escénicos*. Estas últimas dos modalidades corresponden a aquellas obras que no parten de un texto escrito previamente, sino que éste resulta del proceso de investigación que el mismo grupo o elenco lleva a cabo «en/desde/en relación con el cuerpo» (Dubatti, 2020, pg. 178). Esto es lo que se define como *textos literarios-teatrales-corporales* dentro de los cuales se encuentran, por ejemplo, las creaciones colectivas y las dramaturgias que si bien están a cargo de quienes las realizan, devienen paralelamente al desarrollo del proceso creativo de montaje. Este conjunto, entonces, me pareció muy atractivo, ya que tendría la oportunidad de entrevistar no solamente a quienes habían «hecho» la obra, la puesta en escena, sino a quienes la habían «escrito» desde su misma génesis. Decidí que quería ir por ese camino y fue así como se configuró el corpus final, que se compuso de un total de catorce obras³⁶. Había dado un paso fundamental, y entonces me centré específicamente en recabar información sobre esas catorce obras en particular. Como ya he mencionado antes, en su mayoría se trataba de obras que eran de grupos de teatro platenses, aunque hubo cuatro, las de la edición 2015, que provenían de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Las obras eran las siguientes:

³⁶ Debo aclarar que entre esas obras hay una (*Lengua madre sobre fondo blanco*) que quedó dentro de este recorte pero que en realidad no pertenecería estrictamente a él, porque se trata de la puesta en escena de un texto previamente publicado. Esto partió de un error que cometí en la etapa de recabar los datos sobre la programación, pero luego decidí dejarla, ya que me servía como una muestra testigo de todas las otras obras que no habían sido incorporadas al corpus de análisis.

Edición 2014

«Mujeres que abrigan sueños». Grupo Odín. Dramaturgia y Dirección: Andrea Arias y Olga Mazzei; Actuación: Andrea Arias Lopez y Olga Mazzei.

Sinopsis: Dos mujeres que se encuentran en un espacio atemporal y mágico. Dos mujeres que se multiplican en otras, que entrelazan sus vidas en una trama de lucha y esperanza y que dan cuenta de una misma historia latinoamericana. Una obra que ejercita la memoria y que evoca las voces de quienes dedicaron su vida por el amor, la libertad y la justicia.

Edición 2015

«Alondra... alma profunda de la vida». Dramaturgia: Paula Rosenfeld y Rosa María González; Dirección: Rosa María González; Actuación: Paula Rosenfeld.

Sinopsis: Desde la tela de una pintura, se desprende una mujer que da su testimonio: son penas muy encimadas, ser pobre y ser mujer. A partir de allí aparecen diferentes personajes femeninos que, como en la vida, sufren, se enamoran, odian, cantan, reflexionan, bailan y comparten con el público sus experiencias de lucha y esperanza. Los tiempos son difíciles y como nunca la gente sufre y sueña. Esta frase es síntesis de la propuesta. La obra finaliza con un canto hacia el futuro.

«Wake up, woman». Dramaturgia y dirección: Jorge Acebo; Actuación: Natalia Pascale y Sebastián García.

Sinopsis: Se enamoran. Se casan. Conviven y comienzan a vivenciar algunas dificultades. Quizás, una historia de amor con dificultades, puede recomponerse. Tal vez uno podría pensar que algunas fisuras pueden no dejar huellas a su paso. ¿Cómo hacer para intentar dejar atrás o superar tantas contrariedades que quedan grabadas en el alma, en los recuerdos, en el cuerpo...? Cuando se acaba la certeza, empieza la verdadera historia.

«Aros de perlas». Dramaturgia y dirección: Natalia Villamil; Actuación: Matías Leiva.

Sinopsis: Una mujer que ha sido hombre decidió salir al mundo a mostrar lo que siente. Se relacionará con otras mujeres y pondrá en juego una identificación particular. Enfrentándose al otro, ese otro que anda sin mirar, sin pensar, sin creer, sin piedad. En este nuevo andar tropieza con la misma transformación. El espejo le devuelve la imagen mísera de los que no ven cuando ven. Ya no sabe quién es. Intentará, con la resignación, encontrar un lugar en ese otro, que brilla como dos perlas.

«Enciclopedia práctica universal». Dramaturgia: Betina Bracciale; Dirección: Betina Bracciale y Rodrigo Mujico; Actuación: Merlina Molina Castaño.

Sinopsis: El relato narra la historia de Catalina Malbrán, una joven de la alta burguesía que regresa a la casa de veraneo de su juventud para desenterrar un tesoro. Debido a la debacle económica familiar el inmueble, hace años, ha sido vendido y luego ocupado por un liniero. La mujer debe contactarse con el actual administrador del lugar para recorrer el jardín en busca del escondite de ese tesoro de extraños poderes con el que accedió al amor.

Edición 2017

«Bajo un sol de sílice». Grupo Galpón Momo Teatro. Dramaturgia y dirección: Julián Poncetta; Actriz-performer: Rocío Passarelli.

Sinopsis: En un espacio desértico una mujer porta su cuerpo, sus imágenes-palabras, su vestido. En un espacio desértico un vestido porta el cuerpo de una mujer, sus imágenes-palabras, su vestido. Las piedras se acumulan y el sol transita iluminando un sueño que revoluciona el dormir.

Edición 2018

«La sangre quieta». Dramaturgia y Dirección: Fran Andía; Actuación: Rosario Andía, Silvia Carrera, Paula Lopes Periquito.

Sinopsis: Una obra que retrata a una mujer que, atascada en el tiempo y avasallada por su madre, expresa su locura y su peligro y se enfrenta a una decisión que no está dispuesta a aceptar con el regreso de una hermana ausente.

«Dos mundo para Ana». Ciruelas Teatro. Dramaturgia y Dirección: Johanna Lezcano; Actuación: Soledad Oubiña, Omar Musa, Emilio Guevara, María Eugenia Massaro y Alexis Palacios.

Sinopsis: Una obra de Realismo Mágico en la que Aniceto y Ana le dan vida a los objetos viejos que venden, a través de sus historias.

Edición 2019

«La lengua cosida». Dramaturgia y actuación: María Inés Portillo; Dirección: Gastón Marioni.

Sinopsis: Mujeres que gritan y gritos que cosen la boca. "La lengua cosida" es la historia de una mujer que a diario busca su sonido. Sonido que es difícil de encontrar con palabras complejas de coordinar, un cuerpo ahora con miedo, con marcas, olores imborrables y dolencias que surcan venas, músculos y vértebras. La lengua cosida busca su apertura y el único camino es "la palabra". Visitación ofrece conferencias sobre "el lenguaje"; paradoja cruel que la pone de cara con su imposibilidad lingüística ante el enorme y doliente "no texto" que su historia carga. Visitación guarda minuciosamente diarios y datos, casi con una meticulosidad de detective policial para por fin "encontrarlo". Los datos la rebasan, la sobrepasan, la agotan y la asfixian. Es hora de que la lengua largue su traba y por fin: hable.

«Triste Campero». Compañía Ateneo La Taba. Dramaturgia y dirección: Nelson Mallach; Actuación: María Laura Belmonte, Alejandro Gregorio Lonac, Francisco Mendieta.

Sinopsis: En el año 1892, Juan Vucetich implementó por primera vez el sistema dactiloscópico en la ciudad de La Plata para resolver el crimen de dos niños ocurrido en el rancherío de Necochea. Aquella vez se determinó que la asesina había sido su

madre, Francisca Rojas. El que tomaba las huellas en la Oficina de Antropometría era nada menos que Florencio Sánchez a sus dieciocho años, recién llegado del Uruguay.

«Lengua madre sobre fondo blanco». Dirección: Blas Arrese Igor; Dramaturgia: Mariana Obersztern; Actrices: Silvia Caruso, Aluhe Sosa, Agustina Aramburu.

Sinopsis: Una madre y sus dos hijas mostrando el universo femenino, atravesado por el malentendido permanente. Yendo y viniendo entre lo cotidiano y lo profundamente enigmático. Una violación. Recuerdos y experiencias desde tres ópticas. Miradas que apelan a modelos femeninos disponibles.

Edición 2020

«La Deshilachada». Grupo de Teatro Orgonantes. Dramaturgia y Dirección: Ana Messina; Actuación: María Martha Bugiolachi, Liliana Perdomo, Félix Presti.

Sinopsis: Una mujer encerrada en su máquina de coser, otra la cuida, la asfixia. La promesa de una bocanada de aire fresco llega por la ventana, de la mano de un rústico.

«Boleros irreverentes». Dramaturgia y Dirección Nina Rapp; Actuación: Guillermina Leiva, Eugenia Musa Finocchiaro y María Eugenia Massaro.

Sinopsis: Hablamos en este caso de un espectáculo de teatro musical que, con una mirada irónica, pone de manifiesto los argumentos en las composiciones musicales de otras épocas, transformados y renovados para la ocasión.

«Beatriz la historia de una mujer inventada» Dramaturgia: Sergio Mercurio y Laura Pagés; Dirección: Sergio Mercurio; Actuación: Laura Pagés.

Sinopsis: Mientras evoca y encarna personajes de su entorno, reales o imaginarios, Beatriz vive sola con los miedos, mitos y frustraciones que recorren tres generaciones de mujeres. Nacimiento y muerte, encuentro y desencuentro atraviesan la historia. Con solo una muñeca de tamaño real, la titiritera Laura Pagés logra desdoblarse y crear varios personajes que muestran diferentes momentos de una mujer en el final de su vida.

Para reconstruirlas, empecé por armar un registro de las fichas técnicas, los carteles e imágenes de difusión, las sinopsis, las fotos y videos de las obras, etcétera, todo lo que estaba publicado online, ya fuera en las plataformas de noticias antes mencionadas, como en los sitios web y perfiles públicos, tanto de los grupos como de cada integrante. Ese cúmulo de información, que se fue conformando entre los meses de febrero y junio del año 2021, fue mi primera fuente de datos, pero mi confusión no hacía más que crecer. Como ya he mencionado antes, ¡allí había de todo! Para mi suerte, muchas de las personas involucradas en las obras eran familiares para mí, ya que formaban parte del ambiente del cual yo también me siento una más como actriz, tal como he dicho al principio de esta tesis.

Entre los meses de marzo y mayo de 2022, hice una primera tanda de contacto con quienes habían integrado las obras a través de las redes sociales, como Facebook e Instagram, y una segunda tanda en esos mismos meses del año posterior, en 2023. Por este medio, me presenté e introduje el trabajo que estaba encarando, y les propuse hacer una entrevista personal respecto de la obra y, más concretamente, de su participación en el Festival. En la gran mayoría de los casos tuve muy buena recepción y hubo mucha predisposición para hacerlas, aunque algunas personas se mostraron reacias a la idea, podría decir, o simplemente no respondieron a mi mensaje. La propuesta fue hacer(les) una entrevista personal y en profundidad, que tuviera carácter cualitativo, flexible y dinámico (Taylor & Bogdan, [1978] 1994), a partir de un cuestionario que, si bien ya tenía armado de antemano, no sería más que un disparador que serviría para organizar la charla. Las mismas se realizaron de manera virtual y remota, mediante la plataforma Zoom, y fueron grabadas con el consentimiento explícito de cada persona entrevistada. Cada encuentro comenzaba con una breve presentación de la persona, que estaba orientada tanto a su formación en teatro y otras disciplinas o profesiones, como al rol que habían desempeñado puntualmente en la obra en cuestión. Luego de eso, las preguntas se organizaban en seis bloques consecutivos que abarcaban los siguientes ítems:

- De la obra: la duración aproximada, la cantidad de personajes, una descripción general del concepto sobre el que trataba y de los temas abordados, el género teatral en el cual se la podría inscribir, los recursos utilizados y la propuesta

estética, y también si habían contado con equipo externo de escenografía, vestuario, iluminación, sonido, etcétera.

- Del proceso creativo: origen y disparadores de la obra, tiempo de ensayo requerido, características y desarrollo del proceso creativo, roles de cada integrante, posible asesoramiento externo al grupo o elenco que hubieran recibido durante el proceso de producción, año de estreno y modificaciones posteriores al mismo.
- De la obra y el Festival: sobre las razones para la decisión de participar en el «Festival de la Mujer», y las diferencias si las hubiera habido, los puntos a destacar como meritorios de la obra para decidir formar parte de la programación de este evento, las (posibles) relaciones entre la obra y la «mujer», la opinión sobre el/los aporte(s) concretos de la obra al Festival, y sobre cómo se presentaba a la «mujer» la propia obra.
- Del «Festival del Mujer»: ideas propias sobre lo que debe tener (o no) una obra para formar parte de un evento como el «Festival de la Mujer», su reglamento y los requisitos y la injerencia del mismo al momento de decidir participar, definiciones propias respecto de conceptos como «mujer», «femenino» y teatro, así como de sus posibles vinculaciones.
- De las repercusiones: repercusiones de la crítica respecto de la obra en el Festival, comentarios, observaciones y anécdotas que recordasen tanto de colegas como del público respecto de la(s) función(es) dadas en ese marco.
- Después del Festival: si volverían a participar con la misma obra en este evento y por qué, los aportes (o no) que creen que hace a la ciudad un evento de estas características, su opinión sobre el nombre que recibe y el público al cual entendieron que estaba dirigido.

Realicé un total de veintidós entrevistas, buscando en cada caso acceder a dos integrantes por obra. En primer lugar, a las personas a cuyo nombre estaba adjudicada

la dramaturgia en las fichas técnicas (que en muchos casos coincidió también con el rol de la dirección), y en segundo lugar a alguien más del grupo, que por lo general fue algún actor o actriz. En el momento del encuentro para la entrevista solicité, además, a cada participante los registros que tuvieran guardados de forma privada de la obra, a fin de ampliar y completar lo recabado previamente en las redes. En casi todos los casos, tuve acceso a la grabación completa de la obra a cámara fija y sin edición, y al *texto post-escénico* en archivo de texto, además de las carpetas de difusión y los históricos de funciones.

Poco a poco, fui haciendo una primera escucha atenta y detallada de cada entrevista que realicé, con el fin de transcribirlas y de ir tomando nota de aquellos dichos, observaciones y posicionamientos que iban resonando en mí, en relación a la lectura de bibliografía específica. Paralelamente, visioné un mínimo de tres veces la grabación completa de cada una de las obras, y con todo este material fui confeccionando un cuadro de Excel donde consigné lo que sigue: el/los año(s) de edición del Festival, el título, la cantidad de personajes distribuidos como «femeninos» y «masculinos» según fueron definidos por las personas a quienes entrevisté, las consideraciones generales y el análisis que fui haciendo yo misma respecto de las obras, el tema tratado en opinión de quienes la hicieron, las citas destacadas de las entrevistas, la de los parlamentos de los personajes de las obras, los datos más relevantes respecto de cada puesta en escena, las miradas y opiniones particulares sobre la «mujer», lo «femenino» y el teatro que habían surgido en las entrevistas. Este cuadro se fue configurando primero como una guía, pero luego devino en un verdadero mapa visual por medio del cual pude visualizar los conceptos, las ideas, los recursos y las imágenes que se repetían una y otra vez, ya fuera en las obras como en las entrevistas, a propósito de destacarlos en color rojo y con letras más grandes. Este tránsito estuvo acompañado por los cursos de posgrado que fui tomando, así como por los pequeños trabajos y escritos destinados a congresos, a publicaciones, etcétera, donde abordé el análisis puntual de algunas obras del corpus o más ampliamente sobre algún aspecto del Festival.

CAPÍTULO 3

Las obras programadas en el «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal como tecnología social de género

3.1 La tecnología social como aparato semiótico y el género como (auto)representación

«¿De qué otro modo podrían proyectarse los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad si no es con la mediación de los códigos (las relaciones del sujeto en el significado, el lenguaje, el cine, etc.) que hacen posibles tanto la representación como la auto-representación?»

(...) Pues no habría mito sin una princesa por casar o una bruja que vencer, ni cine sin la atracción que ejerce la imagen sobre la mirada, ni deseo sin objeto, ni parentesco sin incesto, ni ciencia sin naturaleza, ni sociedad sin diferencia sexual»

Teresa de Lauretis, Alicia ya no³⁷

Cuando el «Festival de la Mujer» organizado por la Comedia Municipal de la Plata llegó a mi orilla, nos encontramos mutuamente, podría decir, navegando por el mar temático «del género y el teatro». El Festival se llama «de la Mujer», es de teatro y de La Plata y yo soy «mujer», actriz y platense. Supuse entonces, que entablar un diálogo a partir de allí sería posible, reconociéndonos la una en el otro y viceversa, para interpelarnos y, con toda probabilidad por qué no también, (re)configurarnos consecuentemente. Pero si bien al principio tenía bastante certeza de que aquello que me definiría como «sujeto» de esta investigación era simplemente «lo que soy», eso poco a poco se fue diluyendo, permeando, desdefiniendo... Y lo mismo sucedió respecto del nombre que recibía el evento: ¿a qué «mujer» refiere este Festival de la Comedia Municipal? ¿Soy yo también esa «mujer» a la cual, o de la cual, habla? ¿Me reconozco en esa «mujer» que el Festival contribuye a instituir? Al principio creía que sí, que si soy «eso» entonces yo también estaría involucrada, pero poco a poco fui

³⁷ De Lauretis, T. ([1984] 1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Cátedra. Pgs. 13, 15.

viendo que esto no es necesariamente así. Porque me gustaría señalar que, como ya puede sospecharse, el recorrido que hice hasta aquí y aquello que me ubicaba originalmente en ese lugar de «reconocernos», no se mantuvo inalterado. Veamos con un poco más de detalle qué hay, qué hubo, en este marco. Entre los años 2014 y 2020, la Comedia Municipal de La Plata organizó el «Festival de la Mujer» en las salas de teatro A y B del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha. Este espacio, que se encuentra emplazado en el corazón mismo del tejido urbano platense, es uno de los lugares de referencia dentro del entramado cultural de la ciudad. Durante el mes de marzo de esos años, se ofreció una programación que comprendía obras de teatro (y danza) provenientes del circuito independiente de la ciudad. Estas obras al ser incluidas allí, produjeron un recorte respecto del teatro platense que las agrupó alrededor de una categoría de género (la de «mujer»), materializando así una delimitación de conjunto que opera por proximidad. Quiero decir que las obras que allí se programaron eran solamente algunas, respecto de todo otro conjunto de obras de la ciudad que permanecieron afuera de esa programación, lo que permitiría suponer que debe haber algo en(tre) ellas que las reúne. Intento señalar, que esta práctica de juntar un cierto grupo de obras teatrales en un determinado marco, supone la asignación por contigüidad de una serie de características que serían compartidas por todas ellas, en tanto que grupo de pertenencia. En este caso puntual, y dada la denominación del evento, las obras (re)presentarían aquello que *se entiende como* relativo a la «mujer», en el campo teatral de la ciudad al menos. Es decir que, en consecuencia e inevitablemente, lo que encontramos allí estaría referido ineluctablemente a «la Mujer». Pero, ¿qué implicancias tiene esta lógica de conjunto al momento de reunir ciertas obras en relación a una categoría tan problemática y compleja como la de «mujer»? Porque si, como advertí en el capítulo uno, me desentiendo del dato apriori genitalista (que incluso podría definirme a mí misma como «mujer» cis que soy) entonces ¿no será que este segmento del teatro de la ciudad en realidad está operando desde y por una idea cultural de la «mujer» a la cual apela para justificarse y definirse?

Para intentar dar respuesta a estos primeros interrogantes quiero comenzar el análisis propuesto retomando la categoría de *tecnología social* acuñada por la teórica

feminista Teresa de Lauretis. En *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* ([1984] 1992) esta autora se propone problematizar los primeros intentos de crítica feminista de cine de finales de los 60 y principios de los 70, respecto de las representaciones de la «mujer» en el cine comercial de Hollywood³⁸. Para ello, define a las *tecnologías sociales*, entre las cuales se encuentra el cine, como el resultado de la conjunción entre lo técnico y lo social en función de producir imágenes y significados que ponen en funcionamiento los códigos establecidos para su reconocimiento. Al respecto señala que:

Toda tecnología social --el cine, por ejemplo-- es el aparato semiótico donde tiene lugar el encuentro y donde el individuo es interpelado como sujeto. El cine es, a la vez, un aparato material y una actividad significativa que implica y constituye al sujeto, pero que no lo agota ([1984] 1992, pg.29)

En esta lógica, una *tecnología social* funciona como tal, en la medida en que promueve la articulación entre las representaciones que ella misma contribuye a (re)producir y la introyección de una visión social (construida y arbitraria) dentro de la subjetividad de cada individuo particular. Es así que el cine puede ser comprendido como un aparato semiótico que exhorta a asumir posiciones de género como propias, a todos sus agentes involucrados, a través de un proceso de (re)producción de las representaciones socialmente disponibles. A este respecto de Lauretis sostiene que,

El cine, entendido como tecnología social, tiene la capacidad de (re)producir representaciones a las cuales se les atribuye valor de «realidad» en la medida en que confirman nuestras expectativas, hipótesis y conocimiento de lo que se entiende por «realidad» ([1984] 1992, pg.103)

³⁸ Para de Lauretis mientras la diferencia sexual continúe siendo entendida como causa más que como efecto de los discursos, algo de lo cual según señala ciertas teorías críticas feministas tampoco han logrado desmarcarse, se seguirá (re)produciendo la lógica cis/hetero/patriarcal dominante. Es necesario desandar la comprensión de la relación entre las mujeres en tanto sujetos históricos y el concepto de «mujer» como naturalizada. Para ello, sostiene que «Uno de los objetivos [de su libro] es poner en duda los modos en que se ha establecido la relación entre la mujer y las mujeres y revelar/descubrir/trazar los modelos epistemológicos, las presuposiciones y las jerarquías de valor implícitas que actúan en cada representación de la mujer (...) El segundo objetivo de este libro es confrontar estos textos y discursos con la teoría feminista y su articulación de lo que constituyen las ideas culturales de la feminidad, la función del deseo en la narración, las configuración de la empatía afectiva en la identificación cinematográfica y en el hecho de ser espectador, o la mutua determinación del significado, la percepción y la experiencia» ([1984] 1992) pg. 16, 17)

En consecuencia, el género sería para esta autora (según ella misma lo define en un texto posterior titulado *La Tecnología del género* [1989] 1996) una representación o una auto-representación producto de aquellas *tecnologías sociales* que actúan produciendo efectos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. Estos últimos tienen, además, implicancias reales en los sujetos históricos, ya que moldean las subjetividades e intervienen en su vida material concreta, controlando el campo de significación social. Además, el género entendido como «lo real», no es solamente el efecto de la representación sino también su exceso, es decir, aquello que permanece fuera del discurso como amenaza potencial.

A partir de establecer una analogía entre el cine y el teatro, entenderé al conjunto de obras programadas en el «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata como una *tecnología social de género*. En la medida en que aquellas producen un recorte del circuito teatral de la ciudad dentro del cual se incluyen ciertas representaciones relativas a la «mujer» a partir de una lógica de conjunto establecida por el nombre del evento, dichas representaciones cobran estatus de «realidad» a pesar de que son imaginarias y construidas. Señalaré además que para ello, las obras apelan a una economía de la repetición ya que recurren a lo que la tradición cis/hetero/patriarcal ha instituido como referente o relativo a la «mujer» haciéndolo reconocibles a partir de «operaciones ilusionistas, naturalizadoras e hilvanadoras» (de Lauretis, [1984] 1992, pg.20). Las obras programadas en el Festival se comportan como un aparato semiótico de representación social que (re)produce lo que se entiende por «mujer» (en el campo teatral de la ciudad al menos) rellenando el signo que da nombre al evento y otorgando así estatus de realidad a representaciones que son culturales y contingentes. Esta operación, a su vez, refuerza y perpetúa la (auto)representación de las mujeres, en tanto conjunto de sujetos históricos, en un determinado grupo de figuras que contribuye a cristalizar a la identidad «mujer» en una serie limitada de características, rasgos y comportamientos.

3.2 Nombrar, una práctica significativa

«No es primero la materia (el sexo) y luego el significado (género). Cuando se te asigna x o y también se te está destinando a un grupo; una asignación es eso que recibes de otras personas que determinará tu posición en relación con otras. Desde el principio somos más que esas asignaciones»

Sara Ahmed, Vivir una vida feminista³⁹

«a todas las mujeres les afectan, aunque de modo diverso, las actitudes y prácticas deshumanizadoras dirigidas a las mujeres como grupo»

Adrienne Rich, Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana⁴⁰

Hasta aquí he definido al conjunto de obras programadas en el «Festival de la Mujer» como una *tecnología social de género*, pero me gustaría entonces ahora reflexionar sobre las operaciones político-poéticas que, a mi entender, contribuyen a que esto sea así. Es decir, a constituir al Festival en esos términos. Con este fin, quiero detenerme en primer lugar en el nombre mismo que recibe el evento porque, como he venido señalando, no creo que sea gratuito en términos políticos definir un recorte del circuito teatral de la ciudad en nombre de aquello que se entiende como relativo a la «mujer». O en todo caso a lo que la Comedia Municipal y el colectivo teatral de la ciudad entienden por tal. Hay un cierto peso en el nombre que recibe el Festival que me inquieta y me invita a plantear los siguientes interrogantes: ¿Qué expectativas produce el nombre de un evento que, como éste, apela a una categoría de género

³⁹ Pg.63

⁴⁰ Rich, A., ([1980] 2019) *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*. Popova. Pg.28

como la de «mujer»? ¿Qué supuestos operan allí sosteniendo, o incluso justificando, la aparente transparencia de este término que, como ya dije, no es tal? Para abordar estas preguntas, quiero detenerme en primer lugar en la práctica significativa que supone todo *nombramiento*, según lo define Judith Butler ([1993] 2020). Para esta autora, dar nombre a algo es en sí mismo un acto de carácter performativo, ya que en él, en realidad, se está produciendo aquello que está siendo nombrado a partir de repetir asociaciones pasadas. Es así que nombrar sería equivalente al acto mismo de constituir a un objeto como tal, asignándole una serie determinada de rasgos que tienen carácter arbitrario y que, por esta misma razón, son siempre contingentes. En este marco, aquello que sería aparentemente descriptivo en relación a una dimensión pre-semiótica de un objeto nombrado, no sería más que un conjunto de atributos que se le asignan de manera violenta, y que por tanto presentan una inestabilidad que siempre queda abierta a posibles rearticulaciones. Esta práctica de *nombramiento*, según lo define Butler, tiene además y sobre todo un carácter social o comunal, dado que supone iniciar a ese algo o alguien en una cadena de usos previos que son (re)conocidos y que están validados por la tradición cis/hetero/patriarcal. Para la autora, en consecuencia, un término como el de «mujer» se constituye en lo que define como un *significante político*, ya que opera a través de la cita de figuras (re)conocidas, resignificando una y otra vez, de forma insistente, la sedimentación de aquellos significantes previos. Al respecto afirma,

Un significante es político en la medida en que cite los ejemplos anteriores de sí mismo, se inspire en la promesa fantasmática de aquellos significantes previos y los reformule en la producción de la promesa de “lo nuevo” que solo se establece recurriendo a aquellas convenciones arraigadas ([1993] 2020, pg.309)

En definitiva, para que un término se ofrezca como una representación válida de un determinado colectivo debe ofrecer asociaciones reconocibles que permita a las subjetividades que lo componen (auto)representarse en él. Es por esto, que entenderé que el hecho mismo de denominar a un Festival como «de la Mujer» supone la referencia a un conjunto de rasgos y características reconocibles como relativos a la «mujer». Y esto a su vez, contribuye a perpetuar estas asociaciones haciendo del

Festival una *tecnología social de género* que (re) produce las representaciones del signo «mujer» arraigadas en la tradición cis/hetero/ patriarcal.

3.3 Promesas optimistas de femineidad

«Cómo podemos terminar aferrándonos a lo que nos disminuye; cómo podemos quedar abrazadas a una vida que no está funcionando. Estar en una relación de optimismo cruel no necesariamente significa que somos optimistas o que nos aferramos a algo porque esperamos que nos conduzca a alguna parte, aunque puede que nos sintamos así. Más bien el lazo en sí mismo es la escena del optimismo; un grupo de promesas que pueden rodear un objeto»

*Sara Ahmed, Vivir una vida feminista*⁴¹

Si como he desarrollado hasta aquí, nombrar algo es asignar(le) de forma arbitraria una serie de rasgos y el evento cultural de la ciudad que me convoca en este trabajo se llama «Festival de la Mujer», entonces ¿qué sucede con este *nombramiento*? La palabra Festival evoca en mí la idea de algo que se entiende y se vive como una festividad, incluso una fiesta, que celebra algo o a alguien (Bonet, 2011)⁴². Podría asumir, en esta lógica, que la Comedia Municipal dedicó cada uno de esos años una fecha de su calendario cultural a un evento que tenía por objetivo

⁴¹ Pg.342

⁴² De hecho, el Objetivo que encabeza el Reglamento de la edición 2017 del Festival dice que «tiene como fin *conmemorar* a la mujer». Reglamento Festival de la Mujer 2017 (s.f.) [documento online] https://f9047d55-06ef-4630-9695-445941fecf9d.filesusr.com/ugd/61a3e6_0896711da96945d0b2fe2f552566577e.pdf

celebrar a la «mujer» ¿a las mujeres? Pero ¿qué implicancias tiene pensar en la idea de lo *festivo*? ¿Qué afectos se ponen en juego y circulan al interior de una situación que es definida como *festiva*? Estoy de nuevo frente a un término problemático, o que al menos me propongo problematizar, ya que no he de desconocer que siempre existen otras formas posibles de denominar a un evento cultural, pero en este caso se trata de un «Festival».

Continuando con la intención de desocultar las operaciones político-poéticas que contribuyen a que este Festival se comporte como una *tecnología social de género*, sugiero aquí que las obras programadas en el Festival se presentan como un recorte del circuito teatral de la ciudad que ofrece un cúmulo de *promesas optimistas de femineidad*. Estas *promesas* (Ahmed, [2010] 2019) serían la garantía afirmativa e inclusiva de concreción de las expectativas de lo que se entiende por ser «mujer» que, paradójicamente, se logra a través del efecto regulador que esta práctica significativa contribuye a constituir. En ese sentido, se recurre a la cita de figuras reconocibles que están inscriptas en la tradición cis/hetero/patriarcal como relativas a la «mujer», que serían las que operan en la práctica significativa en la que el nombre del Festival se constituye. Quiero decir, que lo que en apariencia reivindica y celebra a la «mujer» de forma *optimista* (Berlant, [2011] 2020), ofreciendo un horizonte seguro y amplio respecto de lo que es «ser una mujer» otorgándole voz propia, sería solamente una ilusión de fuga. Esas figuras, como son, por ejemplo, la «mujer» como la «Loca» peligrosa y desbordada o la «Niña» díscola y poco lúcida, a las que haré referencia en el último apartado de este capítulo, se ofrecen para reafirmar lo que sabemos que es una «mujer», contribuyendo, paralelamente, a controlar y constreñir la definición del significativo mismo. Las obras programadas en el Festival promueven la cristalización de lo que es ser «mujer» al incluir ciertas figuras en detrimento de otras, (re)produciendo consecuentemente una serie de atributos o condiciones que se naturalizan como constitutivas de las femineidades. Desarrollaré a continuación la siguiente idea: lo que haría inteligible al Festival como «de la Mujer» es la garantía de que esas figuras sean ofrecidas como *promesas* que operan de manera *optimista*. Esto se lograría obstaculizando la emergencia del sujeto, entendido como amenaza de disolución, y haciendo de ciertas figuras cristalizadas y reconocibles *promesas*

optimistas, figuras afirmativas, predecibles y afectivamente estables, que por esa misma razón se vuelven normativas. Sería algo así como: *el Festival nos ofrece exactamente lo que buscamos [necesitamos] en relación a ser una «mujer» [nos da previsibilidad] para así colmar la ilusión optimista de que sabemos bien qué es lo «femenino» y qué no lo es. Y mientras eso sucede, nos identificamos en figuras solidificadas de las cuales no podemos correrlos [si queremos ser una «mujer» o por el contrario no serlo]. Es decir, nos da lo que buscamos para no dejarnos ser otra cosa y evitarnos así la indefinición, el peligroso abismo de la disolución y la apertura a los otros posibles.*

Quisiera aclarar que, a los efectos del análisis de las lógicas que a mi entender las obras programadas instalan respecto del nombre del Festival, me referiré en este punto a lo «femenino» como relativo a la «mujer», aún sabiendo lo problemática que es esta relación y los supuestos que involucra. En este marco, y con este fin, me permitiré afirmar provisoriamente que si se trata de un «Festival de la Mujer» entonces no sería un «Festival del Hombre», entendiendo «mujer» y «hombre» como los «protagonistas esenciales [opuestos y complementarios] de las narraciones naturalizadoras de la heterosexualidad obligatoria», tal como los define Butler ([1990] 2020, pg. 284). Haciéndome eco de esta lógica, habría una especie de *feliz desigualdad* (Ahmed) con el «Hombre», que nos prometería individualidad al interior de este evento a partir de la naturalización del binomio «mujer/femenino», algo que problematizaré más adelante en esta tesis. En consecuencia y dentro de este marco binario que circunscribe lo «femenino», entendido como conjunto de atributos, a la «mujer» (y por ende lo «masculino» al «hombre»), las *promesas optimistas* que el Festival ofrece serían de *femineidad*, porque se trata justamente de un Festival «de la Mujer». Esto, a mi entender, también está sugerido en el Reglamento, ya que en él se pedía como condición para que las obras pudieran participar que tuvieran «Mujeres como protagonistas o una temática femenina». Al poner estos términos en relación mediante la conjunción «o», nos estaría indicando que uno u otro pueden ser posibles y eso, entonces, los haría intercambiables. En definitiva, desde la perspectiva del Festival, la «mujer» y lo «femenino» (sea en protagonistas o en temáticas) se presentan como equivalentes y (co)relativos.

Voy a precisar ahora algunos posicionamientos teóricos, para sostener mi propuesta. En primer lugar, quiero retomar la definición que da Sara Ahmed ([2010] 2019) del concepto de *promesa*. La autora sostiene que «una promesa es una garantía, una declaración positiva que tiene la intención de generar credibilidad y confianza en el cumplimiento de una expectativa» (pgs. 73, 74). Veamos esto en detalle. Desde esta perspectiva, las *promesas* constituirían una declaración en tono afirmativo [positiva] de lo que ofrecen en tanto expectativas. Si vamos a un «Festival de la Mujer» entonces allí esperamos encontrar a esa «mujer» que el nombre del evento instala en/para su definición. En ese marco, la producción de expectativas apuntaría a señalar lo que sí es ser una «mujer», en modo afirmativo, pero que al asignar este nombre a un determinado conjunto de obras, produce indefectiblemente todo aquello que por contrapartida no lo sería. Es decir que ofrecer una *promesa* sería, en primer término, una garantía de que eso sucederá desde su afirmación ocultando al mismo tiempo la producción de todo aquello que compone las exclusiones que a su vez la confirmarían. Esto no deja espacio a dudas haciéndolo previsible y por lo tanto *optimista*. Lo interesante, además, es que para esta autora el carácter positivo de las *promesas* respecto de lo que ofrecen, moldean el mundo haciendo circular objetos que se invisten de esa positividad respecto del efecto que producen. Son «confiables y creíbles», sostiene Ahmed ([2010] 2019), no nos habrán de defraudar, por lo que podemos entregar nuestras expectativas a ellos. Es aquí donde me gustaría traer a la otra autora en la que quiero apoyarme. Lauren Berlant ([2011] 2020), quien trabaja más ampliamente sobre el concepto de *optimismo*, nos dice que «el que un sujeto trate de aferrarse a una forma estabilizadora de cara a la disolución también parece una clásica compensación, la producción de hábitos que significan previsibilidad como defensa contra la pérdida completa de los contornos emocionales» (pg.128). Berlant incluye una dimensión no solamente interesante sino fundamental, en mi opinión, para abordar el aspecto normalizador que conllevan las *promesas*. Los hábitos preservan la relación entre los significantes y las subjetividades a partir de la repetición, transformando la dimensión política y contingente de los objetos en una segunda «naturaleza» y proveyendo así cierta estabilidad emocional. El *optimismo*, entonces, direcciona hacia las cosas «correctas» y lo hace del modo «correcto» porque se constituye a partir de lo conocido (entendido como «lo que debe ser») ofreciendo

un entorno afectivo seguro. Por consiguiente, para que una *promesa* funcione como tal, debe ofrecerse como garantía de una expectativa, pero además ese carácter necesita de la previsibilidad de lo conocido porque si no, no sería promisorio. El «Festival de la Mujer» es el objeto en el cual se inviste la «femineidad» como *promesa* haciéndola previsible en un espacio socialmente afectivizado, que a su vez no da margen para cualquier otro tipo o forma de lo «femenino». Es una *promesa optimista de femineidad*, un repertorio afectivo, un guión de femineidad que promete ser lo que de él se espera (lo «conocido») porque así nos fue prometido. Entonces, parece obvio e incluso casi literal que ser «mujer» sea eso que está allí, ese tipo de ser, esa «naturaleza», ese comportamiento. Esto termina por constituir al Festival en un *tecnología social de género* de carácter celebratorio que orienta hacia ciertas figuras, con el fin de estabilizar, de manera previsible y afectivamente tranquilizadora, el significante «mujer». Como remarca Hanna Arendt para poder vivir el presente es necesario vislumbrar un futuro ordenado, que sea confiable para ser «humanamente posible» (en Ahmed, [2010] 2019, pg.73).

3.4 Mientras tanto, en las obras programadas en el «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de la Plata...

«Personaje 1: A ellos no les importa lo que tenemos para decir. Para ellos nosotras somos las locas, las ridículas, las desbordadas, las peligrosas»

Andrea Arias, Mujeres que abrigan sueños⁴³

«Francisca Rojas: Las mujeres seremos miedosas como lauchas, pero cuando nos tocan la catrera no hay naidas más sanguinaria que nosotras (...) Las mujeres seremos inservibles para hacer el bien pero no hay quien nos pare para urdir maldades»

⁴³ Arias, A. (2013). *Mujeres que abrigan sueños* [obra de teatro]. La Plata: Grupo Odín. 4.143.

Nelson Mallach, *Triste campero*⁴⁴

«Ejército: *Mal educada y gritona. Claramente se trata de una humana adulta*

Ana: *No soy adulta. Y ustedes ¿Quiénes son?»*

Johana Lezcano, *Dos mundos para Ana*⁴⁵

«Madre: *Amparo siempre igual... qué chica tan boba. Pero es buena; yo no sé qué haría sin ella»*

Fran Andía, Ana Lopes Periquito, Gloria Rábalo, Rosario Andía, *La sangre quieta*⁴⁶

Teniendo en cuenta lo antedicho, ¿qué figuras constituían el signo «mujer» que da nombre al «Festival de la Mujer» organizado por la Comedia Municipal de La Plata en sus ediciones 2014 a 2020? ¿Qué comportamientos y actitudes de los personajes, representativos de las mujeres en las obras programadas, contribuyen a delinear dichas figuras, haciendo que la denominación que recibe el Festival cumpla de forma *optimista* con las expectativas que *promete* de manera reconocible y afectivamente estable haciendo que «ese» sea un Festival «de la Mujer»? Para anticipar algunas posibles respuestas a estos interrogantes, quiero detenerme, a modo de ejemplo, en algunas citas textuales de los parlamentos pertenecientes a personajes de cuatro de las obras presentadas en distintas ediciones, que he reproducido en el epígrafe de este apartado. Esta selección responde a textos que considero claves porque sintetizan, en

⁴⁴ Mallach, N. (2018). *Triste campero* [obra de teatro]. La Plata. Compañía Ateneo La Tabla. 4.10

⁴⁵ Lezcano, J. (2016). *Dos mundos para Ana* [obra de teatro]. La Plata: Ciruelas Teatro. 7.19

⁴⁶ Andía, F. , Lopes Periquito, A.P., Rábalo, G., Andía, R. (2016). *La sangre quieta* [obra de teatro]. La Plata. 1.109.

cada uno de los casos, las actitudes que definen a las protagonistas como mujeres, dando cuenta en definitiva, de los rasgos que las identifican.

El primer caso es un extracto tomado de los parlamentos de uno de los personajes que conforman la obra *Mujeres que abrigan sueños* (Arias, 2013), del grupo de teatro Odín. Esta obra es una creación colectiva de las dos actrices que la integran, una de las cuales ejerció además de directora, y tiene la particularidad de ser la única que se presentó en varias ediciones del Festival (en concreto en 2014, 2018 y 2019). Las actrices encarnan más de un personaje cada una y éstos se van sucediendo en las distintas escenas que componen la trama. Abren y cierran la obra dos mujeres (las protagonistas) que están en algún lugar no especificado a la orilla del mar, esperando la llegada de los delfines -hombres que solamente pueden verse «con el alma y no con los ojos» (Arias, 2013, 1.63)⁴⁷-. Ellas son las que conducen el argumento porque se encuentran, precisamente, tejiendo mantas para *abrigar sueños*. Entre referencias a puntos de tejido, van saltando de un tema a otro sin que se pueda establecer una hilación de continuidad: escuchan voces, relatan anécdotas de sus hijas y madres, aluden a vivencias y recuerdos de infancia, a fenómenos de la «naturaleza», a mundos utópicos donde no hay noche, entre otros. Estos dos personajes sueñan a su vez a los otros (que son encarnados por las mismas actrices) y que se suceden en el siguiente orden: dos detenidas-desaparecidas de la última dictadura cívico-militar argentina que están en cárceles clandestinas contiguas y dos mujeres cuyos maridos están desaparecidos. Hacia el final, vuelven a aparecer los dos personajes que protagonizan la obra y una de ellas empieza a escuchar voces que provienen de fuera de escena. Estas voces (que no son audibles para el público), les dan órdenes, a las cuales una de las dos mujeres intenta dar respuesta. Frente a esta actitud, la otra replica diciendo, justamente, «A ellos no les importa lo que tenemos para decir. Para ellos nosotras somos las locas, las ridículas, las desbordadas, las peligrosas» (Arias, 2013, 4.143). Esta

⁴⁷ Esto hace referencia a leyenda Selknam Ona de los delfines. «Al ser capturados por un barco europeo los selknam se arrojaron al mar para llegar nadando hasta sus playas.- Preferimos nadar, antes de ser esclavos... Pero el mar es inmenso, y por más que nadaran muy bien, nunca llegarían. Así que pasó, algo fantástico, algo increíble: ¡ Los onas se transformaron en delfines !» Leyendas Selknam (los delfines) (s. f.) *Filanaval* <https://filanaval.blogspot.com/2017/01/leyendas-selknam.html>

afirmación hecha sobre el final de la obra, viene a reconfirmar y a poner en palabras el sentido del accionar que los personajes han venido teniendo a lo largo de todo el desarrollo de la trama. Comportamientos que pueden ser comprendidos como ridículos y fuera de las lógicas de «lo esperable», que van construyendo así la figura de la «Loca» al límite del posible e inminente desborde.

El segundo ejemplo va en la misma dirección de acentuar la peligrosidad del accionar de las mujeres, aunque en este caso está ligado al desamor de un matrimonio fallido. En la obra *Triste campero*, escrita y dirigida por Nelson Mallach (2018), se recrea la historia verídica de la invención del sistema dactiloscópico usado por primera vez para resolver el caso del asesinato de dos niños en la ciudad de Necochea, Provincia de Buenos Aires. La obra se compone de tres personajes. A saber: Juan Vucetich, el inventor de este sistema de identificación, el dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez (que por entonces contaba dieciocho años y se desempeñaba como asistente del policía y antropólogo) y la supuesta autora del crimen y madre de las criaturas asesinadas, Francisca Rojas. Entre los textos de la obra confluyen, los apuntes sobre una versión inacabada de una *Medea criolla* (como primer drama rural argentino escrito por Sánchez), referencias al texto clásico de Eurípides, citas directas del expediente judicial como fuente escrita y las teorías positivistas de la identificación antropométrica de la época. Al comenzar la obra, cada uno de los personajes hace una breve presentación a modo de monólogo. En el caso de Francisca, se presenta como *madre y esposa* y hace un brevísimo relato de los acontecimientos previos al hecho. Seguido de esto, se relata a modo de coro griego la traición del Ponciano, el marido, que abandona a su esposa para casarse con la hija de Don Molina, el tirano de aquella tierra. A continuación Francisca cuenta cómo planea actuar y dice entonces, para no dejar dudas sobre su determinación de vengarse, que «no hay naides más sanguinaria que nosotras [las mujeres]» (Mallach, 2018, 4.10) involucrando en su propia definición a todo el colectivo. Y luego reafirma esta idea sosteniendo la sentencia que desencadenará la trama de la obra cuando dice: «no hay quien nos pare para urdir maldades» (Mallach, 2018, 4.13) Ella se asume *mala y vengativa, sanguinaria*, en razón del desamor que la ahoga pero esto, además, lo afirma en plural, invocando, como señalé, al colectivo entero de las mujeres. Ese accionar, despiadado y violento, no es

restrictivo de ella en su desgracia particular sino que respondería más bien a una esencia que es común a todas las mujeres, o al menos a quienes así se sientan identificadas. La figura de la «mujer» presa de la locura y por ello precisamente «peligrosa», aparece repetidamente en la literatura, en el cine y en otras *tecnologías sociales de género* así como también, agregaría yo, en el teatro. Al respecto nos advierte de Lauretis que «La mujer no puede transformar los códigos; solo puede transgredirlos, crear problemas, provocar, pervertir, convertir la representación en una trampa» ([1984] 1992, pg.60). Esta misma denuncia que ya hacía la autora hacia finales de la Segunda Ola del Feminismo, advirtiendo sobre la cristalización de una esencia atribuida «femenina» en comportamientos que violentan el orden establecido, parece seguir vigente.

Ahora voy a detenerme en las otras dos citas que adelanté en el epígrafe de este apartado, que apuntan a otra figura recurrentemente atribuida por la tradición cis/hetero/patriarcal como representativa de la «mujer»: la figura de la «Niña» díscola y maleducada. La obra *Dos mundos para Ana* (2016), escrita y dirigida por Johanna Lezcano del grupo Ciruelas Teatro, cuenta la historia de una «niña» que vive con su padre en un mercado de pulgas donde se dedican a vender objetos viejos. Ana, la protagonista, le desobedece y yéndose de la mano del Lingüista, un cliente que visita la tienda, desaparece y pasa a otro mundo. Una vez allí, se encuentra con un personaje llamado Ejército, al que le pide ayuda para poder volver, pero éste al verla la define como: «mal educada y gritona, típico de una humana adulta» (Lezcano, 2016, 7.19). Frente a esto, ella responde que «no es una adulta», dejando en pie la afirmación de que, entonces sí, sería «maleducada y gritona». La trama se va desarrollando precisamente a partir de estas conductas de la «niña», que no admite la autoridad ni la orden de su padre de mantenerse en el lugar que se le ha asignado de ser su ayudante en la tienda. Me parece interesante señalar que, en una escena previa al paso de Ana al otro mundo, la obra presenta una clara advertencia sobre lo que ocurre si la «mujer» (ya no únicamente una «niña» a la que aún hay que encauzar hacia su destino, sino cualquier «mujer») no es cuidada y mantenida dentro de los límites del hogar. En la segunda escena, aparece un cliente (un personaje llamado Burgués) que le dice claramente a Aniceto, el padre de Ana:

Son tiempos difíciles para todos. Las calles son intransitables, ¿no lo cree? Ya no se puede estar seguro casi en ningún lado. *Mi mujer ya no sale de la casa, tengo entendido que usted ha hecho lo mismo con Ana. Y es lo mejor. Pero el precio de cuidarlas es tan alto.* Yo en mi caso busco los mejores regalos para sorprenderla cada vez que vuelvo. Estoy seguro que usted ha encontrado grandes trucos con el mismo fin (Lezcano, 2016, 2.50) [el destacado es mío]

Estas dos situaciones resumen, a mi entender, los resortes sobre los cuales descansa la trama de la obra. Ana es una «niña» que desobedece el mandato de permanecer cerca de su padre dentro de la tienda en la que viven, y por esa misma razón termina perdiéndose en un mundo extraño por el que vaga sola y al cual tiene que ir aquél a rescatarla.

El último ejemplo que remití en el epígrafe de este apartado pertenece a la obra *La sangre quieta* (2016), dirigida por Francisco Andía y escrita por él mismo en conjunto con Ana Lopes Periquito, Gloria Rábalo y Rosario Andía. En ella se narra la historia de dos hermanas, cuya madre ha muerto, que llevan vidas muy diferentes. Por un lado está Amparo, la protagonista, que sigue viviendo en la casa donde se criaron y que convive con el espectro de su madre, con el cual habla. En este personaje, se (re)produce la figura de la «mujer» en *estado de perpetuo infantilismo* (una figura que desde el siglo XVIII las Precursoras del Feminismo, aún antes de la denominada Primera Ola, venían denunciando como es el caso de Mary Wollstonecraft⁴⁸), dada su dependencia respecto del vínculo con su madre, que se evidencia a lo largo de toda la obra. Por otro lado está Carmen, la hermana que se fue y salió a recorrer el mundo para convertirse en una escritora con cierta fama y reconocimiento. Al comenzar, vemos a Amparo peinando a su madre, o más bien al espectro de ella (pero este dato lo tenemos mucho después en la obra) y conversando sobre tipos de peinados, recuerdos de infancia y fotos viejas. La hija le comenta que tendrá que salir de la casa y ausentarse un tiempo para ir a trabajar, a lo cual la madre le responde que para qué necesita salir a trabajar si con su jubilación alcanza, y si no prefiere quedarse allí con ella en la casa. Finalmente, Amparo se va a su habitación a guardar algunos objetos de

⁴⁸ La autora refiere a esta atribución del carácter femenino en su texto publicado ya en 1792, *Vindicación de los derechos de la mujer*. En Torné, G. (Ed. y trad.) (2023) *Precursoras del Feminismo Antología de textos 1786 – 1911*. Clave Intelectual.

un neceser que estaba sobre la mesa y en ese momento el personaje de la madre rompe la cuarta pared y dirigiéndose al público dice: «qué chica tan boba. Pero es buena; yo no sé qué haría sin ella» (Andía, et. al., 2016, 1.97). A partir de allí, el accionar de Amparo queda teñido por esta adjetivación que hace su propia madre de sus conductas, y remite todo el tiempo a la poca lucidez que presenta el personaje para ir resolviendo las situaciones que se le van presentando.

En este breve recorrido, que retomaré en el capítulo seis con mayor detalle, he presentado someramente ciertos parlamentos puntuales que definen, a mi entender, el desarrollo argumental de algunas de las obras que fueron programadas. Esto tiene como finalidad analizar las implicancias que esos dichos tuvieron respecto del colectivo de las mujeres en el marco de un Festival «de la Mujer». Mi propuesta fue aquí ir al *detalle del detalle* buscando construir a partir de ellos *enunciados empíricos*, tal como los define Jorge Dubatti (2020). Estos consisten, como sugiere el autor, en tener una *actitud radicante*, que se desprenda de principios radicales a priori para producir conocimientos cartografiados en/desde mi propia territorialidad, pensando el teatro *que veo, que me rodea, que puedo historiar*⁴⁹. Estos casos ofrecidos como ejemplos, fueron elegidos por la claridad que presentan en relación al análisis que me propongo hacer, pero no son los únicos, ya que estas figuras se repiten en casi la totalidad de las obras. En este sentido, me gustaría decir que tuve la posibilidad de ver algunas de ellas en otros contextos y mis recuerdos difieren de estas reflexiones que surgen a partir de pensarlas en este marco. Si, como he sostenido al comenzar este capítulo, entiendo que las obras programadas en el Festival se comportan como una *tecnología social de género* entonces ¿debería (auto)representarme en las figuras que ellas contribuyen a constituir en la medida en que me defino como «mujer»? ¿Es que acaso mis propios comportamientos deben (co)responder a los descriptos (necios, díscolos o peligrosos) para continuar deviniendo la «mujer» que soy, aún sabiendo de lo arbitrario de esta relación y asumiéndome como sujeto histórico gobernado por relaciones sociales

⁴⁹ A este respecto Dubatti afirma que, «El estudio teatral consiste no en aplicar un principio radical, a priori, abstracto, sino en reconocer un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, desde un descubrimiento radicante. La actitud radicante nos permite reconocer una mayor complejidad en los acontecimientos teatrales, y asumir otra conciencia sobre la dinámica de los nuevos campos teatrales y sobre nuestra posibilidad de comprenderlos. Desde una cartografía radicante producimos pensamiento cartografiado en nuestros contextos teatrales, en nuestras territorialidades» (2020, pg.26).

reales? Supongo que si las *promesas optimistas* que el nombre del Festival produce respecto de que *eso* que está allí incluido es lo que representa a las mujeres, entonces debería entenderme dentro de esa *aparente esencia inherente* a todas las mujeres que «puede verse como la Naturaleza, la Madre, el Misterio, la Encarnación del Demonio» (de Lauretis, [1984] 1992, pg16). Pero me cuesta, sin embargo, representarme allí. Si devenir una «mujer» es ceñirse a una determinada serie de figuras que los comportamientos de las protagonistas delinear, esto finalmente me encorseta en una relación imaginaria a la cual por falta o por exceso en muchos casos no puedo (co)responder. Y aún si así fuera, debería coincidir con Gale Rubin ([1975] 1986) cuando afirma que «hace falta bastante esfuerzo y fantasía para explicar cómo puede alguien disfrutar de ser *mujer*» (pg.129).

CAPÍTULO 4

El teatro, en las obras del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata, un cuadro vivo

Cuando comencé este recorrido y definí mi objeto de estudio, llegó a mi orilla el conjunto de obras que habían sido programadas en las sucesivas ediciones del Festival. A simple vista no tenían muchos puntos de contacto entre sí, salvo el hecho de ser platenses (al menos en una gran mayoría). Había algo de caprichoso en ese recorte que conformó la programación del Festival, porque allí, para decirlo de una manera coloquial, *había de todo*. Como suele ocurrir en un proceso de investigación, el objeto de estudio parece constituirse de manera independiente de quien investiga, casi como un arbitrio que *está ahí* mucho antes de que quien lo investiga se acerque a él. Las obras habían sido esas y *estaban ahí* antes de que yo las pensara en una posible lógica de conjunto. Pero esto es sólo una apariencia, porque en la medida en que fui avanzando pude ver cómo, algo que *estaba allí*, empezó a involucrarme de a poco. El hecho de autodefinirme como «mujer» se fue imbricando en la búsqueda de aquella posible lógica que funciona por contigüidad. Me costaba entender(me dentro de) este conjunto, si es que devenir una «mujer» implicaba necesariamente sentirme (auto)representada en esas obras. Tuve la fortuna, por ejemplo, de que había sido espectadora de algunas de ellas pero en otro contexto, es decir no en el «Festival de la Mujer» sino en funciones programadas en centros culturales o en salas independientes de la ciudad. Sin embargo, no entendía cuál podía ser la lógica de agrupamiento que (¿re?)juntaba obras que no tenían mucha relación aparente entre sí. Me sentí interpelada, entonces, por ese cúmulo teatral porque al principio lo entendía como arbitrario. De a poco empecé a buscar, a problematizar, las posibles conexiones que podrían relacionar cada una de las obras con la otra y qué las habría hecho *merecedoras*, por decirlo de alguna manera, de ser incluidas en ese recorte tan particular que produce el Festival «de la Mujer». Recuerdo que una de las personas participantes que entrevisté, para llevar adelante este trabajo de reconstrucción, me dijo que en su opinión «el contexto del Festival te tiñe la obra». Me gusta esta imagen de la tintura que cambia el aspecto y re-direcciona la manera que tenemos de

relacionarnos con los objetos. Sería una especie de *tintura afectiva*, agregaría yo⁵⁰ porque, coincidiendo con Ahmed ([2004] 2015), entiendo que son los afectos y las emociones las que circulan produciendo efectos de frontera. Aunque esto sucedía una vez que la obra era presentada dentro del marco del Festival, en relación a lo que trabajé en el capítulo anterior de entenderlo como una *tecnología social de género*. Pero en la medida en que me fui interiorizando e implicando con mi objeto de estudio, mi pregunta ahora era ¿cómo llegaban esas obras a estar programadas allí? ¿Qué hacía que, entre todo el mar de propuestas teatrales que conforman la cartelera teatral platense, fueran esas y no otras las que formaran parte del Festival? Fue entonces que advertí que la Comedia Municipal hacía cada año una convocatoria abierta a los elencos y grupos locales. Quienes desearan participar debían, cito: «presentar en la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata, Pasaje Dardo Rocha, la carpeta informativa del espectáculo»⁵¹. Las sucesivas convocatorias a las seis ediciones analizadas (en 2016 como ya dije el Festival no se realizó) se hicieron todas durante el mes de febrero, a excepción de la edición 2014 que fue en octubre del año anterior, y se publicaron en medios locales, en su mayoría digitales y que aún se pueden consultar⁵². Los grupos se acercaban de manera voluntaria con sus propuestas al área de Coordinación de Danza y Teatro de la Municipalidad para ser consideradas. Cabe destacar también, que únicamente en el año 2017 se ofreció un canon de dinero

⁵⁰ Trabajé algo de cómo sería posible pensar la dimensión afectiva respecto de las prácticas teatrales en Guimarey, M. (2022) Arqueología teatral: cartografía sentimental del teatro platense. *Boletín de Arte* (24) S/P <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/159099> Allí propongo construir una *Cartografía Sentimental*, a partir de mi experiencia como espectadora de ciertas obras del circuito teatral platense que se desmarque de los guiones tradicionales de la historia del arte.

⁵¹ Secretaría de Cultura y Educación. Municipalidad de La Plata. (2 de octubre de 2013). Convocatoria 2014 - "Festival Mes de La Mujer". Teatro y Danza. Pasaje Dardo Rocha. <https://teatropasaje.blogspot.com/2013/10/convocatoria-2014-festival-mes-de-la.html>

⁵² Para ver las diferentes convocatorias se pueden consultar los siguientes sitios:

«Convocatoria Festival de la mujer» (5 de febrero de 2015). *Claves en Diagonal*. <https://clavesendiagonal.blogspot.com/2015/02/convocatoria-festival-de-la-mujer.html>.

«El mes de la mujer en el Pasaje: mirá la grilla de actividades y espectáculos» (8 de marzo de 2018). *Infoplatense*. <https://www.infoplatense.com.ar/nota/2018-3-8-8-19-0-el-mes-de-la-mujer-en-el-pasaje-grilla-de-actividades-y-espectaculos>.

«Comienza el "Festival de la Mujer" en el pasaje Dardo Rocha» (2 de marzo de 2019) *Clip Urbano*. <https://clip-urbano.com/2019/03/02/comienza-el-festival-de-la-mujer-en-el-pasaje-dardo-rocha/>

Realidad Cultural [Agenda Cultural de la ciudad de LaPlata y la provincia de Buenos Aires] (29 de enero de 2020) *#Convocatorias*. [Publicación de estado] Facebook.

https://www.facebook.com/realidadcultural/photos/convocatoriasdesde-lunes-3-al-viernes-14-de-febrerola-secretar%C3%ADa-de-cultura-y-ed/1460322674126064/?locale=hi_IN&paipv=0&eav=AfbboNkXttrxHPu3dKU_mDQ51H0we0tE2HsBIQE9sNwa9nuRgRvMZfeRn79GxdNEaz4&_rd_r

por cada una de las funciones que se dieran⁵³. La participación en el Festival, en casi todas sus ediciones, no tenía más compensación que el hecho mismo de participar y, en todo caso, el pago del borderó⁵⁴ por las funciones dadas (que en varias ocasiones, también hay que decirlo, fueron más de una por obra). Digamos entonces, que este gesto de *decidir presentarse a la convocatoria con una determinada obra* me permite entender que quienes participaron comprendían que en esa obra había algo representativo o referido a la «mujer» a la que apela el nombre del evento. De hecho, me parece interesante señalar en este punto que ninguna de las personas que entrevisté dijo conocer el Reglamento del Festival y ni siquiera saber que había uno, pese a que sostuvieron que la suya era una obra *sobre o para* la «mujer». Pero, y aquí está para mí la cuestión, suponer que sabemos *desde el vamos* lo que es una «mujer», un hecho que no es necesariamente consciente claro está (Walsh, 2001), opera sobre los supuestos que la tradición cis/hetero/patriarcal se ha encargado de cristalizar al interior de esta categoría. Quiero decir, si no hay una especificación de lo que implica el término en cuestión, entonces para decirlo de manera llana: campea lo conocido, la norma, lo implícito, aquello que es afectivamente estable por repetido. Me propongo en este capítulo, dismantelar estos sobreentendidos que operan en la decisión de los grupos y elencos participantes al momento de presentarse para formar parte de la programación del Festival y que rellenan el signo «mujer» que le da nombre. Problematizar cómo operan las representaciones sociales imaginarias que circulan, al menos en el campo teatral de la ciudad, produciendo sinergias de proximidad entre las obras. Desentrañar el juego de correlaciones que produce la discursividad de cada una de ellas respecto de las otras que, por contrapartida, contribuye a sostener la lógica de conjunto que instala el nombre del evento.

⁵³ «Sube a escena el Festival de la Mujer 2017 en el Pasaje Dardo Rocha». (6 de marzo de 2017). *Infoplatense* <https://www.infoplatense.com.ar/nota/2017-3-3-sube-a-escena-el-festival-de-la-mujer-2017>

⁵⁴ «Cantidad de dinero en bruto recaudada con la venta de entradas a un espectáculo» Diccionario de Americanismos (s. f.) Borderó. En *Diccionario de Americanismos. Asociación de Academias de la Lengua Española* Recuperado el 15 de marzo de 2024, de <https://www.asale.org/damer/border%C3%B3#:~:text=Cantidad%20de%20dinero%20en%20bruto,de%20entradas%20a%20un%20espect%C3%A1culo>

4.1 «Cuerpo poético» y «cuerpo social»: relaciones y tensiones

Paralelamente a las inquietudes que acabo de plantear, o quizás en consecuencia, me vi en la necesidad de preguntarme ¿qué es el teatro en el contexto de un Festival que se define a partir de una categoría de género como la de «mujer»? ¿Qué lógicas operan constituyendo a la teatralidad entre las obras, la denominación del Festival y el contexto sociopolítico de la ciudad? Con el fin de responder a estos interrogantes decidí retomar la definición de teatro propuesta por el teórico argentino Jorge Dubatti (2007, 2011). Según este autor, para poder abordar el análisis del teatro, es necesario formular una propuesta teórica que sea amplia y que si bien retome a la semiótica teatral también la exceda, ya que esta última reduce el espesor de la práctica teatral a su superficie fenomenológica entendida como una multiplicidad de signos expresivo-comunicativos que no alcanzarían finalmente a dar cuenta de una totalidad. Así también, es necesario formular categorías que rebasen el par binario «teatro de representación»⁵⁵ y «teatro de presentación», ya que éstas parecen constreñir a la teatralidad dentro de categorías mutuamente excluyentes. Con este objetivo, Dubatti (2007) elabora una *Filosofía del Teatro* que aborda la dimensión ontológica del acontecimiento teatral entendido como *ente poético* que constituye una totalidad autónoma. Pero el autor también advierte de los peligros que pueden conllevar las especulaciones teóricas que, cayendo en generalizaciones, se despeguen del hacer teatral concreto tanto sea de sus productores como de sus productos (las obras). En consecuencia, señala la necesidad de que la *Filosofía del Teatro* sea siempre indefectiblemente *territorial*, es decir, que permita establecer cartografías o mapas específicos del teatro que articulen la teoría con una localización geográfica determinada dando cuenta de las singularidades propias de cada hacer en su contexto.

⁵⁵ Por «teatro de representación» entiendo aquellas obras que apelan a los convencionalismos de la Modernidad de representar una historia (con personajes, ficción) o teatro dramático, y por el contrario el de «presentación» a aquel que rompe con esta tradición.

Es en el marco de esta perspectiva, que considero muy valiosa, en el cual quiero centrar el análisis aquí propuesto. Para ello me propongo tensionar algunos de sus postulados contrastándolos con el campo territorial específico del teatro platense y, más concretamente, con el «Festival de la Mujer» entendiéndolo como una circunscripción territorial específica dentro de aquél. Mi objetivo será problematizar la relación entre el *ente poético* y lo «real cotidiano» (entendido como condición de posibilidad para la aparición de aquel, como veremos a continuación) en el marco del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata.

Veamos en primer lugar y con mayor detalle la definición que ofrece Dubatti (2007) en *Filosofía del Teatro I*. Este autor propone comprender al teatro como un *acontecimiento convivial* en tanto que reúne en una determinada coordenada de tiempo y espacio y en cuerpo presente (es decir, sin intermediaciones) a artistas, técnicos y espectadores/as. Pero esta primera definición acercaría al teatro, como bien señala, a una multiplicidad de rituales sociales que nada tienen que ver con la teatralidad. Es por ello que, desde su perspectiva, lo que distingue al convivio teatral de otros posibles tipos de situaciones conviviales, es la producción de *poiésis teatral*. Esta *poiésis* instauro mundos, dice, *entes poéticos* que devienen de la suma de las acciones corporales que realiza el actor/actriz, más el *cuerpo poético* que emerge de dichas acciones y los procesos de semiotización en la instancia de expectación. Dichos mundos establecen una relación metafórica con la «realidad», por lo cual requieren siempre de la negación de ese mundo definido como «real» y «cotidiano» para su emergencia. De esta condición derivaría su carácter oximorónico (de afirmación en la negación) que constituye además, como sostiene Dubatti, su atributo político más potente. A este respecto dice, «la poiésis se caracteriza por su apartamiento ontológico y político, el ente poético se afirma en su *radical negación del ente real* y en su poder de transgresión y cuestionamiento de la hegemonía racionalista» (Dubatti, 2007, pg.98) [el destacado es mío]. El *ente poético* sería, entonces, un mundo paralelo al mundo que, sin embargo, necesita de manera constante de lo «real» para negarlo y asumirse autónomo e independiente. Podríamos decir que esta relación de codependencia en la negación instituye a eso que este autor define como «realidad cotidiana» en su condición de inteligibilidad, ya que hace legible ese mundo creado por

esa obra en particular. Sería algo así como decir que este mundo *poético* creado por las acciones del cuerpo del actor en convivio, funciona y se define por oposición a todo lo que *no es este mundo* pero sin el cual no sería comprensible. Al respecto afirma:

La presencia aurática del actor y su trabajo acontecen en el plano de la *cultura cotidiana*, pero el devenir poético de su cuerpo en ente poético accede a la fundación-instauración de otra esfera del ser. El ente poético es a la vez territorial y desterritorializado a través de la doble dimensión del *cuerpo físico* y cuerpo poético tensionados conectados y opuestos en el acontecimiento poético (Dubatti, 2007, pg.101) [el destacado es mío]

Según Dubatti, entonces, la operación que pone a existir a la *poiésis teatral* (como proceso y producto a la vez) hace convivir a la «cultura cotidiana» y al «cuerpo físico» con el *ente poético* y el *cuerpo poético* respectivamente. Pero entonces, me pregunto ¿qué es eso que se entiende por «cultura cotidiana» y «cuerpo físico» en un «Festival de la Mujer»? ¿Es posible identificar una «cultura cotidiana» y un «cuerpo físico» que operen como contrapartes plausibles de la «mujer» sino mediante la captura de lo que sería «ser mujer» a partir de la cristalización de una *identidad atribuida femenina*? ¿Qué procesos están involucrados, ya de antemano, para hacer de la identidad «mujer» la condición de posibilidad en la *desterritorialización* que habilita por contrapartida la emergencia del *cuerpo poético* en un Festival de teatro denominado «de la Mujer»?

En un texto posterior, titulado *Introducción a los estudios teatrales* (2011), Dubatti desarrolla los conceptos de «cultura cotidiana» y «cuerpo físico». Allí afirma:

El cuerpo del actor: éste posee un cuerpo *natural – social* (cuerpo biológico y cuerpo social) que por el salto ontológico deviene cuerpo poético, integrándose (desnaturalizándose y desocializándose y en consecuencia renaturalizándose en otra naturaleza, resocializándose en otro sentido) a la nueva forma (pg. 70) [el destacado es del autor]

Si la condición de posibilidad de la emergencia del *cuerpo poético* radica en la *desnaturalización y desocialización del cuerpo natural–social*, entonces habría una «naturaleza» aludida en este proceso que estaría quedando en un campo pre-político, es decir que existiría antes de cualquier práctica significativa. Pero si desnaturalizar

solamente conduce a una reidealización del término supuestamente des-naturalizado (Butler, 2018)⁵⁶, ¿existe tal cosa como la identidad «mujer» en tanto ente «real» apriori del *ente poético* (inscripto por ejemplo en el cuerpo biológico-social del actor/actriz) al cual por negación asiste en su constitución, o es en cambio el efecto de una cristalización que el acontecimiento teatral ayuda por contrapartida a solidificar invocándolo como causa? Y en todo caso ¿sería posible circunscribir exclusivamente a un determinado «cuerpo biológico» la identidad «mujer»? y si pudiéramos pensar que así fuera, ¿qué ocurriría con las identidades trans respecto de ello?

4.2 La identidad («mujer») en discusión. Entre lo individual y lo colectivo

«¿Es acaso posible habitar totalmente un género sin el menor grado de horror? ¿Cómo es posible ser “una mujer” una y otra vez, hacer de esa categoría su morada definitiva sin sufrir claustrofobia?»

Denise Riley, Am I that name?⁵⁷

«Insistir en afirmar la identidad coherente como punto de partida supone que ya se sabe lo que un “sujeto” es, que ya está fijado, y que

⁵⁶ De forma muy sugestiva y provocadora, Butler se pregunta en referencia al film *París en llamas* de Jennie Livingston (1991) sobre los bailes de travestis realizados en Nueva York, lo siguiente: «La desnaturalización de la norma, ¿logra subvertir la norma? ¿O se trata de una desnaturalización que está al servicio de una reidealización perpetua que sólo puede oprimir, aun cuando (o precisamente cuando) se la encarna de la manera más eficaz?» (pg. 190) Y más adelante en su análisis concluye «El hecho de citar la norma dominante, en este caso, no desplaza dicha norma; antes bien, llega a ser el medio a través del cual se reitera de la manera más dolorosa esa norma dominante» (pg. 194)

⁵⁷ «Can anyone fully inhabit a gender without a degree of horror? How could someone “be a woman” through and through, make a final home in that classification without suffering claustrophobia?» Riley, D. ([1988] 1995) *Am I that name? Feminism and the category of “women” in history*. University of Minnesota Press. Pg.6. La traducción es mía.

*ese sujeto ya existente podría entrar en el mundo a renegociar su
lugar»*

*Judith Butler, Cuerpos que importan*⁵⁸

Cuando llegué a estos últimos interrogantes, me vi en la necesidad de detenerme en el espinoso problema de ¿qué es la identidad? Mucho se ha escrito sobre la(s) identidad(es) buscando, desde distintas perspectivas, desesencializarla(s) para tematizarla(s) en el terreno de la arena política en pos de su democratización (Laclau, 1996). Con este fin, se busca dismantelar los falsos universales que tanto los discursos modernos como posmodernos se encargaron de inscribir en ella(s), abriendo reelaboraciones que habiliten la discusión para desocultar su condición política. En este marco, ya no se la entiende como una cosa que se tiene o se pierde, sino como algo fluido, es decir una contingencia en permanente pugna hegemónica cuya solidificación se produce únicamente por efecto del cruce con determinadas coordenadas de las estructuras de poder. Recuerdo que en el camino por el cual fui llegando a estas reflexiones, que he venido haciendo a propósito de lo que las obras del Festival sobreentienden respecto de ser una «mujer», llegué a hacerme la siguiente pregunta ¿existirá alguna forma de gesto autoproclamatorio que me desmarque de ser *esa* «mujer» para ser *la* «mujer» que puedo/quiero/supongo que soy y aun así lograr ser reconocida como tal? Y si puedo hablar en primera persona, como estoy haciendo en esta tesis, ¿será que puedo encontrar (o construir) un lugar desde el cual mi condición de sujeto se despliegue teniendo en cuenta el supuesto de *libertad de acción* que esto estaría implicando? Aun cuando hablo en primera persona y como «mujer» ¿estoy realmente hablando por mí misma? Finalmente tengo nuevos interrogantes para intentar responder...

Según Judith Butler ([1993] 2018) la identidad es siempre un *error necesario* (p.323), en la medida en que produce generalizaciones temporales de carácter

⁵⁸ Butler, J. ([1993] 2020). *Cuerpos que importan*. Paidós. Pg. 173.

contingente que nunca describen plenamente a quienes pretende representar, pero sin las cuales no es posible alcanzar el status de sujeto viable. La asunción de una identidad, sostiene, no responde a la voluntad de un sujeto soberano, sino que se encuentra gobernada por una serie de *ideales regulatorios* que siempre preceden y condicionan dicho proceso. Estos últimos, conforman una serie de rasgos y atributos que tienen carácter *ideal*, ya que por exceso o por falta nunca agotan a quienes dice representar, y *regulatorio* porque obtienen su fuerza de autoridad mediante la cita de una cadena de convenciones que es vinculante, es decir obligatoria. El género, entonces, es una asignación que nunca se asume plenamente pero que es condición para hacer reconocible a una subjetividad dentro de lo humano. En este marco, las identidades de género - «ser una mujer» o «ser un hombre» - son producidas dentro de un sistema de relaciones que ratifican la asunción de posiciones sexuales que se ajustan a reglas y coerciones impuestas por la heterosexualidad obligatoria, pero sin las cuales no podríamos emerger como sujetos inteligibles. Dichas reglas configuran una matriz que opera constriñendo a las identidades a determinadas categorías reconocibles, por estar previamente convenidas en la tradición cis/hetero/patriarcal, pero que también son los parámetros que les otorgan inteligibilidad. Si lo pienso en mis propios términos, devengo «mujer», y como tal sujeto inteligible, a partir de las posibilidades que me da un nombre históricamente modificable que me precede y me excede, pero sin el cual no puedo hablar. Y en concordancia con esto, por contrapartida, las normas que rigen este proceso de asunción de una identidad requieren de cierta idealización de las femineidades y las masculinidades porque ellas, a pesar de ser imaginarias y de estar históricamente situadas, determinan qué se ajusta y qué no a lo «femenino» y a lo «masculino» mediante la sanción y el castigo⁵⁹.

Pero entonces, retomando los interrogantes que formulé al comenzar este apartado, creo que el problema no reside tanto en lo que yo pueda o no hacer conmigo misma, sino en lo que la identidad «mujer», dentro de la cual quiero inscribirme como si fuera un campo de disputa, hace conmigo o de mí. Y a lo mejor Denis Riley ([1988] 1995), la autora a la que refiero en el primer epígrafe que cito en

⁵⁹ «La femineidad no es producto de una decisión, sino de la cita obligada de una norma, una cita cuya compleja historicidad no puede disociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo» (Butler, [1993] 2018, pg. 326)

este apartado, está en lo cierto cuando habla de *horror* y *claustrofobia*. Debo decir que estas últimas dos palabras me convocaron desde el momento mismo en el que las leí, porque evocan sensaciones corporales muy concretas, afectividades que acompañan todo este recorrido que he venido haciendo respecto de mi objeto de estudio. Creo que al principio esta relación fue más bien intuitiva, aunque de a poco ha ido cobrando una dimensión enorme. Me siento encerrada en la categoría y este sentimiento de ahogo me produce espanto. Y, si a los epígrafes me refiero, ¿tengo alguna chance de renegociar mi lugar en el mundo, como afirma de manera irónica Butler? Quizás tenga una si me detengo en la otra categoría en la que me autodefinio, la de actriz dentro del campo teatral platense. El teatro pone mundos a existir, como anticipé en el apartado anterior, que en su dimensión de producto constituyen la escena de ficción y en la ficción habitan también identidades reconocibles. Pero ¿cómo son esas identidades y qué las hace ser identificables como tales?

Quiero traer a colación en este punto a otra autora. Leonor Archuf dedica su trabajo titulado *Identidades, sujetos y subjetividades* ([2002]2005) al abordaje de las *identidades narrativas*. Allí, la autora sugiere que estas últimas tienen carácter modelizador en la medida en que los léxicos, las inflexiones, los registros, las jergas, las tonalidades, así como el plano enunciativo, marcan en el discurso una posición de sujeto (individual o colectivo) un lugar en la red de interdiscursividad social. Dice «no hay peripezia, por más “personal” que se presente que no involucre, aún de modo “radicalmente discontinuo y sólo a través de articulaciones contingentes”, el espacio de lo público» (Archuf, [2002] 2005, pg.35). Es así que, para esta autora, el discurso narrativo, en su caso y teatral en el mío, apela a esquemas compartidos de valoración, y lo particular nunca consigue enunciarse como pura diferencia, sino que está en una relación constitutiva con otro, relación que por lo tanto debe ser regulada por normas que lo trascienden⁶⁰.

⁶⁰ Al respecto sostiene Archuf ([2002] 2005): «Lejos de toda idea de transparencia, de una hipotética inmediatez del yo, de una espontaneidad de la palabra dicha, de una “verdad” de la vida preexistente y anterior a la narración, el qué y el quién de la apuesta identitaria se delinea justamente en la forma del discurso (considerado éste en sentido amplio, como toda práctica significativa), no solamente en aquellos relatos centrados en la (propia) subjetividad sino también en los marcados incluso en el “efecto de real” más canónico de la historia o la antropología» (p.28)

En el caso concreto y territorializado del «Festival de la Mujer» para que esa identidad «mujer» a la que apela el nombre ocupe ese lugar de referente «real» y «cotidiano» como algo identificable y distinto, es necesario contar con el *espacio de lo público* como garantía de lo individual. Al presentarse para formar parte del Festival, aquello que el imaginario del campo teatral, platense al menos, entiende que es la «mujer» y que configura por esto mismo un horizonte afectivo estable asiste en la emergencia de esas identidades particularísimas (cada una de las protagonistas de las obras) otorgándoles legibilidad como tales. Las distintas protagonistas de cada una de las obras presentadas son leídas como mujeres en representación de la «mujer» que da nombre al evento funcionando, este último, como aquel *ideal regulador*, que a su vez colma las expectativas y justifica su inclusión haciéndolas *merecedoras* de estar allí. En otras palabras, lo que haría legible al Festival como «de la Mujer» es la delimitación del significante a partir de los ejemplos que allí se incluyen que, por contrapartida, contribuye a justificarlo como tal. Esas protagonistas *son mujeres* porque a) forman parte del recorte que ofrece el Festival quedando incluidas dentro de éste b) pueden ser leídas como tales a partir de lo que socialmente se entiende por «ser una mujer». En definitiva, el poder normativo de la identidad «mujer» al interior del Festival reside en la cita a los modelos instituidos por la tradición cis/hetero/patriarcal como representativos de lo que se entiende por relativo o referente a ésta, que está inscripto en las obras.

4.3 El teatro, un cuadro vivo

«¿A qué me refiero con mujeres aquí? Estoy hablando de todas las personas que viven bajo la categoría mujeres»

Sara Ahmed, Vivir una vida feminista⁶¹

⁶¹ Pg. 43

Retomando entonces la pregunta inicial ¿qué es el teatro en el contexto de un Festival que se define a partir de una categoría de género como la de «mujer»? ¿Qué es el teatro en el marco del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata si el *ente poético* necesita de aquello que entendemos por mundo «real cotidiano» para constituirse? Yo sugiero que podemos entender al teatro como un *cuadro vivo*, retomando la categoría teórica propuesta por Michel Foucault ([1975]2004). Según este autor, la sociedad de la disciplina procede distribuyendo los cuerpos en el espacio, lo que produce una división por zonas que ubica a cada individuo en su lugar y en cada lugar a un individuo en particular. De esta manera, el poder disciplinario ejerce estratégicamente una vigilancia que es a un mismo tiempo general e individual, «rotulando así de manera perfectamente legible toda la serie de los cuerpos singulares» (pg. 149) y haciéndolos circular en un sistema de relaciones. A este respecto, la organización en *cuadro vivo* constituye la primera de las grandes operaciones de la disciplina, dado que transforma multitudes confusas, inútiles, abyectas (o incluso peligrosas) en multiplicidades ordenadas. estableciendo clasificaciones racionales de los seres vivos. Al respecto dice,

En la forma de la distribución disciplinaria, la ordenación en *cuadro* tiene como función, por el contrario, tratar la multiplicidad por sí misma, distribuirla, y obtener de ella el mayor número de *efectos posibles* Mientras que la taxonomía natural se sitúa sobre el eje que va del carácter a la categoría, la táctica disciplinaria se sitúa sobre el eje que une lo singular con lo múltiple Permite a la vez la caracterización del individuo como individuo y la ordenación de una multiplicidad dada (Foucault, [1975] 2004, pg.153) [el destacado es mío]

En el «Festival de la Mujer» aparecen personajes individuales (*esas mujeres*, las protagonistas) que tienen carácter singular e individual en subjetividades específicas pero que únicamente se constituyen en mujeres a partir de la premisa de la reificación de una identidad «mujer» reconocible como tal. Me explico. Se constituyen como mujeres a partir de la relación identificatoria con ciertas figuras cristalizadas por la tradición cis/hetero/patriarcal entendidas como relativas a la «mujer». De esta

manera, las obras que componen el Festival (re)producen un sujeto sustancial «mujer» que actúa como *cuadro vivo*, ya que organiza, tipifica, clasifica y en definitiva contribuye a solidificar una de las partes (el referente social «mujer») garantizando a su vez la ilusión de fluidez de la otra (cada una de las protagonistas en particular) para hacer a estas últimas, legibles precisamente como mujeres. Esto, además, promueve la *organización política de la mirada del otro* (Geirola, [2000] 2018) que supone toda práctica teatral, y reifica la realidad relevando de cuestionar los roles sociales vigentes. Aquel *efecto* que se obtiene de la organización en *cuadro* como táctica disciplinaria es la identidad «mujer» misma, entendida como un punto imaginario que emerge de la lista de ejemplos de mujeres singulares que las obras del Festival presentan. Esto contribuye además, a reforzar y perpetuar un ideal de femineidad que funciona como un *ideal regulador* que, si bien nunca es alcanzable por exceso o por falta, está siempre presente para coercionar los gestos, los actos, las formas de relación, etcétera y hacer a las subjetividades legibles como tal.

4.4 Las protagonistas de las obras programadas en el Festival: todos cuerpos cis (menos uno)

«Es la excepción, lo raro, lo que nos revela cómo está formado el mundo mundano, que se da por sentado, de los significados sexuales. Sólo desde una posición conscientemente desnaturalizada se ve cómo se crea la apariencia de naturalidad»

*Judith Butler, El género en disputa*⁶²

«La disciplina es una anatomía política del detalle»

⁶² Butler, J. ([1990] 2020). *El género en disputa*. Paidós. Pg. 222

Quiero detenerme aquí en un dato que obtuve al observar el conjunto de obras que participaron en el Festival entre 2014 y 2020 y que, a simple vista, podría parecer irrelevante. Al menos a mí me lo parecía, antes de que algunas lecturas llegaran a mi orilla cuando emprendí este camino. Todas las protagonistas, a excepción de una, presentaban *cuerpos cis atribuidos femeninos*. Bien. Yo podría suponer que esto no es más que un dato perdido entre tantos otros. Sin embargo, si asumo que la disciplina actúa por/en el detalle, como advierte Foucault en la frase que cité en este epígrafe, puede no ser solamente eso. Y si, además, entiendo junto con Elsa Dorlin ([2008] 2009) que «siempre hay ya, en lo que comúnmente percibimos como el “sexo biológico” de los individuos, género y las trazas de una gestión social de la reproducción, es decir, una *identidad sexual (de género y de sexualidad) impuesta, asignada*» (pg. 35)⁶⁴ [el destacado es mío], entonces con más razón. Hay, ahí mismo, en ese dato que es aparentemente nimio, algo para problematizar. Esta última autora precisamente, define al «sexo biológico» en los términos de una *identidad sexual impuesta*, justo sobre lo que he discutido hasta aquí, el carácter político de la(s) identidad(es) (de género). Ya he dicho antes en esta tesis, y me gustaría retomarlo aquí, que busco tensionar la identidad «mujer» cristalizada en relación a una genitalidad determinada o, dicho a la inversa, determinada por una genitalidad. Este vínculo que aparenta ser «natural», no es tal y es, en realidad, el efecto de prácticas significantes que a su vez lo invocan como causa para ocultar su carácter contingente. Al presentar actrices con *cuerpos cis atribuidos femeninos*, el conjunto de obras que formaron parte del Festival contribuyeron a reinscribir un supuesto dato del orden de lo «biológico» en la identidad «mujer», constituyéndolo de esta manera en un núcleo pre semiótico que

⁶³ Foucault, M. ([1975] 2004) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. Pg. 143

⁶⁴ «El concepto de género fue utilizado en ciencias sociales para definir las identidades, los roles (tareas y funciones), los valores, las representaciones o los atributos simbólicos, femeninos y masculinos, como los productos de una socialización de los individuos y no como los efectos de una “naturaleza” Así, esta distinción entre el sexo y el género permitió romper la relación de causalidad comúnmente supuesta entre los cuerpos sexuados, y más ampliamente el orden “natural” o biológico, por una parte, y las relaciones desiguales entre hombres y mujeres, por la otra» (Dorlin, [2008] 2009, pg. 35)

escapa a toda operación política. Lo convierte en un hecho en sí, algo que está ya ahí. En esta dirección, la diferencia sexual estaría operando *como diferencia*⁶⁵, para constituir a la identidad «mujer» por implicación en un determinado tipo de cuerpo que es diferente de otro(s). ¡Y justamente en un cuerpo! Esto último no es menor tampoco. El cuerpo de la «mujer», que ha sido largamente tematizado haciéndolo parte constitutiva de su subjetividad y agente (Haraway [1991] 1995) más que recurso, está funcionando como un denominador común entre todas las protagonistas. Esos cuerpos, cuya *identidad sexual* no es en realidad más que un *efecto con valor de sentido* (Foucault, [1976] 2002), organizan en forma de *cuadro vivo* las obras en relación a un punto de reunión cristalizado en el *cuerpo atribuido femenino* por la tradición cis/hetero/patriarcal, lo que lo hace además reconocible como tal y por ende afectivamente estable. Las mujeres se definen por un determinado tipo de cuerpo y no por otros, en la medida en que esto funciona como garantía de un orden inscripto en el orden de lo «natural». Todo esto perpetúa, asimismo, el marco binario que la Modernidad se encargó de consolidar y que oculta las operaciones coercitivas del poder/saber sobre sus términos (Palermo & Quintero, 2014). Así entendido, el «Festival de la Mujer» refuerza este binarismo en pares como «cultura/naturaleza», «hombre/mujer», que no admiten otras posibilidades y cuyos términos se implican mutuamente, haciendo que la identidad «mujer» sea esa que *está allí*, previamente escrita en una determinada genitalidad y no en otra. Este gesto confunde *naturaleza con significación* (Richard, 2009) (re)produciendo precisamente ese mundo binario en el que las categorías de «mujer» y «hombre» circulan sin dificultades. Es decir, *no necesito de ninguna explicación de lo que es una «mujer» porque lo sobreentiendo solamente con ver un cuerpo que yo asumo «femenino» a partir de disimular una convención que es histórica y contingente*. Esto, además, teniendo en cuenta que, entendido así, es algo que podríamos definir como *el arbitrio de lo «biológico»*

⁶⁵ Uso aquí el término «diferencia» en el sentido que le da De Lauretis ([1989] 1996) basándose en Jaques Derrida [*Différance*], como diferencias que resultan del significado y los efectos discursivos. Significa al mismo tiempo «posponer» y «ser diferente de». Todo elemento está relacionado con otros elementos y ha de ser radicalmente distinto de ellos. Ningún elemento de la escritura puede aspirar a privilegio alguno, porque depende tanto de aquellos elementos de los cuales difiere como de aquellos elementos a los cuales pospone. Toda dicotomía que aspire a un carácter absoluto, sólo puede ser mantenida si se desdeña un hecho fundamental: los términos de esta oposición se sustentan entre sí. Justificar la función dominante de un término conlleva una violenta acción represiva sobre el término que se pretende postergar. Derrida sostiene que la «*différance*» produce los efectos de diferencia.

actuando sobre los cuerpos, y en definitiva sobre las subjetividades. A mi entender, el Festival está sugiriendo que habría, puesto en estos términos, una identidad «mujer» que está más allá de cualquier construcción de carácter político y que permanecería intacta aún si renunciáramos a ella, cosa que por otra parte y en definitiva sería imposible. Se podría contraargumentar a esto que existen formas de modificarla (a la genitalidad, me refiero) si pensáramos, por ejemplo, en las intervenciones quirúrgicas definidas como de *reasignación*, en el marco de los discursos médicos biologicistas, pero esto también es problemático y requeriría de una larga discusión⁶⁶. Más allá de eso, el hecho concreto es que en las obras que formaron parte del «Festival de la Mujer» los cuerpos que representaban a las «protagonistas mujeres», que recordemos era condición para poder participar y también lo que convocó a los grupos y elencos a presentar sus obras, eran *cuerpos cis atribuidos femeninos*. Es curioso, porque mientras escribo estas reflexiones, me doy cuenta de que siempre que me refiero a la tradición lo hago adjetivándola de la siguiente manera: «cis»/hetero/patriarcal. Por lo tanto, ¡helo allí! La condición «cis» forma parte de la cadena de usos previos (Butler) a partir de cuya cita una identidad de género («ser una mujer», en este caso) se vuelve inteligible, en el marco de la heterosexualidad entendida como régimen político y obligatorio.

Ahora bien, a contramano de lo que la investigación en términos tradicionales propone de analizar los patrones y las recurrencias, quiero detenerme en este punto en el *menos uno* que señalé entre paréntesis en el subtítulo de este apartado. Hubo una obra unipersonal en la edición 2015 que se titulaba *Aros de Perlas* (2014), cuyo único personaje era, según lo definió su dramaturga y directora cuando al entrevisté, una *chica trans* que estaba encarnada por un «actor disfrazado de mujer» (Villamil, N., comunicación personal, 29 de marzo de 2022). Veamos esto en detalle, porque me

⁶⁶ Respecto a la discusión en torno a los discursos de las ciencias biológicas y médicas referidos a las intervenciones de reasignación de lo que podríamos llamar «sexos inteligibles» en individuos intersexuados y el sistema sexo-género, es muy interesante consultar la obra de Anne Fausto-Sterling, cuyo sugerente título en inglés es *Sexing the body. Gender politics and the construction of sexuality*. Para una edición en castellano véase Fausto-Sterling, A. [2000] 2006, *Cuerpos Sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona. Editorial Melusina. Quiero destacar que la traducción con la que se cuenta en castellano deja de lado la, a mi juicio, estimulante propuesta que el título original hace, de entender al sexo como verbo y no como adjetivo del cuerpo. Sería algo como «sexuando el cuerpo» y no «cuerpos sexuados» donde el sexo, en tanto categoría política adquiere un rol activo sobre los cuerpos y no al revés.

pareció muy estimulante al principio haber encontrado entre todas las obras ésta en particular, que podría resultar ser la voz ¿disonante? del Festival. En la sinopsis, la obra se presentaba de la siguiente manera:

Una mujer que ha sido hombre decidió salir al mundo a mostrar lo que siente. Se relacionará con otras mujeres y pondrá en juego una *identificación particular*. Enfrentándose al otro, ese otro que anda sin mirar, sin pensar, sin creer, sin piedad. En este nuevo andar tropieza con la misma transformación. El espejo le devuelve la imagen mísera de los que no ven cuando ven. *Ya no sabe quién es*. Intentará con la resignación, encontrar un lugar en ese otro, que brilla como dos perlas⁶⁷ [el destacado es mío]

Si tenemos en cuenta que una sinopsis es «un texto breve en el que se delinear los aspectos esenciales de una obra (...) una forma de resumen que brinda al lector [espectador en este caso] de un modo rápido y sucinto todo lo que necesita saber sobre la obra»⁶⁸ allí hay, antes de acercarme como posible espectadora, algunas líneas que direccionan mi lectura desde el vamos. Presenta a la protagonista como «una mujer que ha sido hombre», que pone en juego una identificación particular y que en definitiva (y quizás como resultado de lo antedicho) *ya no sabe quién es*. ¿Qué se está presuponiendo en estas breves, aunque a mi criterio reveladoras, líneas? ¿Cómo impacta una sinopsis de estas características en el marco de un «Festival de la Mujer» cuando lo que se espera encontrar allí es justamente a la «mujer», reconocible como tal, según las expectativas que el nombre del evento produce? ¿Dónde residiría aquel *haber sido un hombre* que es previo a la condición de «mujer» y que como resultado hace de esa *identificación* algo que se adjetiva precisamente como *particular*? Yo diría que aquí hay una apelación bastante directa a una identidad cristalizada en un dato «biológico» genital, que supuestamente antecede a todo proceso identificadorio, y que es invocado como causa cuando en realidad no es más que el efecto de las prácticas significantes, como ya he venido señalando. Veamos, sumado a esto, algunos extractos del texto. El personaje decía: «Siempre imaginé ese vestido en el cuerpo de

⁶⁷ Festival de la Mujer 2015 (26 de febrero de 2015) Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata <https://teatropasaje.blogspot.com/>

⁶⁸ Concepto (s. f.) Sinopsis En *Equipo Editorial Etecé* .Recuperado el 15 de febrero de 2024, de <https://concepto.de/sinopsis/>

una... (Pausa) El *cuerpo de mujer*... ese que se pone un vestidito una pollera, unos taquitos. Ese que se ve en las películas, fino y delgado» (Villamil, 2014, 1.20). Y hacia el final de la obra «*Tengo una fuerza que estruja desde adentro*... ya no importa el maquillaje, la ropa tampoco. Ni siquiera una mujer» (Villamil, 2014, 5.40) En estos parlamentos del personaje se deja entrever, en primer lugar, la relación entre la identidad «mujer» y una corporalidad determinada, ese *cuerpo de mujer*. Habría un cuerpo que es «de» mujer, teniendo en cuenta que esta preposición «expresa la materia de la que algo está hecho, su naturaleza, especie o uso, y también el todo de una parte⁶⁹». Y en segundo lugar que hay un *adentro* que estruja y que por mucho que los atributos que están a la vista hablen de ser una «mujer», como *la pollera, los taquitos o el maquillaje*, no puede desentenderse de algo que está antes, debajo, *adentro*. Por último, quiero referir en este análisis, algunos puntos del argumento de la obra que también me parecen interesantes de destacar. «Aros de perlas» relata las peripecias de una «mujer» que está buscando trabajo como empleada doméstica, y los desencuentros y desavenencias que tiene con las sucesivas patronas con las cuales se entrevista para obtener el trabajo. En esos otros personajes que componen la trama (las patronas), están representadas aquellas «otras mujeres» con las que dice la sinopsis que se relacionará. Ellas funcionan, de alguna manera, como un contrapunto con la protagonista que, dicho sea de paso, es echada cada vez que se descubre su «verdadera identidad» (es decir, su condición trans). Cuando entrevisté a la dramaturga y directora, me señaló que «la obra habla de lo que es la «mujer» (...) habla de la «mujer» que ve en las empleadoras» y me aclaró seguidamente: «en las mujeres *de verdad*» (Villamil, N., comunicación personal, 29 de marzo de 2022). Yo creo que esta convicción que tenía la dramaturga, de que hay mujeres *de verdad* y *otras mujeres*, es precisamente lo que la obra deja entrever. La protagonista, en su condición trans, no es realmente una «mujer», sino que vive en el intento constante de construirse como tal, teniendo como espejo a *esas mujeres* (las empleadoras) que son *las de verdad*.

⁶⁹ Wikilengua del español (s. f.) *De (preposición)* [https://www.wikilengua.org/index.php/de_\(preposici%C3%B3n\)](https://www.wikilengua.org/index.php/de_(preposici%C3%B3n))

Para cerrar, me gustaría puntualizar que no creo en definitiva, como yo misma señalé en el subtítulo de este apartado, que en el «Festival de la Mujer» hubiera todos *cuerpos cis menos uno*, sino más bien *todos cuerpos cis* y punto. La obra «Aros de perlas» presentaba a una chica cuya identidad no era «verdadera» sino que encubría una identidad de «hombre» que se presentaba «disfrazado de mujer». Esta operación, a fin de cuentas, solamente viene a reforzar la idea de que los cuerpos íntimamente personales e individualizados de cada una de las protagonistas de las obras, se coloca en un campo de diferencia estructurada y estructurante (Haraway, [1991] 1995), que lo hace inteligible a los ojos del público en referencia ineludible a una genitalidad específica.

4.5 Las obras programadas en el Festival, entre el drama y el realismo

Antes de concluir este capítulo quiero hacer una última reflexión respecto de otro dato que obtuve de observar el conjunto de obras que se presentó en el «Festival de la Mujer». Cuando entrevisté a quienes formaron parte de ellas, les pregunté si podrían señalar un género teatral que la definiera. En buena parte de los casos, diría que en una amplia mayoría por no decir en todos, el primer género que apareció fue el drama, luego le siguió el realismo en cantidad de referencias y muy puntualmente hubo quienes señalaron el realismo mágico (solamente dos casos), el género romántico (en otro) y teatro performático en un caso. Retomando lo que expuse anteriormente, de que a mi entender estos datos pueden parecer casuales pero no lo son, quiero ahora problematizar esta curiosa tendencia. Digo curiosa, porque no quiero dejar de confesar que incluso a mí me sorprendió. No hubiera podido prefigurar esta recurrencia antes del relevamiento que hice respecto de cuáles podrían ser los posibles géneros teatrales involucrados en un Festival «de la Mujer».

Para comenzar el análisis, decidí buscar las definiciones que da sobre ellos un texto que considero de referencia para la teoría teatral, el *Diccionario del Teatro. Dramaturgia estética, semiología*, de Patrice Pavis ([1996] 2003). ¿Con qué se relacionan y qué define al drama y al realismo en tanto géneros teatrales? ¿Qué representaciones sociales están implícitas dentro de estas categorías teóricas en la tradición teatral de occidente, dentro de la cual se inscribe el teatro platense como territorio específico? Según Pavis, el drama es «un principio de la construcción del texto y de la representación que muestra la tensión de las escenas y se limita a momentos excepcionales de la actividad humana como *las crisis y las pasiones*» ([1996] 2003, pp. 144-145). Por otro lado, el autor define al realismo como

corriente estética que persigue la imitación fiel de la «naturaleza», la representación realista busca dar una *imagen que considera adecuada a su objeto, sin idealizar, interpretar personal o incompletamente lo real (...) difumina los efectos literarios y retóricos al enfatizar su espontaneidad* y su psicología (Pavis [1996] 2003, pg.381) [los destacados son míos en ambas citas].

Si tomo en cuenta estas definiciones, entonces, las obras presentadas en el Festival tenían como finalidad, en su buena mayoría, representar «las pasiones y las crisis» y en otros tantos casos, producir imágenes «fieles» que borren los efectos propios de la representación y que sean «adecuadas a su objeto». No puedo dejar de decir que estas definiciones me impactaron desde el momento mismo en el que las leí. ¿Será que ser «mujer», en el marco del Festival al menos, implica necesariamente habilitar la expresión de las pasiones y las crisis? ¿Será que ser «mujer» es hablar desde un lugar que está en relación con «lo real» entendido como aquello que es «espontáneo», como sería por ejemplo la pura experiencia (Agamben, [1978] 2007) sin filtros, digamos en un lugar pre-político (y casi prístino) que antecede a cualquier construcción de efectos y de la retórica? Al hacerme estas preguntas, vino a mi mente de inmediato una cita de Sara Ahmed que me acompaña hace ya tiempo y que he usado en numerosos trabajos a lo largo de este recorrido. Sigue volviendo a mi orilla una y otra vez, y yo continúo arrojándola al mar... Creo que me moviliza no solamente por lo certero, sino más bien porque me siento representada en ella, en recuerdos de mi propia vivencia como «mujer», pero fundamentalmente como actriz platense. La

autora dice así: «es a las mujeres a quienes se representa como “más cercanas” a la naturaleza, gobernadas por los apetitos y menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio» (Ahmed, [2004] 2015, p.22). ¡Y otra vez el cuerpo! Pero además, en esta oportunidad, gobernada por él, sin capacidad de acceder al raciocinio, a la voluntad que ponga una rienda a esa «naturaleza» indómita que la define⁷⁰. En el capítulo anterior hablé también de la niña poco lúcida, maleducada y gritona, de las mujeres como personas que son locas, ridículas, desbordadas, peligrosas, sanguinarias. Muchas de estas caracterizaciones conducen una y otra vez a la filosa observación de Ahmed que, sin eufemismos, le pone palabras a una sensación que he tenido más de una vez cuando, por ejemplo, se referían a mí como actriz o simplemente como «mujer». Las obras programadas en el «Festival de la Mujer» contribuyen a (re)producir una identidad «mujer» que funciona como común denominador y les otorga una lógica de conjunto a cada una de las protagonistas en particular, constituyéndolas a su vez y en sentido inverso precisamente en mujeres en la medida en que (co)responden a esta identidad.

⁷⁰ Trabajé esta idea en un trabajo presentado en las *XXVI Jornadas de Investigación en Artes* de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en septiembre de 2023 que será publicado en breve en el número 33 de la *Revista Avances* del Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA), cuyo título es «*El incontrolable cuerpo femenino*. Figuras modernas en el unipersonal platense *Bajo un sol de sílice*» (Guimarey, 2024).

CAPÍTULO 5

Las obras de teatro del «Festival de la Mujer» se auto-justifican

El conjunto de obras teatrales que fueron seleccionadas para conformar la programación del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal, lo hicieron en función de un Reglamento que estipulaba, como ya he mencionado varias veces, que era condición para participar que éstas tuvieran «*mujeres como protagonistas o una temática femenina*». A modo de ejemplo de que esto efectivamente sucedió así, quiero traer aquí una nota que se publicó en el blog de noticias de la ciudad Infoplatense, a propósito de la edición 2017⁷¹. En ella, una de las personas encargadas del Área de Teatro y Danza de la Comedia aclaraba lo siguiente en una entrevista: la organización «*está conformada por mujeres formadas en la disciplina teatral y con experiencia laboral en este rubro*» y para la selección se tuvo en cuenta «la presentación de los proyectos, antecedentes actorales, premios y distinciones, currículums de los participantes y *la temática acorde a los requerimientos planteados en la convocatoria*» [los destacados son míos]. Según esto, entonces, las obras fueron efectivamente seleccionadas en la medida en que (co)respondieran a las temáticas requeridas en la convocatoria y, además, eran mujeres las encargadas de elegir las. Por otro lado, todas las personas que integran los elencos y grupos de teatro que entrevisté me dijeron que desconocían este Reglamento (e incluso que ni siquiera sabían que hubiera existido uno), pero que asumieron que sus obras eran relativas a la «mujer», tal como indica el nombre del evento, y que por eso decidieron presentarse. Además, cuando les pregunté respecto de qué entendían por «mujer» señalaron, en todos los casos, que existe algo como *una esencia, temáticas, universos o miradas femeninas* que definen e implican a la «mujer». Estos hechos fueron llegando a mi orilla en la medida en que mi trabajo avanzaba y pusieron el foco en algo que, al principio, pasó desapercibido para mí, pero que poco a poco fue llamando mi atención. Las categorías mujeres, «mujer» y «femenino» circulaban implicándose, suponiéndose o incluso sobreentendiéndose una con la otra, como eslabones interconectados en una

⁷¹ Sube a escena el Festival de la Mujer 2017 en el Pasaje Dardo Rocha (6 de marzo de 2017) INFOPLATENSE <https://www.infoplatense.com.ar/nota/2017-3-3-sube-a-escena-el-festival-de-la-mujer-2017>

única red de sentido. Todo el tiempo surgían, por aquí y por allá, a veces como sinónimos unas de otras, otras como adjetivos, pero en definitiva, siempre en relación, yendo juntas en algún sentido u otro. Bueno claro, es que desde que yo era muy chiquita que escucho que ser «mujer» implica ser «femenina» y que son femeninas quienes *viajan con la etiqueta de mujeres* (para decirlo en los términos de Ahmed según uno de los epígrafes que cité en el capítulo anterior), o que cuando se habla de la «mujer» todas las mujeres (co)respondemos a ella como una categoría que nos engloba. Y así sucesivamente podría seguir la enumeración de ejemplos que vienen a mi mente. Pero, y aquí es donde me quiero detener ahora retomando una discusión que dejé abierta respecto del conjunto de obras del Festival entendidas como un cúmulo de *promesas optimistas de femineidad*, ¿qué sucede cuando estas categorías viajan así tan unidas, tan de la mano una de otra? ¿Qué supuestos subyacen al entender que lo «femenino», la «mujer» y las mujeres son categorías que van juntas o que incluso se asumen mutuamente? ¿Se implican real y necesariamente la «mujer», lo «femenino» y las mujeres? ¿Es realmente algo que esté más allá de toda posible problematización?

5.1 Las mujeres, la «mujer» y lo «femenino»

«¿Es válido que las mujeres construyan su identidad sobre la base de que lo “otro” de lo masculino dominante es lo “propio” de lo femenino? ¿No será que lo “propio” de lo femenino es el producto, tensional y reformulatorio, del cruce de los mecanismos de apropiación/desapropiación/contra-apropiación que enfrentan lo dominante y lo dominado en el interior de una cultura cuyos registros de poder (hegemonía) y resistencia (subalterno) están siempre entrelazados? ¿No

se postula así como categorías de resistencia a la dominación las mismas categorías impuestas por esa dominación y que hacen sistema con ella al reproducir sus dicotomías de géneros, recreando (con signo invertido) la misma diferencia masculino/femenino nuevamente congelada en oposición y exclusión?»

*Nelly Richard, MASCULINO/FEMENINO: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*⁷²

A comienzos de la década del noventa, se produjo una revisión crítica de los principales postulados sobre los cuales se establecieron las líneas teóricas de lo que hoy se conoce como los *Feminismos de la diferencia* de la Segunda Ola, desarrollados entre los años sesenta y finales de los ochenta (Femenías, 2019; Cano, 2018). Este proceso de revisión implicó reconceptualizar el sistema sexo-género, entendiéndolo como una organización estructurada y estructurante, y al género como una categoría política que interviene también en la asignación del sexo, supuestamente «natural». Esta crítica estuvo dirigida, entre otras cosas, a repensar los *espacios generizados* (tales como los estudios de la «mujer», la cultura de mujeres, los temas y problemas *femeninos* ¿los Festivales «de la Mujer»?) que aquellos feminismos (fundamentalmente anglosajones y europeos, pero no los únicos) venían reivindicando en busca de la visibilizar al colectivo largamente postergado de las mujeres. En este marco, Judith Butler propuso en «Actos corporales subversivos», el tercer capítulo de su disruptiva obra *El género en disputa* publicada en 1990, abordar esta revisión a partir de confrontar aquellas teorías con prácticas culturales como el travestismo y la estilización sexual de las identidades *butch/femme* en las comunidades gay y

⁷² Richard, N. (1993) *MASCULINO/FEMENINO: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers. Pg. 21

lesbiana⁷³. Entre otras tantas cuestiones, la autora señala que afirmar que lo «femenino» es propio de las mujeres es «una hipótesis desde luego dudosa» ([1990] 2018, pg. 244). Para Butler entonces y en primer lugar, si esta relación no es más que una hipótesis se trata entonces de una afirmación que no ha sido confirmada y, en segundo lugar, que su posible confirmación sería cuanto menos sospechosa. Es decir que, poner en relación a las mujeres con lo «femenino» sólo contribuye a cristalizar a la «mujer» en una concepción esencialista que opaca las tensiones propias y constitutivas de esta categoría de género. Veamos cómo lo explica la misma Butler.

La actuación de la travestida altera la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa. Pero, de hecho, estamos ante *tres dimensiones contingentes de corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género*. Si la anatomía del actor es en primer lugar diferente del género, y estos dos son diferentes de la actuación del género, entonces ésta muestra una disonancia no sólo entre sexo y actuación, sino entre sexo y género, y entre género y actuación. Del mismo modo en que *la travestida produce una imagen unificada de la «mujer»* (con la que la crítica no suele estar de acuerdo), *también muestra el carácter diferente de los elementos de la experiencia de género que erróneamente se han naturalizado como una unidad mediante la ficción reguladora de la coherencia heterosexual (...)* En realidad, parte del placer, la frivolidad de la actuación, reside en la aceptación de una contingencia radical en la relación entre sexo y género frente a configuraciones culturales de unidades causales que suelen verse como naturales y necesarias. (Butler [1990] 2018, pgs. 268-269) [Los destacados son míos]

En esta misma línea de revisión crítica se encuentra también Teresa de Lauretis, quien en su artículo *Tecnologías del género* publicado en 1989, postula que el género sería (una) representación cuya construcción es proceso y producto a la vez, de variadas tecnologías de género. Entre estas últimas, dice de Lauretis, se encuentra también el feminismo ya que, sostiene, la deconstrucción del género es asimismo su construcción. A este respecto dice,

La noción de género como diferencia sexual ha fundamentado y sustentado las intervenciones feministas en la arena del conocimiento formal y abstracto, en los campos cognitivos y epistemológicos definidos por las ciencias sociales y físicas tanto como por las ciencias humanas o humanidades (pg.7)

⁷³ Butler hace una relectura de los principales trabajos de autoras como Julia Kristeva, Luce Irigaray, Monique Wittig y Simone de Beauvoir, así como también de Michel Foucault.

Y seguidamente plantea lo siguiente,

Las concepciones culturales de lo masculino y lo femenino como dos categorías complementarias aunque mutuamente excluyentes en las que los seres humanos están ubicados, constituye en cada cultura un sistema de género, un sistema simbólico o sistema de significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo con valores sociales y jerarquías (de Lauretis, [1989] 1996, pg.11) [los destacados son míos]

Hay una tercera autora a la que quiero convocar aquí cuyo pensamiento me parece muy valioso para la discusión que estoy planteando, dado que se trata de una mirada latinoamericana. La teórica franco-chilena Nelly Richard elabora una crítica al feminismo radical en su ensayo «La política de los espacios; crítica cultural y teoría feminista» (incluido en *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática* texto que publicó en Chile en 1993) en la cual dice que,

Las marcas de lo femenino y lo masculino articulan el discurso de la cultura (...) [Frente a lo cual] un feminismo radical promueve como salida el rescate de aquellas formas de expresión y comunicación consideradas femeninas por estar libres de la reticulación masculino-conceptual (...) Formas todas ellas supuestamente reveladoras de un saber de lo femenino, un saber de la femineidad pura (expurgada de lo masculino) que estaría depositado en una cultura de mujeres como cultura separada y autónoma (...) [Pero] Vaciar el signo de los contenidos armados en su interior por una de las dos fuerzas en pugna (lo masculino), no sólo tiene el efecto desmemoriador de privar a ese signo de una capa de experiencia ya sedimentada. Proyecta además la utopía del signo puro y transparente, fundacional: del signo encargado de fundar la positividad de un nuevo orden libre de opacidades, siendo que son esas opacidades las que testimonian de la negatividad y de la heterogeneidad de la materia social que hacen del lenguaje y de la identidad formaciones no unificadas ni regulares, sino estriadas de conflictos (Richard, 1993, pgs. 22, 23, 24) [los destacados son míos]

Aun teniendo en cuenta que las tres autoras llegaron a conclusiones (propuestas) muy diferentes unas de las otras, ¿qué nos querían advertir, ya en la década de los noventa, Butler, de Lauretis y Richard frente a ciertas formas de entender las relaciones entre las mujeres, la «mujer» y lo «femenino», incluso en el marco de algunas teorías feministas que buscaban desentrañar las lógicas de poder

que operan en y desde la tradición cis/hetero/patriarcal? Que al circunscribir a las mujeres en un espacio identificado como de la «mujer» y de lo «femenino», se produce la ilusión de un nuevo orden (utópico) aparentemente libre de sus desigualdades pero de las cuales, sin embargo, necesita para hacerse inteligible. Es decir, el signo «mujer» solamente opera como identidad reconocible en un marco heterosexual (obligatorio) donde el «hombre» funciona como su contraparte necesaria. Este *atrincheramiento* de la «mujer», lo «femenino» y las mujeres produce la ilusión de instituirse de manera separada y autónoma, dejando en los márgenes al otro conjunto de categorías que sin embargo funcionan como los contrapuntos (el «hombre», lo «masculino» y los hombres) a partir de los cuales en realidad se instituye por su carácter complementario⁷⁴. Pero además, que esta delimitación de un espacio propiamente «femenino» (como conjunto de formas de hacer/sentir) identificado con la «mujer» (como figura ideal) que representa a las mujeres (como conjunto de individuos históricos y sociales) reinscribe la diferencia sexual como tal. Esta especie de perimetraje termina por (re)crear la ilusión de un yo interno y primario cuya coherencia sería inapelable, en tanto núcleo a priori y pre político, opacando la oportunidad de cuestionar las *ficciones sociales* que esto contribuye a reificar y que a su vez son las que le otorgan sentido y sustento. Quiero recordar aquí, que las diferenciaciones asignan posiciones relativas entre los términos, *naturalizando* sus efectos como causas. Es decir, la «mujer», lo «femenino», las mujeres son/somos lo particular, lo diferente, lo que se puede circunscribir respecto de otra cosa que no está, pero que sigue haciéndose presente para que *seamos lo que somos en tanto diferentes*. Siguiendo este razonamiento, podría conjeturar que las obras del «Festival de la Mujer» contribuyeron a *naturalizar* estas relaciones de implicación entre la «mujer», lo «femenino» y las mujeres al ponerla en acto, produciendo todo un campo de diferencia que es reducción y reducto, haciendo parecer que esta relación es «natural», cuando en realidad no es más que el efecto de su misma proposición como tal. Y este efecto de «naturaleza», en definitiva, refuerza y perpetúa los binarismos de

⁷⁴ En este sentido, es interesante destacar que en el Objetivo de la edición 2017 del Festival dice que se busca «conmemorar a la mujer por la lucha y participación *en pie de igualdad con el hombre*, en la sociedad y en su desarrollo íntegro como persona». Reglamento Festival de la Mujer 2017 (s. f.) [documento online] https://f9047d55-06ef-4630-9695-445941fecf9d.filesusr.com/ugd/61a3e6_0896711da96945d0b2fe2f552566577e.pdf

género que configuran y dan sentido a la tradición cis/hetero/patriarcal. Pero ¿cómo es que funcionan estas operaciones descritas hasta aquí en el marco específico del conjunto de obras del Festival?

5.2 Entre ser programadas por el Festival y la decisión de participar: una tautología

Anteriormente señalé que las obras *fueron programadas* en función de que tuvieran mujeres como protagonistas y temáticas «femeninas», y que los grupos *decidieron participar* entendiendo que sus obras eran relativas a la «mujer» (en relación al nombre que lleva el evento) en la medida en que involucraban lo que es propiamente «femenino». Hay aquí, a mi entender, una doble reconfirmación tácita de algo que se está sobreentendiendo como un hecho dado e irrefutable y que, como tal, estaría inscripto en el imaginario de la ciudad, o al menos en el imaginario del campo teatral de la ciudad, que es que *las mujeres son «femeninas» porque lo «femenino» es propio de la «mujer»*. La Comedia Municipal programó *esas* obras y los grupos de teatro platense se presentaron con *ellas* al Festival, dando por sentado ambas partes que mujeres/«mujer»/«femenino» funcionan como una terna indisoluble. Esto conformó una espiral que se auto-justificó, precisamente, en nombre de esta tríada que las obras coadyuvaban a *naturalizar* a partir de presentar sujetos con un determinado sexo anatómico (cuerpos cis), en referencia a una identidad reificada (la «mujer»), que *se actúa* con/por ciertos atributos y estilos reconocibles (lo «femenino»). Es así que, lo que la Comedia Municipal y los grupos o elencos platenses entienden por mujeres/«mujer»/«femenino» (y sus relaciones e implicancias) confluyeron en el conjunto de obras que conformaron la programación. Esta relación triádica que las obras (re)presentaban en su(s) teatralidad(es), simulando, como dije, su inscripción en el orden de lo «natural» que como tal se presupone verdadero y se invoca como causa, es en realidad producido por ellas. Cuando empecé a reflexionar

sobre este hecho, pensando en un circuito cerrado sobre sí mismo, cuya justificación apela siempre a las mismas categorías una y otra vez, apareció en el horizonte de mi orilla un concepto que me ayudó a empezar a formular estas coincidencias: la tautología. Como se dice comúnmente, había bastante de tautológico en todo esto y es por eso que decidí empezar por ir a buscar la definición que ofrece el diccionario. Según la Real Academia Española, una tautología es «un enunciado que, con otras palabras, *repite lo mismo que ya se ha dicho*, sin que aporte nueva información»⁷⁵ [el destacado es mío]. Pero la desambiguación del término fue lo que me resultó más estimulante todavía. Dice: «en lógica, la tautología es una *forma de demostrar una verdad universal*»⁷⁶ [el destacado es mío]. Si esto es así, ¿qué es *eso mismo que ya se ha dicho que se repite* y, por otro lado, *qué verdad universal* estaría ayudando a establecer (¿demostrar?) el «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata? Cuando retomé el texto de Richard que cité anteriormente para escribir este capítulo, me reencontré con su estilo provocador para formular preguntas (que siempre disfruté mucho) y que constituye la razón para que vuelva a ella una y otra vez. Transcribí algunos de sus interrogantes en el epígrafe del primer apartado, que me parecieron significativos en relación a las ideas que desarrollé anteriormente en este capítulo, y me reservé el siguiente para este momento. Richard se pregunta: «¿Tiene sentido remarcar *tautológicamente* como femeninos aquellos mismos valores (*sensibilidad, corporalidad, afectividad, etcétera*) que la ideología sexual dominante había ya marcado como tales para segregarlos en los márgenes de la razón histórico-social?» (1993, pg.23) [El destacado es mío]. Aquí, obviamente, está también esta idea de lo tautológico que me llevó a estas reflexiones. Iré por partes respecto de mi último interrogante, para poder ordenar mi discurso. En relación a repetir *lo mismo que ya se ha dicho*, serían los actos, gestos, valores, estilos corporales, en definitiva los *atributos de femineidad*, que la tradición cis/hetero/patriarcal se encargó de cristalizar como relativos a la «mujer», y que por esta misma razón serían reconocibles como tales. La(s) forma(s) de actuar, de hacer, de sentir, de presentarse, de verse, de cada una de

⁷⁵ Real Academia Española (s. f.) Tautología. En *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado el 20 de febrero de 2024, de <https://dle.rae.es/tautolog%C3%ADa>). También se puede recurrir a su etimología de tautó (en latín tardío) «lo mismo» y logía «acción de decir»

⁷⁶ Tautología (desambiguación). (20 de febrero de 2024) En *Wikipedia* [https://es.wikipedia.org/wiki/Tautolog%C3%ADa_\(desambiguaci%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Tautolog%C3%ADa_(desambiguaci%C3%B3n))

las protagonistas de las obras *imita*⁷⁷ las formas (re)conocidas en un repertorio afectivamente estable (como *promesas optimistas*) en relación a una identidad de género que está siempre dentro de su marco binario para ser inteligible. A este respecto de Lauretis ([1984] 1992), se refiere a la «mujer» como «*lo-que-no-es-el-hombre* (naturaleza y Madre, sede de la sexualidad y del deseo masculino, signo y objeto del intercambio social masculino)» (pg.15). Por otro lado, está ese *universal* que la tautología en apariencia vendría a «demostrar» o a constituir y a afianzar, en todo caso. En mi opinión, en el conjunto de obras del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata lo que funciona como *universal* o *absoluto*, como a priori prepolítico, y en consecuencia a-histórico, es precisamente una *identificación original* de la identidad «mujer». Y ésta se presenta como causa, como supuesto núcleo interno, cuando en realidad no es más que el efecto mismo de esa *práctica imitativa* que a su vez termina por constituir al teatro, en este marco al menos, en *cuadros vivos* que rotulan a cada una de las protagonistas particularísimas en relación a una identidad «mujer» reificada, que funciona como denominador común. Es aquí, entonces y en definitiva, donde se despliega la dimensión performativa del Festival ya que produce lo que nombra y repite asociaciones pasadas, ocultando estratégicamente su carácter contingente e histórico detrás de una falsa apariencia de *verdad absoluta*. Como dice Sara Ahmed ([2004] 2015) «Lo que es ordinario, familiar o usual, con frecuencia se resiste a ser percibido por la conciencia. Se vuelve algo que damos por sentado, como el fondo que ni siquiera notamos, y que permite que los objetos destaquen o se vean separados» (pg. 272). Todos estos actos, gestos, estilos corporales que como conjunto de atributos son asignados a las mujeres, como sujetos históricos, preservan esa *invención fabricada* que es la identidad «mujer» y promueven su (auto)representación en ella, constituyendo al Festival, en definitiva, en una *tecnología social de género*.

Mientras estas reflexiones que acabo de exponer aquí iban cobrando forma, un día me detuve frente al cuadro de análisis de las obras donde fui consignando los puntos más relevantes recabados durante las entrevistas y la reconstrucción de cada

⁷⁷ Tomo la noción de *imitar* según la utiliza Butler ([1990]2018) cuando afirma que: «En vez de una identificación original que sirve como causa determinante, la identidad de género puede replantearse como una historia personal/cultural de significados ya asumidos, sujetos a un conjunto de *prácticas imitativas* que aluden lateralmente a otras imitaciones y que, de forma conjunta, crean la ilusión de un yo primario e interno con género o parodian el mecanismo de esa construcción» (pg. 270) [el destacado es mío]

una de ellas. Buscaba encontrar ¿cuáles eran esos rasgos, comportamientos y demás, que se repetían, y qué figuras cristalizadas de femineidad contribuían a constituir? Y fue entonces cuando advertí (¡para mi sorpresa!) que por allí campaban casi las mismas figuras que Simone de Beauvoir ([1949] 2005) propuso desmontar, pero a las cuales luego los *Feminismos de la diferencia* apelaron para demarcar los espacios entendidos como propiamente «femeninos» (pertenecientes a la «mujer») y que los *Feminismos queer* de la Tercera Ola retomaron buscando de nuevo desarmar. Estas son la «Madre», la «Niña/Hija», la «Loca», la «Víctima» y la «Luchadora». Retomaré estas ideas en el capítulo siguiente.

5.3 Un Festival sin pantalones

«Lo que de verdad desea es la exaltación de su yo; pero, siendo mujer, y, sobre todo, en la época y en la clase a las cuales pertenece, no podía soñar con el triunfo mediante una existencia autónoma. A la edad de dieciocho años, anota lúcidamente: “Escribo a C... diciéndole que me gustaría ser hombre. Sé que podría llegar a ser alguien; pero, con faldas, ¿A dónde quiere que vaya?”»

Simone de Beauvoir, El segundo sexo⁷⁸

Antes de avanzar con el análisis propuesto de las figuras cristalizadas de femineidad, quiero detenerme nuevamente en uno de esos datos que, como otros tantos que destaqué anteriormente, pueden pasar inadvertidos en una primera toma

⁷⁸ De Beauvoir, S. ([1949] 2005) *El segundo sexo*. Sudamericana. Pg. 288.

de contacto, pero que sin embargo un día llegaron a mi orilla para volver a interpelarme. A propósito de un trabajo que escribí donde abordaba el análisis puntual de una de las obras del Festival⁷⁹ dediqué atención a un aspecto bastante relevante del hacer teatral como es el vestuario. Revisité todos y cada uno de los registros audiovisuales de las obras que había recabado y reparé en que todas las *protagonistas mujeres* llevaban algún tipo de falda, ya sea en forma de vestido o como pollera, combinada con una blusa por ejemplo⁸⁰. Esto, que resultaría *ordinario, familiar o usual* y que por lo tanto se resiste a ser percibido por la conciencia, dejó de ser parte del fondo para transformarse, a partir de allí, en el atributo que se destacó. Si retomo la lógica de las proposiciones tautológicas que el Festival instaló, podría decir también que se inscribiría dentro de un enunciado como el siguiente: *las mujeres usa(mos)n faldas porque usar faldas es propio de la «mujer»*. Pero entonces, aquí hay un problema que puedo formular en los siguientes términos ¿qué supuestos están operando en esta ¿decisión? de vestir a las *protagonistas mujeres* con faldas? ¿Es factible verlo realmente como una *decisión* «a secas», que se tomó a la hora de definir la propuesta estética de cada una de las obras, independientemente de las otras⁸¹, o allí también están operando los ideales regulatorios de género que circulan por el imaginario teatral platense y que hacen legibles a estos personajes como «femeninos», contribuyendo por contrapartida a (re)producirlos y perpetuarlos justamente como ideales, haciendo de las obras del Festival *cuadros vivos*?

⁷⁹ Titulado «*El incontrolable cuerpo femenino*. Figuras modernas en el unipersonal platense *Bajo un sol de sílice*» (Guimarey, 2024), que mencioné en el capítulo anterior.

⁸⁰ Quiero decir, a modo de comentario al pasar, que una de las primeras cosas que hice fue buscar la palabra *falda* en el buscador de internet y que en la *Wikipedia* (que es un sitio muy frecuentemente visitado por el público general) entre los distintos desagregados que presentaba el término había una sección que se titulaba «El uso de la falda entre los hombres». Esto indicaría, a mi entender, que el uso particularizado de esta prenda por el colectivo «masculino» requiere de una explicación aparte, más allá de las otras definiciones de carácter general. Falda (24 de febrero de 2024) En Wikipedia <https://es.wikipedia.org/wiki/Falda>

⁸¹ Considerando asimismo que la sola idea de formularlo como «una decisión» habilitaría la proyección sobre el hacer de un sujeto soberano que, según Butler ([1990] 2018), es ontológicamente imposible. La autora dice al respecto, «la acción de género exige una actuación reiterada, la cual radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente (...) Aunque haya cuerpos individuales que desempeñan estas significaciones al estilizarse en modos de género, esta “acción” es pública (...) tiene dimensiones temporales y colectivas (...) la actuación se realiza con el fin estratégico de preservar el género dentro de su marco binario, aunque no puede considerarse que tal objetivo sea atribuible a un sujeto, sino más bien, que establece y afianza al sujeto» (pg. 273)

Según Patrice Pavis ([1996] 2003), para que el vestuario se transforme en traje de teatro, en tanto portador de signos, debe estar sometido a efectos de ampliación, simplificación, abstracción y legibilidad, exponiendo, siempre, la tensión entre la lógica interna y la referencia externa. Para ello,

Todo es posible, siempre y cuando el vestuario siga siendo sistemático, coherente y accesible (es decir, hecho de tal modo que el público pueda descifrarlo en función de su universo de referencia y que produzca el sentido que se le otorga al contemplarlo) (p. 508)

En consecuencia y según este autor, el vestuario hace al personaje accesible (inteligible) a la lectura del público, en función de un *universo de referencia* que necesariamente debe producir el sentido que se le otorga para habilitar el ingreso al mundo de ficción que la obra busca instituir. Pero, en este marco concreto del «Festival de la Mujer», ¿cuál sería ese *universo de referencia* en el cual las faldas se hacen un elemento *sistemático, coherente y accesible* como representativas de la «mujer»? Yo sugeriría que, consecuentemente con lo he dicho en este capítulo, corresponde al universo del marco heteronormativo en el cual las faldas, que no serían pantalones, funcionan como uno de los atributos simbólicos (Dorlin, [2008] 2009) que configuran lo «femenino» en oposición a lo «masculino», ratificando la diferencia sexual en tanto *diferencia* en sí. Quiero decir que, si asumo que las obras (re)presentaban un hacer/saber supuestamente «femenino» adjudicado a una cultura autónoma y expurgada de lo «masculino», entonces *lo-que-no-son-los-pantalones* (emulando el juego de palabras que cité previamente de Lauretis), reafirman a las faldas como atributo «femenino» y refuerzan a los pantalones como su opuesto complementario. Como señala la socióloga Laura Zambrini (2009), la indumentaria «marca y refuerza las fronteras de las identidades de género binarias e inscribe significados culturales sobre los cuerpos» (pg.5).

Para ejemplificar estas reflexiones respecto de las faldas como marca de género en el vestuario de las obras del Festival, quiero focalizar en una de ellas en particular: el unipersonal titulado «Enciclopedia práctica universal» que fue presentado en la edición 2015. Si bien esta obra no era platense, dado que provenía de la Ciudad

Autónoma de Buenos Aires, tenía la particularidad de que la actriz y dramaturga fue también la encargada del vestuario (ya que ejerce, además, como directora de arte y vestuarista). Cuando tuve la oportunidad de entrevistarla me dijo que «la Enciclopedia [práctica universal] es *eso que está en el estampado del vestido*» (Molina Castaño, M., comunicación personal, 7 de diciembre de 2022). Esto, sumado al hecho de que la propuesta estética de la obra era despojada sin más escenografía que una silla y con el acento puesto justamente en la protagonista y en su vestuario, me dio el pie para hacer foco en ella en esta cuestión del vestuario. La obra narra la historia de Catalina Malbrán, una «mujer» de clase alta que vuelve a la casa de veraneo de su juventud, luego de la debacle económica familiar, para desenterrar un tesoro que está escondido en el patio. Allí se encuentra con un linyera que ha ocupado la casa (y que oficia de personaje oponente a su deseo), con el cual deberá negociar para «recorrer el jardín en busca del escondite de ese tesoro de extraños poderes con el que accedió al amor»⁸². El argumento está presentado mediante el recurso de la catáfora (Dubatti, 2020), es decir, que solamente al final sabemos que la protagonista ya ha crecido y que su relato está contado a modo de flashback en el tiempo, por lo cual, durante toda la obra vemos a una niña contando las peripecias, los encuentros y desencuentros de los inicios de su vida amorosa y sexual. La dramaturgia de «Enciclopedia práctica universal», que estuvo a cargo tanto de la actriz como de la directora según me comentaron cuando las entrevisté, surgió de la idea de relatar los *días de campo* de una familia adinerada o la *hora del té* (con referencias explícitas, por ejemplo, a la figura de Victoria Ocampo). En este mundo se sitúa el personaje, que lleva puesto un vestido con corte en la cintura y falda plisada con tablas que le cubre hasta las rodillas. El protagonismo se lo llevaba el estampado, según me explicó la vestuarista, cuya tela tenía motivos estilo *toile de jouy*. Este textil muestra diseños monocromáticos (en este caso rosados sobre un fondo neutro), que reproducen escenas campestres con «hombrecitos tomando el té, debajo de un árbol, pescando, *como de la naturaleza*» (Molina Castaño, M., comunicación personal, 7 de diciembre de 2022). Este estampado toma su nombre de la localidad donde fue inventado, Jouy-en-Josas cerca de Versalles

⁸² Esta cita es parte de la sinopsis de la obra. Finaliza el Festival de danza y teatro (26 de marzo de 2015) Secretaría de Cultura y Educación Municipalidad de La Plata. <https://laplatacultura.blogspot.com/2015/03/?m=1>

(Francia), durante la segunda mitad del siglo XVIII, y fue usado principalmente como decoración para cortinas, tapicería, etcétera. Surgió en un momento de decadencia del estilo de Corte francés y en una creciente influencia de los trajes de campo ingleses (Laver, [1988] 2006). La consigna que le dio origen fue, precisamente, el «retorno a la naturaleza». La referencia dentro de la obra a un estilo que tuvo como eje esta premisa, liga a las mujeres, a la «mujer» y a lo «femenino» con el universo de lo «natural», entre *días de campo* y *horas del té*, pero ¿cuál es ese *universo de referencia* «natural» al que apela «Enciclopedia práctica universal»? Según Butler ([1990] 2018),

La ley no es meramente una imposición cultural sobre una heterogeneidad que, en otros sentidos, sería natural; la ley exige estar de acuerdo con *su propia noción de "naturaleza"* y adquiere su legitimidad mediante la *naturalización binaria y asimétrica de los cuerpos* (Pgs. 215) [los destacados son míos]

Entonces, según lo que propone la autora, es la noción misma de «naturaleza» la que es fabricada por el poder [la ley] y con la cual se exige estar de acuerdo para que los cuerpos sean inteligibles dentro del plano de lo humano. Pero además, y esto es lo más interesante a mi criterio, esta noción adquiere su legitimidad ¡mediante la naturalización binaria y asimétrica de los cuerpos! Esta asimetría que produce el marco binario de inteligibilidad donde se inscriben también pares como el de «cultura/naturaleza», además de los de «hombre/mujer» y «masculino/ femenino», ubica los términos que lo componen en situación de desigualdad uno de otro. Consecuentemente, «la mujer-lo femenino-la naturaleza» como categorías engarzadas en una línea de continuidad quedan además, y sobre todo, en situación de subalternidad respecto de «el hombre-lo masculino-la cultura». En definitiva, el vestuario de la protagonista de «Enciclopedia práctica universal» contribuía a (re)producir lo que la tradición cis/hetero/ patriarcal, entendida como cláusula y marco de legibilidad que lo hace accesible al público, ha inscripto como relativo a la «mujer» ubicándola además en el plano de lo «natural» y, en ese sentido, en situación de inferioridad. Habría en esta obra en particular, una doble reconfirmación del lugar subordinado de la «mujer» respecto del «hombre» que estaba por un lado, en el hecho mismo de que llevara faldas y, por el otro, en el estampado de la tela de *esas* faldas en particular.

Me gustaría concluir este análisis, remitiéndome al fragmento que cité en el epígrafe de este apartado, que fue el que dio el puntapié inicial para estas reflexiones. En 1949, Simone de Beauvoir denunciaba las dificultades que se le presentaban a la «mujer» joven para soñar con una existencia autónoma. Esto se debía, como se sugiere en la primera parte de la cita a su condición de género (cuando dice «pero, *siendo mujer*»), aunque luego, más adelante en la misma cita, son las faldas las que le impiden ir a algún lado (cuando dice, «pero, *con faldas, ¿A dónde quiere que vaya?*»). Este aparente cambio de una condición de género a un atributo, citados ambos como causas de la misma circunstancia, en realidad actúa diluyendo las fronteras entre un término y otro (las faldas y la «mujer») y hace que ambos funcionen casi como sinónimos intercambiables. O podría decir también, que las faldas funcionan allí como una sinécdoque de la «mujer», cristalizando la relación entre ambas (la condición de género y el atributo simbólico). Cada una de ellas parecen, en definitiva, categorías que se implican mutuamente. Las faldas como atributo de femineidad producen una imagen unificada de la «mujer» mientras que esta última es invocada para justificar que las mujeres usan faldas y no pantalones. Entonces, retomando las lógicas que, a mi entender, el Festival (re)produce, la afirmación de la que partí en este apartado de que *las mujeres usa(mos)n faldas porque usar faldas es propio de la «mujer»* parece reafirmarse. Para cerrar, no quiero dejar de mencionar que el título que recibe este segmento, «Un Festival sin pantalones», surgió un día rememorando aquel adagio popular que dice que *hay que tener los pantalones bien puestos*, en alusión, como se sabe, a tener coraje y a llevar las riendas de una situación. Quizás, el «Festival de la Mujer» esté poblado de *protagonistas mujeres* que en realidad no protagonizan realmente porque, en faldas, ¿A dónde quieren que vayamos?

CAPÍTULO 6

Representaciones del signo «mujer» en las obras de teatro del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata

Cuando hube terminado de visionar cada una de las obras, de leer sus textos pos-escénicos en detalle, de mirar y desgrabar las entrevistas de quienes participaron, así como las fotos y los distintos registros que pude recabar, y de releer las publicaciones referidas al Festival, por un momento tuve la misma desoladora sensación que había tenido al comienzo de este recorrido. Allí, aparentemente, seguía habiendo *de todo*. Sin embargo, un día me detuve frente al cuadro donde fui consignando cada uno de los datos que me resultaron significativos de todo aquel rastreo y vi que había palabras que se repetían una y otra vez: *madre, maternidad, sexualidad, familia, vínculos, linaje, amor, niña, hija, infantilidad, capricho, testarudez, locura, desborde, dolor, sufrimiento, víctima, maltrato, sensibilidad, constancia, valentía, deseo, cuerpo*, y la lista sigue... Lo primero que hice fue ponerlas en letras rojas y más grandes, para que contrastaran, y así para poder *verlas* antes que leerlas. De a poco, aquello comenzó a resonar en mí. Había un montón de frases, refranes, dichos, que llegaban a mi orilla como recuerdos de mis propias vivencias de cuando era pequeña, a propósito de que soy «mujer» o de que actuaba en alguna obra del teatro platense. Fue ahí cuando supe, cuando *vi*, que había algo que se repetía, pero ya no solamente en(tre) la obras, sino en mi propio tránsito como «mujer», como actriz, como platense. Parecía justamente que serlo implicaba entrar, encarnar, auto-representarme en una cantidad de gestos, comportamientos y características. Lo primero que hice fue ordenar todo ese amasijo de imágenes, sensaciones, situaciones, en figuras que me sirvieran para nombrarlas, y de allí surgieron en primer lugar la «Madre», la «Niña/Hija», la «Loca» y la «Víctima». En principio parecía que eso era todo. Sin embargo, había un conjunto de características que, debo confesar, me costó asumir como una figura más: la «Luchadora». Repetidamente, en las entrevistas, en las sinopsis, en las obras, en los personajes, aparecían loas a la capacidad de resistencia que supuestamente tenemos las mujeres (tendría la «mujer») para sobreponernos a las adversidades. Me costó desconfiar de esto, tomar distancia y desprenderme de mi propia construcción como alguien que siempre, de alguna manera u otra, *ha logrado superar los escollos*. ¿Cómo podía ser posible que eso no fuera algo a nuestro (a mí) favor? Algo ¿positivo? Creo que hubiera preferido seguir representándome en ella, casi

como un talismán frente a los embates que la tradición cis/hetero/patriarcal me/nos tiene reservados en unas cuantas figuras de las que no deberíamos correr sino queremos *devenir mujeres...* Ahora bien, ¿qué son esas figuras y, lo más importante a mi criterio, de dónde (nos) vienen? Son, en primer lugar y a mi entender, las representaciones del signo «mujer» que circulan por aquí y por allí en el imaginario del campo teatral platense. Podría decir que ya tenía una primera certeza, solamente me faltaba historizarlas porque, como he dicho aquí desde el principio, busco desensamblar su carácter contingente, situado y, por ende, político.

Entre todas las lecturas que he venido haciendo en estos años de recorrido, muchas han tenido que ver con la historia de los feminismos (Schwarz & Ray, 2004; Amorós & de Miguel, 2005; Barrientos, 2017; Cano, 2018; Femenías, 2019; Martín & Valobra comps., 2019; Barrancos, 2020; Tenembaum, 2023). A partir de estas genealogías, pude reconstruir el devenir histórico de las ideas, de las tensiones, de los encuentros y desencuentros, que fueron surgiendo al interior, y también entre, los movimientos que lucha(ro)n por reivindicar a las mujeres así como a otros colectivos que habían quedado en el andén de la historia. Fue en este marco que entendí, por ejemplo, que los feminismos se definen por oleadas que avanzan, retroceden o se superponen (Primera, Segunda y Tercera Ola), o que las geografías y los contextos en los que surgen y se desarrollan también marcan sus improntas (feminismos anglosajones, europeos, latinoamericanos, blancos, negros, urbanos, campesinos, indígenas, queer, y un largo etcétera), y que en definitiva hay toda una historia que vale la pena recorrer. Todo comenzó con los primeros movimientos vindicatorios de las mujeres que surgieron a finales del siglo XVIII, en el marco de la Ilustración europea, y que se conoce con el nombre de las *Precursoras* del Feminismo (Torné, 2023). Entre ellas se encuentran autoras como la inglesa Mary Wollstonecraft⁸³, la francesa Olympe de Gouges⁸⁴, el colectivo norteamericano de la *Declaración de Seneca Falls*⁸⁵ sobre los derechos de las mujeres (integrado entre otras por Elizabeth Cady Stanton y Lucrecia

⁸³ Uno de sus textos más emblemáticos es «Vindicación de los derechos de la mujer», publicado en 1792.

⁸⁴ Cuyo texto «Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana», publicado en 1791 parafraseaba y ampliaba la «Declaración de los derechos del hombre» publicada tres años antes.

⁸⁵ Este texto fue firmado por sesenta y ocho mujeres y dos hombres en el año 1848.

Mott), la activista por la abolición nacida en la esclavitud, Sojourner Truth⁸⁶, y otras tantas. Estas primeras pensadoras cuestionaron la minorización de la «mujer» respecto del «hombre» en sus respectivos contextos, denunciando especialmente la escasa participación en la vida pública que le estaba permitida, su desigualdad jurídica ante la ley y, fundamentalmente, la educación que recibía, ya que entendieron que ésta no hacía más que perpetuar y reproducir aquellas desigualdades estructurales⁸⁷. A esta primera corriente le siguieron en el tiempo *Las Sufragistas*, el grupo que conformó la Primera Ola del Feminismo entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del XX, cuyo objetivo principal fue la obtención de derechos de ciudadanía para las mujeres, como el voto. Todos estos primeros pronunciamientos en favor de las mujeres se conocen como los *Feminismos de la igualdad*, ya que propugnaban, en líneas generales, el reconocimiento de la igualdad entre los géneros en función de entender que ambos comparten una base común que tiene que ver con pertenecer a la especie humana. Este panorama se mantuvo así hasta que, en 1949, se publicó un texto que supuso una divisoria de aguas en el desarrollo que hasta entonces habían venido teniendo los feminismos, y que se constituyó en una obra tan emblemática como polémica: *El segundo sexo*, de la filósofa francesa Simone de Beauvoir.

6.1 Simone de Beauvoir, entre la igualdad y la diferencia

«En primer lugar siempre habrá entre el hombre y la mujer ciertas diferencias; al tener una figura singular, su

⁸⁶ Cuyo discurso titulado «¿Acaso no soy una mujer?», fue pronunciado en la *Convención de los derechos de la mujer*, que tuvo lugar en Ohio en 1851.

⁸⁷ Es interesante señalar también, que fue durante la Ilustración cuando se consolidó el sistema definido como colonial-modernidad cuyo origen se remonta a los siglos XV y XVI (Segato, 2016). Así, al calor de las políticas expansionistas europeas, se constituyó un mundo integrado entre las metrópolis y las colonias en una totalidad no homogénea, que presentaba un diferencial de prestigio y de poder entre sus términos basándose en una concepción binaria de lo Uno y lo Otro. Lo Uno se configuró, desde entonces, como el universal de lo «Humano» y ocultó estratégicamente sus condiciones de situación (masculino, blanco y europeo) haciendo pasar por «naturales» las desigualdades que *Él* mismo produjo respecto de lo Otro. Mientras que lo Otro se erigió como un término incompleto y siempre en referencia obligada a lo Uno, contribuyendo así a perpetuar aquellas asimetrías. Es muy significativo, además, tener en cuenta que fue precisamente en el siglo XVII cuando el sexo se definió según un modelo bicategorial desde distintos campos epistemológicos convergentes (Dorlin, [2008] 2009).

erotismo, y por tanto su mundo sexual, no podrán dejar de engendrar en la mujer una sensualidad y una sensibilidad singulares: sus relaciones con su propio cuerpo, con el masculino, con el hijo, no serán jamás idénticas a las que el hombre sostiene con su propio cuerpo, con el cuerpo femenino y con el hijo; los que tanto hablan de "igualdad en la diferencia" darían muestras de mala voluntad si no me concediesen que pueden existir diferencias en la igualdad (...) Liberar a la mujer es negarse a encerrarla en las relaciones que sostiene con el hombre, pero no negarlas; aunque se plantee para sí, no por ello dejará de seguir existiendo también para él: reconociéndose mutuamente como sujeto, cada uno seguirá siendo, no obstante, para el otro, otro»

*Simone de Beauvoir, El segundo sexo*⁸⁸

Con estas reflexiones que cito en el epígrafe, concluía de Beauvoir ([1949] 2005) su voluminosa obra. Estas ideas resultaron cuanto menos provocadoras y arriesgadas, teniendo en cuenta el momento histórico en el cual *El segundo sexo* fue publicado y, por decirlo así, lo que había en el aire de época dando vueltas en relación a defender la igualdad antes que señalar la diferencia. En ese sentido, esta obra se consolidó como una bisagra (Amorós, 2009) entre aquellos *Feminismos de la igualdad* (los Ilustrados) y los *Feminismos de la diferencia* (que se desarrollaron posteriormente y que se conocen como la Segunda Ola), siendo, además, el primer texto de corte filosófico que apuntó a criticar el androcentrismo. Volviendo al epígrafe y como se ve en él, de Beauvoir aboga por la igualdad de la misma manera que lo habían hecho sus predecesoras, pero señala también, y esto fue lo verdaderamente novedoso, que existe algo que podría definirse como lo *propio femenino* o la *sensibilidad femenina* que sería constitutiva de la *hembra de la especie* y que, como tal, se encuentra en la base misma de toda posible equidad. Este carácter ambiguo (López Jorge, 2010)

⁸⁸ Pg. 724.

que recorre toda la obra de la autora, hace que vaya pivotando entre una y otra condición; entre la igualdad y la diferencia. De Beauvoir no termina nunca de dejar claro este asunto (quizás porque no quiso o quizás porque no pudo), pero lo cierto es que esta ambivalencia ubica a *El Segundo sexo* como una obra que, si bien recoge y amplía la denuncia de las figuras de femineidad que la Ilustración se había encargado de cristalizar respecto de las mujeres, a su vez anticipa lo que vendrá. En este sentido, las feministas que vinieron después de de Beauvoir en la década del sesenta, como por ejemplo Helène Cisoux y Luce Irigaray quienes defendieron justamente la diferencia criticando la utilización del lenguaje del amo que, a su entender, habían hecho los feminismos previos, le reprocharon a la filósofa que su pensamiento implicaba «la renegación de todos nuestros valores como mujeres» (Amorós, 2009, pg. 26)⁸⁹. Sea como sea, esta obra no pasó desapercibida y se convirtió en una verdadera divisoria de aguas.

Hay un aspecto de la obra de de Beauvoir que resultó absolutamente central y definitorio, tanto que de allí en adelante ya no podría ser dejado de lado a la hora de pensar la condición de la «mujer». Tomando como base de partida su ya famosa (y para entonces revolucionaria) afirmación de que «no se nace mujer: se llega a serlo» ([1949] 2005, pg. 207) y entendiendo a la «mujer» como *lo Otro de lo Uno*, la autora sienta las bases para todo lo que vendría después en aras de desensamblar la aparente condición constitutiva e ineludible de «lo femenino». Veamos esto con un poco de detalle. Ya en el Prólogo, de Beauvoir afirma que «Todo el mundo está de acuerdo en reconocer que en la especie humana hay hembras» pero seguidamente señala que «todo ser humano hembra no es necesariamente una mujer: tiene que participar de esa realidad misteriosa y amenazada que es la femineidad. Esta femineidad ¿la secretan los ovarios? ¿O está fijada en el fondo de un cielo platónico? ¿Basta el *frou-frou* de una falda para hacer que descienda a la Tierra?» ([1949] 2005, pg. 15). La filósofa francesa partía de asumir que si bien la diferencia sexual existe, ésta no supone un destino biológico ineludible, sino que la desigualdad de la «mujer» frente al «hombre» es más bien el producto de una construcción cultural. Luego, más adelante

⁸⁹ Reafirmando las «diferencias en la igualdad», *El segundo sexo* «sienta las bases de la metodología y el enfoque interdisciplinar sobre el que se levantaron unas décadas más tarde los Women's Studies, los estudios feministas y lo que llegó a llamarse la perspectiva del género», como sostiene Ana de Miguel Álvarez (2009, pg. 127).

en el mismo prólogo y haciendo gala de aquella ambigüedad que señalé, dice que «en verdad basta pasearse con los ojos abiertos para comprender que la Humanidad se divide en dos categorías de individuos cuyos vestidos, rostro, cuerpo, sonrisa, porte, intereses y ocupaciones son manifiestamente diferentes» ([1949] 2005, pg. 17). A pesar de esta ida y vuelta, el propósito de su obra queda claro desde el principio: demostrar que pese a las (para ella) innegables diferencias biológicas, no hay un destino ineludible reservado a la *hembra de la especie*, sino que éste es producto de la arbitrariedad de ciertos discursos patriarcales que sostienen a la «mujer» como un ser inferior y que marcan la pauta de estas inequidades. Valiéndose del existencialismo como metodología de análisis, de Beauvoir abordó este problema en dos fases consecutivas que fueron desarrolladas sucesivamente en cada uno de los tomos. En el primero de ellos, la autora explica mediante un recorrido *histórico-fenomenológico* (Femenías, 2019) cómo fueron construidas las mujeres a lo largo de la historia a través de la mirada masculina. Para ello hace un recorrido crítico por las teorías, los discursos y los mitos que contribuyeron a naturalizar a la «mujer» como un ser inferior. Lo curioso es que, antes de concluir esta primera fase analítica, la autora dedica un capítulo entero a denunciar lo que denominó la «Formación» (pg. 203), es decir cómo y a través de qué mecanismos la «mujer» ha ido aprendiendo esta ficticia condición de inferioridad. En ese apartado, de Beauvoir describe cuatro etapas de la vida de la «mujer» (que yo diría que operan como figuras cristalizadas) y que le sirven para dar cuenta de esto: *la infancia, la joven, la iniciación sexual y la lesbiana*. Luego de esto, ya en el segundo tomo que comprende la fase *sintético-progresiva* de su método, la autora se dedica a problematizar la «Situación»⁹⁰ (pg. 371) actual de las mujeres, así como las «Justificaciones» que ellas mismas construyen e internalizan, contribuyendo, paradójicamente, a perpetuar aquella condición desigual frente a los hombres. Entre lo que de Beauvoir señala como las «Situaciones» describe a: *la mujer*

⁹⁰ Según explica María Luis Femenías (2019) «Esta noción de situación (...) limita el alcance de la libertad. Por tanto, su noción es más opaca que la de Sartre, dado que no se interpenetra con la de libertad, pero también es menos metafísica. Incluso, para de Beauvoir, ese límite puede hasta constituirse en una barrera insuperable para el sujeto; de ahí que establezca una jerarquía de situaciones constituida por diferentes grados de posibilidad de cumplimiento de la libertad. Las situaciones en las que la libertad se cumple al máximo son “privilegiadas”. Otras, como la situación de esclavitud, la de las mujeres en un harén, la de los totalitarismos, etc., suponen una realización mínima de la libertad» (pg. 26)

casada; la madre; la vida en sociedad; prostitutas y hetairas; de la madurez a la vejez y la situación de las mujeres. Y entre las «Justificaciones», la autora detalla las figuras de *la narcisista, la enamorada y la mística*, todas ellas auto-representaciones de la «mujer» que, de manera minuciosa, la autora logra identificar en su propio contexto de mediados de siglo XX.

Cuando terminé de releer este texto tan emblemático de la historia del Feminismo, retomé las figuras que yo misma había podido identificar en el «Festival de la Mujer» y ¡cuál no sería mi sorpresa cuando vi que aquellas figuras que la autora describe y denuncia a mediados del siglo XX en lo que define como «Formación» y «Situación» de las mujeres (que, como creo haber demostrado, provienen de los discursos de la Ilustración y serían reivindicadas posteriormente por los *Feminismos de la Diferencia*) son, *mutatis mutandis*, las mismas que había en el Festival de la Comedia Municipal de La Plata en el primer cuarto del siglo XXI! Quiero aclarar que digo *mutatis mutandis* porque, si bien no se corresponden una a una, sí pude identificar que los gestos, las actitudes, los comportamientos que están presentes en las protagonistas mujeres de las obras del Festival están descritas también con mucha rigurosidad en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Creo que con esto he llegado al punto que dio inicio a esta tesis y que me movilizó en el deseo enorme, casi en la necesidad imperiosa, de escribirla. De hecho, mientras releía apuntes y textos que yo misma fui escribiendo en este recorrido, me reencontré con un documento que había quedado en el camino pero que cobró una relevancia enorme. En el Reglamento del Festival del año 2017, que aún hoy está *colgado* en internet, dice lo siguiente: «El Festival de la mujer 2017, tiene como fin *conmemorar* a la mujer por la lucha y participación *en pie de igualdad* con el hombre, en la sociedad y en su desarrollo íntegro como persona»⁹¹ [los destacados son míos]. Supongo que a esta altura no se necesita demasiada explicación para comprender lo que estoy queriendo sugerir con esta referencia al Reglamento.

⁹¹ Reglamento Festival de la Mujer 2017 (s. f.) [documento online] https://f9047d55-06ef-4630-9695-445941fecf9d.filesusr.com/ugd/61a3e6_0896711da96945d0b2fe2f552566577e.pdf

6.2 Figuras de femineidad

Pasaré a continuación a analizar las figuras de femineidad que he denominado la «Madre», la «Niña/Hija», la «Loca», la «Víctima» y la «Luchadora». Quisiera aclarar, antes de adentrarme en cada una de ellas, algunas cuestiones. La primera es que el orden en el que irán apareciendo no responde a una mayor o menor presencia en las obras del Festival, sino que más bien tiene que ver, como comenté al principio de este capítulo, con los momentos en los que pude ir identificándolas (es por eso, por ejemplo, que la «Luchadora» será la última). La segunda es que, a los fines de analizarlas, las figuras serán trabajadas de forma independiente unas de otras, pero en realidad en más de un caso (o más bien casi siempre) aparecen superpuestas, como puede ser en una «madre» que es a la vez «víctima» o en una «niña» que actúa de manera poco cuerda, y así. En este sentido, quiero señalar también que las dos primeras figuras que abordo, la «Madre» y la «Niña/Hija», son figuras que (co)responden al plano vincular del ámbito familiar privado, mientras que las otras tres, la «Loca», la «Víctima» y la «Luchadora», tipifican el accionar atribuido a las mujeres en cualquier ámbito en el que se desempeñen, y por esta razón atañen a lo actitudinal de manera transversal al signo «mujer». Por último, para organizar el discurso respecto de las obras, las iré convocando en el orden cronológico de las distintas ediciones del Festival en el que fueron programadas.

6.2.1 La «Madre»

«En virtud de la maternidad es como la mujer cumple íntegramente su destino fisiológico; ésa es su vocación “natural”, puesto que todo su organismo está orientado a la perpetuación de la especie. Pero ya se ha dicho que la sociedad humana no está jamás abandonada a la Naturaleza. Y, en particular, desde hace aproximadamente un siglo, la función reproductora ya no está determinada por el solo azar biológico, sino que está controlada por la voluntad»

Simone de Beauvoir, El segundo sexo⁹²

Con esta afirmación enfática, cargada de ambigüedad, y sin dudas polémica, comienza de Beauvoir el capítulo dedicado a «La madre» que está incluido en la «Situación» de las mujeres en el segundo tomo de su obra. Debo decir, para comenzar, que esta fue quizás la figura que menos me costó identificar, dado que yo misma me reconocí rápidamente en ella porque ejerzo la «maternidad». No puedo obviar decir esto antes de abordar su análisis, asumiendo que mi mirada estará indefectiblemente situada en mi propia subjetividad de «madre». Dicho esto, quiero pronunciarlo personalmente y decir que no coincido con que la «maternidad» sea una *vocación natural* o un *destino fisiológico* (porque habría que empezar, por ejemplo, por problematizar el concepto mismo de «naturaleza», como ya he señalado en varias oportunidades en esta tesis). Dicho esto, asumiré a la «maternidad» como una *institución política* (Rich, [1980] 2019) que, como tal, emerge en las prácticas significantes que la hacen inteligible. Volviendo al Festival me pregunto, entonces, ¿cómo eran esas madres que presentaban las obras que, a partir de (re)producir a la

⁹² Pg. 464.

«Madre» como figura cristalizada de femineidad, nos eran (re)conocibles por estar inscriptas en la tradición cis/hetero/patriarcal, operando de esta manera como *promesas optimistas* que estabilizan afectivamente el signo «mujer» (en la medida en que nos resultan familiares) y haciendo que aquella figura (la de la «Madre») funcione también como punto imaginario en el cual convergen las obras en tanto *cuadros vivos*? Me adelanto a decir que las madres que se presentan en las obras del «Festival de la Mujer» (co)responden en su totalidad a la figura de la *mala madre* (pg. 499) y de la *mater dolorosa* (pg. 501) descriptas por de Beauvoir ([1949] 2005). Son personajes cuya «voluntad tiránica de dominación hace de sus sufrimientos un arma que utiliza[n] sádicamente» (pg. 501). Se trata de mujeres *desdichadas, agriadas e insatisfechas* que son «sordamente hostil[es] a la manumisión de su hija y más o menos deliberadamente, se dedica[n] a vejarla» (pg. 497). Estas figuras hacen de la «maternidad, un extraño compromiso de narcisismo, de altruismo, de sueños de sinceridad, de mala fe, de abnegación» (pg. 498).

Comenzaré por la obra *La sangre quieta* (Andía, et. al., 2016) que se presentó en la edición 2018 y cuyo análisis abordé someramente en el capítulo dos a propósito del personaje de la «Hija». Quiero entonces ahora detenerme en el otro personaje protagónico que la compone, que es el espectro de la «Madre». Según me comentó el director en la entrevista, lo que guió el proceso de creación y escritura de la obra (y se constituyó finalmente en el tema del que trata) fue que «todo gira alrededor de una madre muy autoritaria, una figura muy fuerte, malísima (...) decidimos que íbamos a trabajar con esa madre» y además aclaró que «lo vincular de ellas [de esa «Madre» con sus hijas] lo hace un drama, no hay una clave de humor, es oscura, sombría». Pero hay algo aún más revelador de su opinión respecto del tema tratado en la obra, y es que «esa relación que tiene esa mujer con su madre es propia de una mujer, *no se puede traspolar a lo masculino*» (Andía, comunicación personal, 10 de junio de 2023). En este aspecto, la actriz, cuando le entrevisté, coincidió con el director y señaló, además, que la obra trata de una hija que «está sometida a su madre». Sumado a esto y en consonancia, cuando la entrevistada se refirió al aporte que hacía *La sangre quieta* (Andía, et. al., 2016) sobre la «mujer» hizo referencia al «rol de cuidado de la madre, a lo vincular, a la atmósfera sofocante y a que eran todas mujeres» (Lopes Periquito, comunicación personal, 8 de marzo de 2023). Efectivamente, la obra

presenta todo el tiempo la mirada prejuiciosa y condenatoria de la «Madre» respecto del camino que cada una de sus hijas ha elegido para su vida adulta que, como explicité en el abordaje que hice previamente, son muy diferentes uno de otro. Llama la atención, por otro lado, que mientras los personajes de las hijas tienen nombres propios (Amparo y Carmen), la «Madre» es simplemente «madre», como si su rol fuera coextensible a su subjetividad entera. Esto a mi entender, y como nos previene Elsa Dorlin ([2008] 2009), reinscribe la confusión sistemáticamente practicada entre la aptitud para la reproducción y una división social del trabajo sexual reproductivo naturalizando una «amalgama entre el individuo y la especie» (pg.44) que en realidad es siempre política.

Quiero traer aquí, a modo de ejemplo, un parlamento de esta «madre», que resume su actitud respecto de sus hijas y su proceder sádico y violento:

Madre: Llamala a tu hermana. Quiero que venga, porque estoy cansada de tus mentiras. Sos muy mentirosa. Me mentís todo el tiempo. Vos querés vender la casa conmigo adentro. Y metes excusas. Siempre igual. Me tenés acá oculta, olvidada. Sacame de acá. ¿Me estás escuchando? Prestame atención cuando te hablo. Si me seguís mintiendo vas a pasar la noche en el patio ¿Querés pasar la noche en el patio? (Andía, et. al., 2016, 4.233)

Respecto de esta relación de hostilidad y enfrentamiento que caracteriza el vínculo materno con las hijas mujeres, de Beauvoir ([1949] 2005) sugiere que «muchas mujeres desean hijos varones» (pg.502), suponiendo que el género del vástago mejora estos vínculos intrínsecamente perniciosos entre individuos del género «femenino». Es muy curioso, porque justamente el personaje de Amparo dice, al comenzar la obra, «Yo voy a tener un hijo...seguro que va a ser un varoncito» (Andía, et. al., 2016, 1.53). Parecería que, tal como afirmaba de Beauvoir a mediados del siglo XX, es en la relación «Madre» e «Hija» «donde los conflictos adoptan una forma exagerada» ([1949] 2005, pg. 505). Retomando el desarrollo argumental de la obra, al final el público se entera de que esa «madre» que hemos estado viendo, y con la cual la «hija» se quedó conviviendo como si tuviera *la sangre quieta* porque está detenida en la vida de infancia, es en realidad su espectro. Pero hay un dato más del que nos enteramos al final y es que fue justamente esa «hija» quien la asesinó, para luego quedarse allí

encerrada. Este hecho, lleva al paroxismo esa relación violenta que las une y sugiere que la voluntad de daño que caracteriza a esa «madre» es tan grande que sigue atormentándola aún después de muerta.

La siguiente obra que presenta un personaje de «Madre» es *Lengua madre sobre fondo blanco* (Obersztern, 2002), que participó en la edición 2019. Esta puesta en escena presenta una estética despojada, podríamos decir minimalista. La escenografía se compone únicamente de dos bancos y una mesa ratona que se usan alternadamente con distintos fines. Al comenzar, se ven tres personajes ubicados en el centro de la escena. Uno de ellos (que luego sabemos que es el de la «Madre») está sentado sobre un banco, mientras que los otros dos se encuentran arrodillados en el piso a cada uno de sus lados. Esta imagen forma una composición triangular cuyo vértice es, precisamente, la cabeza del personaje que está sentado, y los dos cuerpos que están debajo forman la base, remitiéndonos casi directa e inevitablemente a las composiciones renacentistas de la escena de la Piedad. En estas últimas, la Virgen María recibe en sus brazos el cuerpo de su Hijo muerto luego del Descendimiento de la cruz. Al comenzar la obra, entonces, se hace presente de forma tácita, y por medio de esta cita visual, la figura de la «Madre» bíblica jarquetípica si las hay! Y esta referencia se reconfirma hacia el final, cuando ambas hijas, en el marco de un juego de roles en el que juegan a la familia, repiten a coro «Bendita eres entre todas las mujeres y bendito sea el fruto de tu vientre» (Obersztern, 2002, 12.7). Retomando aquella primera escena, vemos a esa «madre» de *Lengua madre sobre fondo blanco* (Obersztern, 2002) leyendo frase por frase y de manera pausada un cuento en idioma portugués, mientras que las hijas las van repitiendo a desgano. Entre burlas y comentarios se desarrolla esta primera escena podríamos decir cotidiana, del ámbito familiar, que, curiosamente, no está en el texto previo de la autora (me permito recordar aquí que esta es la única obra del corpus de análisis que es una puesta en escena de un texto previamente escrito y publicado), sino que evidentemente fue una propuesta del grupo que la montó. Hay un dato a destacar respecto de los vestuarios de los personajes, y es que los tres llevan vestidos arriba de la rodilla, muy parecidos entre sí, en colores plenos y sin texturas. La «Madre» está de color amarillo, mientras que las dos hijas están de color verde y naranja respectivamente. El primero es un color

primario y los otros dos son colores secundarios. Hay una cierta *jerarquía visual*, podría decir, que rápidamente se instala entre los personajes que componen la obra. Luego de esta primera escena, se ve a una de las hijas tiñéndole el pelo a la «madre», mientras esta última abre el diálogo diciéndole: «Te dejaste violar» (Obersztern, 2002, 2.1) a lo cual la «hija» le contesta: «No». Tengo que reconocer que esta frase me resonó desde el momento mismo en el que la oí, y continuó haciéndolo prácticamente durante todo este proceso de trabajo. Es difícil pasarla por alto si se atiende a la crueldad que rezuma. Y así comienza *Lengua madre...*, cuyo argumento, como dice la sinopsis, «va y viene entre lo cotidiano y lo profundamente enigmático. Una violación. Recuerdos y experiencias desde tres ópticas. Miradas que apelan a modelos femeninos disponibles»⁹³. Pero, ¿cuáles son los *modelos femeninos disponibles* allí? Hay unos cuantos diría yo, aunque quiero aquí centrarme en el de la «Madre» para ordenar mi discurso. Ésta se presenta como un ser violento, capaz de inculpar a su propia «hija» de un delito aberrante del cual ella, en realidad, es la «Víctima». Cuando entrevisté al director de la obra, me dijo que la puesta estaba pensada para «hacer zoom en esta relación [de «madre» e «hija»]» y para mostrar a la «función materna en relación a la construcción de una identidad [que] para alguien que se va construyendo como mujer, es muy importante» (Arrese Igor, comunicación personal, 24 de abril de 2023). La obra está impregnada de situaciones como ésta del comienzo. Progresivamente, en la medida en que avanza, las hijas se van quedando encerradas en juegos infantiles de rol en el que imitan los comportamientos adultos de las madres y los padres, ansiando ellas mismas crecer para practicarlos. La «Madre», por su lado, va derivando hacia comportamientos que podríamos definir como alienados de la realidad, hasta que al terminar la obra, se la ve sola en algún lugar público describiendo entre balbuceos a sus dos «nenas», para intentar encontrarlas luego de haberlas perdido entre la muchedumbre. Cuando entrevisté a la actriz que representó el papel de «Madre», me dijo que la obra giraba en torno a una «madre de lengua cruel, desaprensiva» (Caruso, comunicación personal, 4 de marzo de 2023). Y, como dato curioso, que fue estrenada justamente en la función del «Festival de la Mujer» en marzo de 2019. Aquí de nuevo,

⁹³ Centro de Arte UNLP (s. f.) *Lengua madre sobre fondo blanco*. <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/lengua-madre-sobre-un-fondo-blanco/>

y como creo que ha quedado claro, se repite esta figura de la *mala madre* y de la *mater dolorosa*.

En esta misma edición del Festival se presentó también la obra *Triste campero* (Mallach, 2018), cuyo análisis abordé previamente en el capítulo tres. Como ya dije, esta obra tiene como telón de fondo el argumento de Medea, la tragedia griega de Eurípides en la cual una «madre» decide matar a sus propios hijos para vengar el adulterio de su marido, padre de las criaturas. Además de los parlamentos que detallé en aquel capítulo, hay algunos otros puntos que me gustaría destacar respecto de este personaje. En esta obra, como en el mito, hay a mi entender una hiperbolización de ese carácter sádico atribuido a la «mujer» por la tradición cis/hetero/patriarcal, dado que el personaje de Francisca Rojas pasa al acto y comete un homicidio. Pero este delito, que ya es en sí mismo de una gravedad extrema, tiene el añadido en este caso en particular, de que no es un crimen cualquiera, sino que es el de sus propios hijos, lo que agrava aún más su accionar por el vínculo que la une con las víctimas. Según Butler ([1993] 2020)

La incapacidad de someterse a la castración parece capaz de producir solo su opuesto: la figura espectral de *la castradora* con la cabeza de Holofernes en la mano. Esa figura de falicismo excesivo, tipificada por la *madre fálica*, es *devoradora y destructiva*, el destino negativo del falo cuando se adhiere a la posición femenina. (pg. 155) [los destacados son míos].

A mi entender, aquí se hace presente esa *madre fálica* de la que habla esta autora que, por otro lado, ha poblado los mitos, las leyendas y las ficciones de todo tipo, desde tiempo inmemorial. Cuando tuve la oportunidad de entrevistar a la actriz que encarnó el personaje de Francisca, ella me comentó que le había resultado muy convocante hacer a una «Madre» que mata a sus hijos porque, se preguntaba, «¿Qué lleva a una mujer a matar a sus propios hijos sino la desesperación por protegerlos? Mata para protegerlos (...) Y así la obra visibilizaba una injusticia (...) Es una mujer con mucha fortaleza pese al maltrato» (Belmonte, comunicación personal, 1 de marzo de 2023). Aquí aparece con bastante claridad ese señalamiento que hace Butler de que cuando la «mujer» no se somete a la castración y asume un rol activo, es decir *asume*

el falo, lo hace en su «modalidad más mortífera». De hecho, el personaje dice, lisa y llanamente, en un momento: «soy una mala madre» (Mallach, 2018, 6.97). Sumado a esto, hubo un dato que me resultó muy revelador respecto de cómo se había conformado el elenco para este proyecto. Cuando entrevisté a otro de los actores, me comentó que lo que había guiado al director para seleccionar a quienes representarían a los distintos personajes antes de comenzar el proceso de creación de la obra, fueron ciertas particularidades propias de cada una de las personas convocadas. Es así que los papeles de Vucetich y Sánchez estuvieron a cargo de actores que tenían ellos mismos ascendencia croata y uruguaya respectivamente (igual que los dos personajes históricos), mientras que la actriz fue convocada porque «era madre» (Lonac, comunicación personal, 17 de marzo de 2023). En esta decisión, aparece de nuevo, a mi criterio, aquella condición coextensiva entre la «maternidad» y la subjetividad «femenina» que señalé en relación a *La sangre quieta* (2016), haciendo que funcionen prácticamente como sinónimos intercambiables y cristalizando la condición de femineidad en la disposición a la procreación en base a una división sexual del trabajo. Francisca y la actriz tenían en común ser madres las dos. Pero hay algo más que refuerza esta idea de la «maternidad» incardinada. En la escena cinco, Vucetich y Sánchez están haciendo una evaluación física de la asesina para elaborar su ficha policial. Tal como rezaba el paradigma lombrosiano de la época, uno le va dictando al otro una descripción minuciosa de las marcas corporales de Francisca, hasta que en un momento Vucetich le pregunta a Sánchez: «¿Amputaciones?» y Sánchez le responde: «la sensibilidad materna» (Mallach, 2018, 5.81). Aquí hay al menos tres ideas dando vueltas. La primera, que existe tal cosa como una *sensibilidad* orientada hacia el acto procreatorio, que como tal tendría carácter intrínseco ya que atañe a la facultad propia de todo ser vivo de sentir. La segunda, que esa facultad es propia de la «femineidad», porque esa sensibilidad es «materna». Y la tercera, que si puede ser amputada se la entiende como un miembro más, constitutivo de los cuerpos atribuidos femeninos. En definitiva, esto estaría reforzando el enfoque conservador de la programación sociocultural de los roles de identidad que, en el caso de la mujer, «debe hacer coincidir *femineidad* con *maternidad* y *familia*» (Richard, 2008, pg.74). En la última escena, vemos un monólogo de Francisca donde ella cuenta su propia versión de los hechos y nos enteramos de que, en realidad, era inocente del crimen que se le

imputaba. Allí hay una revictimización del personaje, ya que no solamente lo es de las injusticias del mundo rural en el que ha vivido toda su vida y que la empujan a actuar como lo hace, sino también del discurso científico, urbano y moderno que la vuelve a condenar injustamente. Quizás en su último parlamento encontremos también su primera razón para tanta destrucción: «Son demasiados hombres para este triste campero que es mi vida» (Mallach, 2008, 8.75).

La última «Madre» que abordaré es la que presenta la obra *Beatriz, la historia de una mujer inventada* (2008)⁹⁴ de Laura Pagés y Sergio Mercurio, que formó parte de la edición 2020. Este unipersonal de títeres para adultos, cuenta la historia de una mujer mayor que ha sido dueña de una tienda de lencería. A lo largo de la obra, va relatando los recuerdos de su vida familiar, con su marido y sus hijas, con sus amistades y las anécdotas de su trabajo. Hacia el final, mediante el recurso de la catáfora, nos enteramos de que está en su lecho de muerte y que todo lo que hemos visto son sus últimos minutos de vida antes de morir acompañada por su «hija», esta última representada por la titiritera que en ese momento se hace visible al público. El personaje de Beatriz tiene un carácter agriado, está lleno de reproches que se van sucediendo en tono irónico. Si bien por momentos puede tener tintes cómicos, incluso hacia pasajes de comedia, el clima general de la obra es el drama. Lo primero que llamó mi atención fue la propuesta estética. La historia se narra en un escenario completamente vacío, por lo cual todas las situaciones son evocadas sin recurrir a ningún objeto escenográfico, a excepción de un plumero que usa en una de las escenas, además de la voz y los movimientos del personaje que es, por ende, el centro visual. El títere de Beatriz, la protagonista, es de tamaño natural, no tiene pies y lleva puesto un batón de seda con un estampado monocromático en color rosa que le cubre todo el cuerpo. La titiritera que lo manipula casi no se ve hasta el final, ya que va vestida de negro, lo que la mimetiza con los telones negros del fondo del escenario. La cara del personaje refleja su edad avanzada, marcada por las arrugas y el pelo enrulado y muy corto. Además, lleva abundante y remarcado maquillaje, en tonos

⁹⁴ Teaser: Beatriz, la historia de una mujer inventada (1 de marzo de 2024) *YouTube*
https://www.youtube.com/watch?v=QnWtDkYe-ZM&ab_channel=FestivalFINTDAZ

chillones de verde en la sombra de ojos así como en los labios de color rojo, junto con unos aros de perlas colgantes. Hay allí, desde el comienzo de la obra, toda una serie de referencias visuales a los atributos que la tradición cis/hetero/patriarcal ha asignado al colectivo de las mujeres. A saber: la ropa de estar en casa (el batón), el maquillaje, los aros y el plumero. En esta primera operación estético visual que propone la obra se reconfirma, de forma *optimista* diría yo, eso que (re)conocemos como propio de la «mujer» y que como comentó el director en la entrevista «pone en escena todo lo femenino y los conflictos íntimos de una mujer» (Mercurio, comunicación personal, 20 de abril de 2023). Pero, ¿qué es en este caso, *todo lo femenino* que está puesto en juego en la historia de Beatriz y cuáles son esos *conflictos íntimos* que les(nos) son propios? Comenta seguidamente el director, que «habla de su linaje» y efectivamente, su mundo, sus conflictos, sus recuerdos giran en torno a lo vincular, al mundo de la familia, al hogar, a la «maternidad» (incluyendo el embarazo, el parto y la crianza). La obra empieza cuando Beatriz llega a su casa, luego de trabajar todo el día, y el marido le reprocha su tardanza y que la cena no está lista. En una escena típicamente cotidiana, el marido, frente al abandono de Beatriz del rol que le ocupa de ama de casa, le dice: «a vos te tiene que estar por venir» (Pagés & Mercurio, 2008, 1.37). Esta alusión al ciclo menstrual, pone de relieve el carácter hormonal atribuido al cuerpo «femenino», que queda indefectiblemente atado a los vaivenes emocionales que esto implica. La «mujer» es un ser al que no se le permite no tener cuerpo (Haraway [1991] 1995), porque es allí donde reside precisamente su *ser mujer*. A partir de que la hembra biológica se constituye como objeto inagotable de la ciencia decimonónica, el *sexo de la mujer* aparece indistinguible de su mente. Ese cuerpo resultante, ya no tiene propiedades pasivas porque es un agente y no un recurso. Luego de esta primera situación, Beatriz le dice que la cena está lista y hace un movimiento de genuflexión. En la siguiente escena, la protagonista está con sus hijas describiéndoles todo lo que ella misma sufrió con su propia madre y cómo, de forma estoica, pudo aguantar todos los maltratos. Dice «tu abuela me hacía baldear todo el patio» (Pagés & Mercurio, 2008, 3.23). La escena transcurre entre reproches a sus hijas, recuerdos de los maltratos sufridos por ella misma y el proceso del embarazo y del parto. Beatriz se comporta como una *mater dolorosa*, vejando a sus hijas y rehuyendo de la posibilidad de alentarlas en su emancipación. Ella, que conoce en primera persona ese

sufrimiento, las invita a asumirlo y contribuye así a perpetuar el modelo en el que ella misma fue criada, haciéndose cómplice. En la escena cuatro, el personaje está pasando el plumero mientras canta un bolero en su tienda. Allí, recibe a una amiga que la viene a visitar y charlan. Los temas van desde poder, o no, ir al baño, hasta su opinión sobre la comisaría de la mujer que le pusieron al lado de la tienda. Respecto a esto último, hablan de manera liviana y como al pasar sobre femicidios y violencia contra las mujeres, emitiendo opiniones poco sororas⁹⁵ respecto de las víctimas. En esta charla con su amiga Teresa, Beatriz evoca también los recuerdos de su propia madre, quien le recomendaba ser atenta con su marido y asumir su rol en el hogar. Luego le comenta que, siguiendo el mandato que aquella le había impuesto, «yo ya hice mucho por la patria,... ¡y cuando los pañales se lavaban a mano!» (Pagés & Mercurio, 2008, 5.42). Más adelante, le confiesa a su amiga que le «hubiera gustado tener un hijo varón. El varón es más de la madre, ¿no?» (Pagés & Mercurio, 2008, 5.126). Esto está en consonancia directa con aquel deseo expresado por el personaje de *La sangre quieta* (2016) que destacué y que pone en evidencia, aquí también, la mirada negativa sobre el vínculo entre madres e hijas. La obra termina cuando, en la última escena, la titiritera, en el rol de «hija», está asistiendo a su «madre» en el hospital. En este gesto de acompañar a un familiar enfermo, se ponen en juego y se (re)producen, por un lado, el rol atribuido a las mujeres de llevar adelante tareas de cuidado, y por el otro, la perpetuación del mismo, insinuada en la circularidad que este final abierto sugiere.

6.2.2 La «Niña/Hija»

⁹⁵ «La sororidad puede ser descrita tentativamente como una alianza afectiva y política entre mujeres. Por definición, es feminista, puesto que surge a partir de la conciencia de la opresión compartida y tiene como objetivo contribuir al fin de esa opresión». Esta cita está tomada del siguiente artículo cuya lectura recomiendo: Liedo B. (2022) Juntas y revueltas: la sororidad en el feminismo contemporáneo. *RECERCA, REVISTA DE PENSAMENT I ANÀLISI*, (27,2), 1-22. Pg. 2

«Para un individuo que se experimenta como sujeto, autónomo, trascendencia, como un absoluto, es una extraña experiencia descubrir en sí mismo, a título de esencia dada, la inferioridad; es una extraña experiencia para quien se plantea ante sí como el Uno, verse revelado a sí mismo como disimilitud. Eso es lo que le sucede a la niña cuando, al hacer aprendizaje del mundo, se capta en él como mujer. La esfera a la cual pertenece está cerrada por todas partes, limitada, dominada por el universo masculino: por alto que se ice, por lejos que se aventure, siempre habrá un techo sobre su cabeza y unas paredes que le impedirán el paso. Los dioses del hombre se hallan en un cielo tan lejano, que en verdad, para él, no hay dioses: la niña, en cambio, vive entre dioses de rostro humano»

Simone de Beauvoir, El segundo sexo⁹⁶

Como ya he comentado antes en este capítulo, para Simone de Beauvoir *no se nace mujer*, sino que ésta es una condición que se apre(he)nde. Ese proceso de asunción de una identidad asignada mediante la cual devenimos mujeres, señala la autora, comienza en la más tierna infancia y continúa a lo largo de toda la vida en una línea de continuidad que se sostiene y profundiza, cristalizando la condición «femenina» en el lugar de Otro. En la cuarta parte del primer tomo de su obra («Formación»), de Beauvoir se dedica a desocultar justamente ese proceso, mediante el cual las mujeres apre(he)nden su condición subalterna, y para ello comienza lógicamente con un capítulo dedicado a la *Infancia*. A modo de conclusión, y dando pie para el capítulo siguiente, la autora denuncia y advierte que la joven encara su

⁹⁶ Pg. 237.

porvenir ya previamente «herida, avergonzada, inquieta y culpable» ([1949] 2005, pg. 268), condiciones que son fruto precisamente de las vivencias y aprendizajes que ha venido haciendo desde que era una «Niña». Pero, ¿qué figuras ayudan a cristalizar la subjetividad de las mujeres conduciéndolas, según la filósofa, a esas sensaciones y afectos que luego marcarán su devenir en la juventud y en la adultez? De Beauvoir identifica al menos dos: la *muñeca viviente* ([1949] 2005, pg. 220) y la *tierna heroína* ([1949] 2005, pg. 230). En el primer caso, la autora sostiene que «la muñeca representa el cuerpo en su totalidad y, por otro lado, es una cosa pasiva. En su virtud, la niña se sentirá animada a alienarse en su persona toda entera y a considerar a ésta como un dato inerte» ([1949] 2005, pgs. 218, 219). Gracias a los juegos en los cuales son iniciadas, las niñas se ven a sí mismas como una muñeca y saben muy pronto que «para agradar hay que ser “bonita como una muñeca”» ([1949] 2005, pg. 219). Pero también advierte de Beauvoir que esto las conduce a conductas narcisistas, que las hace disfrazarse frente al espejo en actitudes de exhibición y seducción (que incluyen, por ejemplo, el hecho de compararse con las princesas y las hadas de los cuentos). Al respecto dice,

Se la trata como una muñeca viviente y se le rehúsa la libertad, así se forma un círculo vicioso; porque, cuanto menos ejerza su libertad para comprender captar y descubrir el mundo que la rodea, menos recursos hallará en sí misma, menos se atreverá a afirmarse como sujeto (de Beauvoir, [1949] 2005, pg. 220)

La «Niña», al verse a sí misma como una *maravillosa muñeca*, es encaminada progresiva e ineluctablemente hacia la pasividad de su rol y de su subjetividad. En relación a la otra figura, de Beauvoir observa lo siguiente, «Toda una cohorte de *tiernas heroínas lastimadas, pasivas, heridas, arrodilladas, humilladas*, enseñan a su joven hermana, el fascinante prestigio de la belleza martirizada, abandonada, resignada» ([1949] 2005, pg. 231) [los destacados son míos]. Si bien se encuentra sistemáticamente reducida a la pasividad en virtud de la analogía con la muñeca, la «Niña» en crecimiento tiene aún esa presunción de ser un sujeto autónomo, y por eso se percibe como par del «Niño». Sin embargo, los caminos por los cuales unas y otros van experimentando la vida son muy distintos, y mientras aquellos leen y juegan a

historias de aventureros que dan vueltas por el mundo o a piratas que conquistan los siete mares, ellas aprenden que

para ser dichosa, hay que ser amada y, para ser amada, hay que esperar al amor. La mujer es (...) la que recibe, la que sufre (...) ella espera. Un día vendrá mi príncipe. Los refranes populares le insuflan sueños de paciencia y esperanza. La suprema necesidad de la mujer consiste en hechizar un corazón masculino; aun siendo intrépidas y aventureras, ésa es la recompensa a la cual aspiran todas las heroínas; y casi nunca se les pide otra virtud que la de su belleza. Princesas o pastoras siempre es preciso ser bonita para conquistar el amor y la dicha. La fealdad es cruelmente asociada a la maldad ([1949] 2005, pg.230)

A propósito de los cuentos que acompañan su crecimiento, de Beauvoir remarca además, que «Las diosas de la mitología son *frívolas* o *caprichosas* y todas tiemblan en presencia de Júpiter; mientras Prometeo hurta soberbiamente el fuego del cielo, Pandora abre la caja de las desdichas» ([1949] 2005, pg.227) [los destacados son míos].

Si éste era el cuadro de situación a mediados del siglo XX, diría yo que no ha cambiado mucho con el pasar de los años y de las décadas. No necesito más que recorrer mi propia biografía de «Niña» para reconocerme en cada una de esas figuras que la filósofa tan agudamente, a mi entender, denunciaba ya por aquel entonces. Llegan a mi orilla anécdotas, recuerdos, situaciones que no olvidaré, y que quizás me han configurado en mi subjetividad muy a pesar de mi deseo. Y ¿qué hay, entonces, respecto de las niñas/hijas que las obras del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata presentaban en las ediciones que van de 2014 a 2020? No quiero dejar de aclarar antes de abordar este análisis, que la razón por la cual he venido hablando de niñas y de hijas en la misma figura se debe a que me servirá para abordar dos tipos de personajes. Por una parte, las niñas concretamente, es decir, personajes infantiles que, a pesar de estar actuadas por gente adulta, pretenden representar infantes. Y por la otra estarían las hijas, que si bien no son necesariamente personajes en edad infantil, sí están involucradas en un vínculo con una figura familiar como son las madres y/o padres.

Comenzaré por la obra *Enciclopedia práctica universal* (Bracciale & Mujico, 2013) presentada en la edición 2015. Como anticipé en el capítulo cinco, se trata de un

unipersonal con una propuesta escenográfica despojada, lo que hace que el foco esté puesto exclusivamente en el personaje. Catalina Malbrán, la protagonista, es una «Niña» de clase alta que ya ha crecido pero que, a propósito de una visita a la casa que fuera el lugar de veraneo de su familia, va reencontrándose con sus vivencias de infancia. Al comenzar la obra, recibe al cartero que le entrega una encomienda y comenta, como al pasar, que luego de haberle firmado el recibo «me llamó “bonita”. Cerré la puerta sin soltar la sonrisa» (Bracciale et. al., 2013, 1.7). Ya desde el inicio de la obra, este parlamento ubica al personaje en una actitud que busca agradar todo el tiempo, cosa que se mantendrá a lo largo de todo el desarrollo del unipersonal, y que en realidad es un poco el eje en torno al cual gira la trama. Es, además, una «Niña» que se presenta remilgada, ya que mientras se va desarrollando el argumento, la actriz realiza secuencias de movimientos que remedan el ballet clásico, imitando sus posturas artificiosas. Cuenta al inicio también, para ubicar en tiempo y espacio al público, que «dormía arriba...un cuarto entero solo para mí, bellissimo... con una recámara exclusiva para mis vestidos y mis botas» (Bracciale et. al, 2013, 3.20). En una actitud que resulta un poco presumida, podría decir, Catalina se presenta haciendo gala de sostener las apariencias de cierta superficialidad afectada. Estos gestos y parlamentos que presentan al personaje ya desde el comienzo de la obra, es decir cuando el público aún está familiarizándose con él, van identificando a la protagonista con la figura de la *maravillosa muñeca viviente* (tal como denunciaba de Beauvoir) que opera, entonces, como una figura reconocible en tanto que cristalizada por la tradición cis/hetero/ patriarcal relativa a la infancia de la «mujer». De allí en más, lo que vertebra el relato del personaje, y que hace el argumento de la obra, es la sucesión de amoríos que Catalina va viviendo en su paso de la niñez hacia la primera juventud, cuando se hace mayor de edad. Es interesante destacar que todo está contado de manera tangencial, es decir, nunca se explicitan verdaderamente las situaciones por las cuales el personaje va atravesando, así como tampoco nunca queda muy claro si el deseo del personaje está en tener o no estas relaciones, sino que todo está relatado en un tono edulcorado y lleno de metáforas. Digo esto, porque si se tienen en cuenta las desiguales situaciones de edad y de rol de cada uno de los *amantes* de la «Niña», lo que se cuentan son en realidad historias de abuso infantil. Tanto la directora como la actriz de la obra coincidieron en señalar, cuando las entrevisté, que el de Catalina es

un personaje «naif» (Bracciale, comunicación personal, 11 de abril de 2022) o «aniñado y lúdico que habla del hecho de ser «mujer» (...) que expresa mucho sus sentimientos sobre lo que le está pasando» (Molina Castaño, comunicación personal, 7 de diciembre de 2022). Entre sentimientos, juegos y remilgos, entonces, Catalina relata relaciones con su «tío Omar» (Bracciale et. al., 2013, 4.2), con «el hombre del Mercedes Benz» (Bracciale et. al., 2013, 7.7), con el «hombre de la guadaña» (Bracciale et. al., 2013, 7.26), con el «profesor de danza» (Bracciale et. al., 2013, 9.1) y con «ojo de pez» (Bracciale et. al., 2013, 10.1) (que luego sabemos que es el esposo de su tía Miridé, o sea su tío también y con quien ella «realmente aprendió a amar», según cuenta). Los distintos relatos incluyen textos como los siguientes [de antemano aclaro que todos los destacados de los textos que siguen son míos]: respecto de su tío Omar dice «Me abrazaba con sus manos callosas y me decía: “No pregunte. *Cuando tenga ganas, hágalo*”. Siempre en la cabeza, *nunca lo besé en los labios* como a un ser vivo. Eso no» (Bracciale et. al., 2013, 4.23); con relación al hombre del Mercedes Benz recuerda que «Yo lo esperaba junto a la ventana y cuando lo veía cerrar la puerta del Mercedes sentía mi sangre. Como a él le gustaba verme bailar, los jueves eran los únicos días que yo disfrutaba de *jugar a la bailarina de cajita de música por encargo*» (Bracciale et. al., 2013, 7.11); en relación al profesor de danza relata que «Tal vez fue por eso que un día *soñé, aunque no con él, sino con caballos*: fue nomás separar las piernas y ya... ¡otro ser al mundo! Nació como potrillo el hijo de una señorita. Parí detrás de un ciprés... ¡Fue tan bello!» (Bracciale et. al., 2013, 9.44) y con ojo de pez recuerda la siguiente poesía «Un gigante de ojo de pez amaba a una mujer pequeña/ una mujer que *soñaba con una casita de muñecas*» (Bracciale et. al., 2013, 10.5). Sobre sus encuentros con este último amante, el personaje nos cuenta, además, que

era consciente de que estaba sometida y, a la vez, de que todo el amor del universo me atravesaba. Me preparaba durante horas para nuestros encuentros: labios escarlata, mejillas empolvadas y lo visible de los dientes -las paletas-, blanco como perlas gracias a los buches con bicarbonato. Siempre olía bien: en mis zapatos pastillas de alcanfor, mis axilas espolvoreadas con maicena y para el mal aliento una ramita de perejil durante treinta minutos entre la lengua y el paladar (Bracciale et. al., 2013, 10.12)

Entre sueños, evasiones y abusos, Catalina va poniendo en acto - (re)produciendo- aquella analogía entre la muñeca y la «Niña». Como advierte de Beauvoir ([1949] 2005) con toda claridad,

La niña llegará a ser esposa, madre y abuela... Por eso a la niña *le preocupan los misterios sexuales* mucho más todavía que a sus hermanos (...) en el matrimonio, en la maternidad, lo que está en juego es el destino entero de la pequeña, y, desde que empieza a presentir sus *secretos*, su cuerpo se le aparece odiosamente amenazado (pg. 238) [el destacado es mío]

Hablando de misterios y secretos, el personaje se refiere a su Enciclopedia como «mi tesoro» (Bracciale et. al., 2013, 4.26) y a modo de diario íntimo va proyectando a partir de ella las aventuras de su vida privada que quedan fuera de la vista de su vida de «Niña» bien, de clase alta. Ese objeto, que es un regalo que le hizo su tío Omar, y por cierto lo que le da nombre a la obra, es la razón por la cual Catalina decide volver a la casa de veraneo de su infancia, vuelve a buscarla porque la dejó enterrada en el patio. Al respecto dice de Beauvoir ([1949] 2005) «la niña, en ese período [del enamoramiento], gusta de tener secretos» (pg. 233) y más adelante afirma, «La vida sexual de la muchacha siempre ha sido clandestina; cuando el erotismo se transforma e invade toda su carne, el misterio que lo rodea se hace angustioso. Comprende que está destinada a la posesión» (pg. 262). Esta Enciclopedia, que como sabemos es un conjunto orgánico de todos los conocimientos⁹⁷, oficia de guía en el camino que la conduce a su vida adulta de «mujer», porque es allí a donde ella se refiere una y otra vez para comprender las situaciones que va experimentando. Curiosamente, la Enciclopedia le fue regalada por su primer «hombre», quien la iniciara en los misterios de la vida, reforzando así la ubicación subalterna que le espera por delante. Ella la recibió de él. Pero la obra *Enciclopedia práctica universal* (Brachiale, et. al., 2013) no solamente reinscribe la situación de inferioridad de la «Niña», y posteriormente de la «mujer», a través de la singularidad e importancia que le da a este objeto que le fue dado, sino que también lo hace enfatizando la condición problemática que caracteriza a las mujeres. Me refiero con esto a que cuando Catalina

⁹⁷ Real Academia Española. (s. f.). Enciclopedia, En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 21 de marzo de 2024, de <https://dle.rae.es/enciclopedia>

intenta negociar con el linyera que se ha adueñado de la casa en ruinas de su familia para permanecer allí un tiempo más, éste le contesta de forma clara y contundente: «No acepto mujeres ni policías. Traen problemas» (Bracciale et. al., 2013, 5.8). Hay un último punto en el que me gustaría detenerme respecto a esta obra, que me parece también muy significativo teniendo en cuenta las coincidencias con el pensamiento de la autora de mediados del siglo XX en relación a la infancia de la «mujer». Al comenzar la escena siete, Catalina cuenta lo siguiente: «Un día, tras un grand écart –una apertura de piernas a la segunda-, una corriente de sangre comenzó a emanar desde las entrañas y encontró un canal entre glúteo y glúteo. *Entre lo repugnante y lo natural. No podía nombrar lo que sentía*» (Bracciale et. al., 2013, 7.4) [los destacados son míos]. En este pasaje, Catalina alude de manera elíptica a la menarca, nombre que recibe el primer período menstrual. De Beauvoir dedica un extenso pasaje, en el capítulo de la Infancia, a reflexionar sobre este hecho que, en su opinión, define la vida de las mujeres y el pasaje a su vida adulta. Entre otras cosas, la autora señala que «se ha observado que las mujeres descubren de mejor grado a sus hijas los misterios del embarazo, del parto e incluso de las relaciones sexuales que el de la menstruación» (de Beauvoir, [1949] 2005, pg. 250). Con esta afirmación, la autora describe cómo la «Niña» va de a poco asumiendo esa condición de vergüenza que la caracterizará frente al resto del mundo, garantizando asimismo que asuma el lugar de inferioridad que se le tiene asignado por la tradición cis/hetero/patriarcal. Pero hay algo más, a mi entender, en ese parlamento de Catalina. Ese texto coadyuva a naturalizar la relación entre un cierto tipo de cuerpos, los menstruantes, y la condición «femenina», pues eso es algo que le ocurre a la Catalina en tanto que «Niña» que se convierte en «mujer». Y una vez hecha esta operación de naturalización, subraya el rechazo que las mismas subjetividades que la corporizan sienten [repugnante] por algo que entienden paradójicamente como un destino biológico que es ineludible. La «Niña» «va construyendo su camino para abandonarse en sueños en brazos de los hombres para ser transportada a un cielo de gloria» (de Beauvoir, [1949] 2005, pg. 231) que la aleje de su repugnante condición, agregaría yo.

La siguiente obra es *Dos mundos para Ana* (Lezcano, 2016), que se presentó en la edición 2018 del Festival. El personaje de Ana, como ya adelanté en el capítulo tres,

se presenta díscolo y maleducado, conductas que la llevan a emprender una aventura por un mundo mágico donde habitan seres fantásticos, con los cuales tendrá que enfrentarse para poder reencontrar a su padre y volver a la tienda de antigüedades donde viven. A simple vista, ese carácter aventurero podría llevarla por el camino de asumir su autonomía, alejándola del destino de subalternidad hacia el cual las niñas son encauzadas. Parecería, entonces, que esta «niña» consigue encontrar la fisura que la conduzca de la inmanencia hacia la *trascendencia*⁹⁸ (López Jorge, 2010). Sin embargo, al final de la obra, Ana retorna con su padre y le dice:

Ana:- Sin darme cuenta te encontré, mientras te estaba buscando. Creo que quiero decirte algo, papá. Algo de estar siempre juntos y que me despiertes apurado. Papá conocí un mundo gobernado por el miedo y combatido por valientes. Batallé contra la magia negra y gané. Todo era bello, porque era libre y a cada momento luchaba por lo que quería» (Lezcano, 2016, 14.8) [el destacado es mío]

La protagonista le propone desde ahora no volver a separarse y viajar juntxs. Frente a esto, su padre le contesta: «Abrazate fuerte a mí Ana. Abrazate *para siempre* fuerte a mí» (Lezcano, 2016, 14.27) [el destacado es mío]. La *tierna heroína* que supo enfrentar la magia negra y el miedo y que experimentó la libertad, vuelve *pasiva* al lugar de donde salió (¿y del cual quizás nunca debió haberse ido?). Pero ¿qué la hizo actuar así en primer lugar? Bueno, según explica de Beauvoir ([1949] 2005) «Las mujeres educadas por un hombre escapan, en gran parte, a las taras de la femineidad (...) [pero] siempre habrá tías, abuelas y primas para contrapesar la influencia del padre» (pg. 221). En esta obra ciertamente no aparecen esas madres, tías, etcétera, que enderecen el camino desviado de la intrépida «Niña», pero en su lugar hay un personaje muy curioso que, a mi entender, oficia de tal. Se trata del Hada Madrina, el único personaje «femenino» de toda la obra, aparte de Ana claro. Es con este ser oscuro y agriado, con quien al final Aniceto se verá obligado a pactar para recuperar a su hija, ya que la tiene cautiva. De hecho, la pequeña consigue desenmascarar su

⁹⁸ Este concepto, que es uno de los ejes del existencialismo como corriente filosófica y de la obra de de Beauvoir en particular, refiere a la posibilidad del acceso a la subjetividad que sería superadora de la inmanencia. Para profundizarlo sugiero leer el texto de López Jorge, M. (2010) Variaciones feministas en torno a la inmanencia y la trascendencia. Simone de Beauvoir, Luce Irigaray y la «política de lo simbólico». *Feminismo/s* (15) 137-164

verdadera naturaleza y le dice, justo antes de que su padre llegue para salvarla: «Usted no es una verdadera Hada. Su sueño no es cumplir el deseo de nadie. Por eso siempre va a estar sola. Y yo...no la quiero. Si usted tiene magia, yo tengo dos piernas» (Lezcano, 2016, 12.59). La actitud y el accionar de este ser despreciable, que podría ser rápidamente asociado a la peor versión de la *femineidad devoradora* de la que hablé antes, resuelve el conflicto central y hace que Ana y el padre vuelvan a encontrarse. De hecho, Aniceto le dice al Hada Madrina, «No puedo creer que tenga el alma rebalsando de tristeza. No es mi deber hacérselo notar. Pero tampoco el suyo decirme cómo se hace para acompañar a un ser amado en su ausencia» (Lezcano, 2016, 12.90). En su paso por el otro mundo, Ana consigue vencer al Ejército de los muy pensantes, al Galán e incluso al Congreso de lánguidos, pero sus peripecias acaban cuando se enfrenta con el Hada Madrina, una «mujer» adulta que funciona como cauce y represa a su desbocada audacia de *tierna heroína*, porque es el único personaje con el que Ana no actúa con seguridad. Hay otro dato muy sugerente a destacar respecto del Hada, y es que en la carpeta de presentación de la obra donde están, entre otras cosas, los bocetos de la escenografía y del vestuario de cada uno de los personajes, se lee lo siguiente respecto del Hada: «la hechicera que representa a una *apropiadora*, lleva tonos rojos, y elementos que transforman *su cara en un bicho*» (Lezcano, 2016, pg.17) [los destacados son míos]. Esto reconfirma que el Hada encarnaría aquella versión violenta y cruel de la «mujer» *devoradora*, por esa condición de «apropiadora» que se le arroga, pero que además está en el límite de lo humano, porque tiene «cara de bicho». De hecho, el personaje del Hada, cuando aparece por primera vez, se encuentra conversando consigo misma en un idioma inventado (por ende incomprendible), mientras juega ¡con una muñeca! Todos estos elementos (re)producen la figura de la «mujer» como ser «natural», en contraposición binaria al ser «cultural» atribuido al «hombre». Es necesario recordar aquí que, en opinión de Monique Wittig ([1992] 2006), «el primer acuerdo entre los seres humanos, lo que hace de ellos seres humanos y seres sociales es el lenguaje» (pg.60). El Hada Madrina, entonces, al hablar en un idioma incomprendible quedaría en los márgenes de lo que la tradición cis/hetero/patriarcal entiende por «humano», condición que se vería reforzada por ese aspecto de bicho que tiene en la cara. Afirma también de Beauvoir ([1949] 2005), en relación a la joven, que «existe un divorcio entre su condición

propriadamente humana y su vocación femenina» (pg. 277). En este sentido, cuando entrevisté a la autora y directora de la obra me señaló que, «el único ser definido desde la maldad [en toda la obra] era el Hada, que hechiza y rapta a Ana» (Lezcano, comunicación personal, 24 de junio de 2022). En conclusión, la obra *Dos mundo para Ana* (2016) (re)produciría la figura de la *tierna heroína* para subrayar, al mismo tiempo, que

La exuberancia de la vida tropieza en ellas con barreras, su vigor no empleado se torna nerviosismo; sus ocupaciones, demasiado juiciosas, no consumen su exceso de energía; se aburren y, por aburrimiento y para compensar la inferioridad que padecen, se abandonan a ensueños morosos y novelescos (de Beauvoir, [1949] 2005, pg. 236)

Para analizar la figura de la «Hija», antes de concluir, voy a retomar nuevamente las obras *La sangre quieta* (2016) y *Lengua madre sobre fondo blanco* (2002). En cada una de ellas se muestra, como ya he dicho, la relación entre dos hermanas (mujeres) con su madre. Me resultó muy llamativo el hecho de que ambas obras reflejaban atmósferas de encierro muy parecidas, constriñendo el accionar de los personajes y reduciendo al mínimo sus posibilidades de acción en el sentido de acceder a sus subjetividades particularísimas. Esta idea ya era denunciada por de Beauvoir ([1949] 2005) quien advertía que «su espontáneo impulso hacia la vida, su gusto por el juego, la risa y la aventura llevan a la niña a encontrar estrecho y asfixiante el círculo maternal» (pg. 233) pero también señala, más adelante en el mismo capítulo, que «Si la curiosidad y los deseos de muchachas “bien educadas” no se traducen en actos, no por ello existen menos bajo la forma de juegos y fantasmas» (pg. 267). Esta propensión al juego como forma de evasión que se mantiene en la adultez de la «mujer», refuerza la condición de *perpetuo infantilismo* (Wollstonecraft, [1792] 2023) a la que ya hice referencia también en el capítulo tres. Esto es precisamente lo que muestran *La sangre quieta* y *Lengua madre...: el recurso del juego, aún entre personas adultas, como válvula de escape de esos mundos asfixiantes*. Cito aquí un pasaje de cada una de las obras que, a mi entender, daría cuenta de esto. Empezaré por *La sangre quieta* (Andía, et. al., 2016)

Amparo: ¿A qué querés jugar?

Carmen: No sé...

Amparo: Pescado

Carmen la mira con ternura y agotamiento. Duda en jugar. Finalmente accede.

Amparo: Pescado

Carmen: olores

A partir de aquí comienzan a nombrar palabras. La gran velocidad que exige el juego las pone en un estado de excitación que va in crescendo a medida que avanzan con las palabras. (4.123).

En el caso de *Lengua madre sobre fondo blanco* (Obersztern, 2002), las hijas se pasan casi toda la obra jugando a la familia. Dicen,

Betina: ¿Qué somos?

Marta: Soy una mujer.

Betina: Soy un hombre.

Marta: ¡Aj! ¡Qué asco besar a un hombre!

Betina: ¡Aj! ¡Qué asco besar a una mujer! ¿Qué somos?

Marta: Soy una mujer. Una mujer que cuando la desvirguen va a quedar preñada.

Betina: Una mujer que se va a poner gorda como un sapo antes de dar a luz.

Marta: Sí. Esa clase de mujer.

Betina: Yo voy a ser una mujer encantadora...del tipo familiar. Mi marido será un buen hombre. ¿Qué somos? (3.1).

(...)

Marta: Debés estar fuerte. Tenés que ocuparte de nuestro hijo. Ser su padre y su madre.

Betina: Será mi oportunidad de ser madre. ¡Voy a poder llevar la foto de mi hijo en la billetera, y comprarme esas cadenas que las madres tienen y van poniendo un muñequito por hijo que les nace!

Marta: Deseas mi muerte para poder ser madre.

Betina: No.

Marta: Olvidémonos de la fatalidad. Hacéme un hijo y luego veremos como dividimos las aguas. Tal vez te permita ser la madre. (3. 61).

Las hijas, aún siendo personas adultas, recurren al juego como una opción de fuga frente a la opresión que sufren por parte de sus madres. Pero hay otro aspecto de convergencia entre las dos obras, y en definitiva respecto de esta relación entre hermanas mujeres con sus respectivas madres, y es que fluctúan entre la complicidad propia del desarrollo de los juegos y actitudes de carácter competitivo, que las muestra en una permanente rivalidad, alejándolas de toda posibilidad de un encuentro sororo que las hermane en su condición de oprimidas. Dice de Beauvoir ([1949] 2005), que «no existe entre ellas [las mujeres] esa solidaridad orgánica sobre la cual se funda toda sociedad unificada» (pg. 587). Retomo aquí una escena de *La sangre quieta* (Andía, et. al., 2016) que sucede justo un poco antes de la que referí antes. Los personajes dicen,

Amparo: Mis cosas

Carmen: Yo no toqué tus cosas

Amparo: Vos querés vender la casa

Carmen: La casa se tiene que vender. No se puede mantener. vas a ver que vas a poder estar en un lugar mejor... con ventanas, con más vida. Rodeada de luz.

Amparo: Quiero mi cepillo andá a buscar mi cepillo!

Carmen: Tu cepillo está en la basura...

Amparo: Vos quien sos para tirar mi cepillo a la basura?

Carmen: Y vos te pensás que yo me voy a quedar a cuidarte toda la vida?? Vos te pensás que yo voy a tirar mi vida a la basura en esta cueva oscura de la muerte. Me tenés harta. Te voy a matar me escuchaste? Siempre la misma discapacitada inservible. Naciste para cagarme la vida. (4.105).

En el caso de *Lengua madre sobre fondo blanco* (Obersztern, 2002) sucede lo siguiente en la misma escena que transcribí antes:

Marta: No somos hermanas.

Betina: nunca tuve una hermana como vos.

Marta: no me gustaría tener una hermana como vos.

Betina: Sos una hermana ruin y pendenciera.

Marta: Te quiero.

Betina: Yo también. (3.11).

Las niñas/hijas se encaminan hacia su destino de adultez interiorizando de a poco su condición de inferioridad. Pero ese sendero que las conduce hacia allí, está todavía sembrado de fantasías y de sueños que funcionan a su vez como «evasiones fáciles» haciéndolas perder «el sentido de la realidad» (de Beauvoir, [1949] 2005, pg. 236) lo que las aleja, en última instancia, de toda posibilidad de ser lo esencial y las retiene en lo inesencial.

6.2.3 La «Loca»

«Ese es el rasgo que caracteriza a la joven y que nos da la clave de la mayor parte de sus actitudes; no acepta el destino que la Naturaleza y la sociedad le asignan, y sin embargo, no lo repudia positivamente: se halla interiormente demasiado dividida para entrar en lucha contra el mundo, se limita a huir de la realidad o a oponerse a ella simbólicamente. Cada uno de sus deseos se dobla con una angustia: está ávida de entrar en posesión de su porvenir, pero teme romper con su pasado; desea “tener” un hombre, pero le repugna ser su presa. Y detrás de cada temor se disimula un deseo: la violación la horroriza, pero aspira a la pasividad. Por eso está destinada a la mala fe y a todas sus astucias; está predispuesta a toda suerte de obsesiones negativas que traducen la ambivalencia del deseo y la ansiedad»

Simone de Beauvoir, El segundo sexo⁹⁹

⁹⁹ Pg. 293.

La figura de la «Loca», como dije anteriormente, resulta de la tipificación cristalizada de ciertos comportamientos y actitudes que son atribuidos a las mujeres por la tradición cis/hetero/patriarcal y que son considerados fuera de juicio o privados de la razón. En ese sentido, habría una serie de conductas que definirían a este colectivo, y que provendrían de su condición misma de «femineidad». Pero ¿qué supuestos de la condición «femenina» han operado como justificantes para que la figura de la «Loca» se haya cristalizado? Simone de Beauvoir ([1949] 2005), en el capítulo dedicado a «la Joven» de la primera parte de su obra, explica lo siguiente:

Se ha visto que una de las características de la fisiología femenina es la estrecha vinculación entre las secreciones endócrinas y la regulación nerviosa: existe una acción recíproca; un *cuerpo de mujer* –y singularmente de una mujer joven- es un *cuerpo “histórico”* en el sentido de que *no hay, por así decir, distancia entre la vida psíquica y su realización fisiológica* (pg. 273) [los destacados son míos]

Y a continuación señala que, por lo antedicho, las mujeres

son *enfermas imaginarias*, es decir que, o bien su malestar no tiene ninguna realidad fisiológica, o bien el desorden orgánico mismo es motivado por una actitud psíquica. En gran parte, *la angustia de ser mujer es lo que roe el cuerpo femenino* (pg. 273) [los destacados son míos]

Poniendo aquí también de manifiesto la ambigüedad que recorre toda la obra, de Beauvoir no deja en claro si esa «angustia de ser mujer» es producto de ciertos desórdenes que se manifiestan en el orden de lo inevitable como son las secreciones internas [hormonas] propias del «cuerpo femenino», o si por el contrario es motivada por una actitud psíquica construida, y en todo caso asumida por la «mujer», a lo largo de su vida. Más adelante, en ese mismo capítulo, la autora afirma lo siguiente: «Exhibiendo una *naturaleza pueril y perversa* es como la “fruta verde” se defiende del hombre. Bajo esta figura, *mitad salvaje, mitad juiciosa* se ha descrito frecuentemente a la joven» (pg. 293) [los destacados son míos]. Aquí de nuevo, no termina de quedar

muy claro, para mí al menos, si esa condición *pueril y perversa* es obra de una *naturaleza* o si es una figura que se ha usado para describir el accionar de la «mujer» joven. En cualquier caso, y más allá de que se la considere intrínseca o adquirida, la autora sostiene que la figura del *cuerpo histérico*, que es *mitad salvaje y mitad juicioso*, es útil para analizar algunos rasgos del comportamiento atribuido a las mujeres en la edad adulta, una vez que han dejado atrás la niñez. En mi caso, tomaré esta serie de rasgos desde su dimensión política, como modeladores de la figura de la «Loca» cuya cristalización ha estado al servicio de justificar una mirada descalificatoria de las conductas atribuidas «femeninas» por la tradición cis/hetero/patriarcal. Entenderé, junto con Foucault ([1976] 2021), que el cuerpo de la «mujer» ha sido histerizado como parte del proceso de disciplinamiento de las sociedades a partir del siglo XVIII. Dicho esto, y volviendo a de Beauvoir, coincidiré con la autora en señalar que «La existencia de una casta de “mujeres perdidas” permite [por oposición] tratar a la “mujer honesta” con el respeto más caballeresco» (pg. 544). Es decir, es justamente la existencia de las locas lo que refuerza por contraposición la figura de las *mujeres respetables*, que serían aquellas que han asumido el destino que se les tiene reservado a través del matrimonio, la «maternidad» y la familia. En consecuencia, sería la «mujer» que no asume el lugar que se le ha reservado la que deviene un ser que está en el límite entre la razón y la locura, actuando de manera descontrolada y poco juiciosa. Dice de Beauvoir ([1949] 2005) al respecto:

Es notable que en todas esas actitudes, la joven no busque sobrepasar el orden natural y social, ni pretenda hacer retroceder los límites de lo posible, ni efectuar una transmutación de valores; se contenta con manifestar su revuelta en el seno de un mundo establecido, cuyas leyes y fronteras se conservan; esa es la *actitud* que a menudo se ha definido como “*demoníaca*” y que implica un ardid fundamental: se reconoce el bien para escarnecerlo, se instaura la norma para violarla, se respeta lo sagrado para hacer posible la perpetración de sacrilegios (pg. 298) [los destacados son míos]

Para la filósofa, en consecuencia, la locura es un atributo de esas mujeres que no se someten al orden establecido pero que, sin embargo, tampoco buscan trastocarlo, sino que simplemente accionan de manera convulsa, histérica o enferma

como resultado de su rechazo pero también, y paradójicamente, como producto de su propia rebeldía.

Las manías sádico masoquistas implican una mala fe fundamental: si la joven se entrega a ellas es porque acepta, a través de su repudio, su porvenir de mujer; no mutilaría rencorosamente su cuerpo si, en principio, no se reconociese como carne. Hasta sus explosiones de violencia se alzan sobre un fondo de resignación (de Beauvoir, [1949] 2005, pg. 298)

De alguna manera, para la filósofa esta figura de la «Loca» tiene siempre un carácter dual ya que por un lado expresa una rebeldía pero, por el otro, lo hace dentro de las normas de lo establecido, diría como parte del juego de lo que hace «mujer» a las mujeres.

Me propongo ahora, abordar el análisis de las obras *Mujeres que abrigan sueños* (Arias, 2013), *Bajo un sol de sílice* (Poncetta, 2016) y *La deshilachada* (Messina, 2019) desde esta figura de la «Loca». Entiendo que las protagonistas de cada una de ellas ofrecen características que (re)producen dicha figura, haciéndolas legibles como mujeres, en tanto que representación reconocible que estabiliza el signo «mujer», y funcionando, a su vez, como denominador común y punto imaginario del *cuadro vivo* en que cada una de ellas se constituye.

Empezaré por *Mujeres que abrigan sueños* (Arias, 2013). En el capítulo tres partí de un resumen argumental de la obra para hacer foco en uno de los parlamentos de la última escena, que ancla el sentido de esta condición de locura que define a los dos personajes protagónicos. Me gustaría en este apartado detenerme en los detalles que, más allá de esa referencia explícita, van construyendo a los personajes en relación a la figura de la «Loca» para que ese parlamento final obre como una síntesis última que termina por fijar aquel sentido. Al comenzar, los dos personajes ya están en escena. Uno de ellos se encuentra tejiendo sentado sobre un cajón de madera, que está dado vuelta y cubierto con telas, mientras que el otro va y viene en actitud de estar esperando, ¿o quizás vigilando?, y presenta un balanceo constante en el cuerpo que transmite cierta sensación de *nerviosismo*. Llevan bolsas parecidas a las de hacer las compras colgando en los dos brazos, y el vestuario (que es igual en ambos

personajes salvo por el color), se compone de vestidos que les llegan casi hasta el tobillo, un sobretodo, zapatos bajos estilo alpargatas y gorros tejidos en la cabeza. Esta primera imagen da la pauta de que se trataría de mujeres maduras, de cierta edad podría decir, ya que además están encorvadas hacia adelante. Esto me lo confirmó la dramaturga que, cuando la entrevisté, me aclaró que «el hilo conductor lo llevan estas dos mujeres mayores» (Mazzei, comunicación personal, 18 de marzo de 2022). El escenario está casi vacío, a excepción de unas redes de pescar que cuelgan a cada lado desde la parrilla de luces hasta el piso, oficiando de marco de la escena. Más allá de estos pocos datos, no se deja muy en claro dónde y cuándo se desarrolla la acción, salvo por la referencia de que están allí «esperando a los delfines» (Arias, 2013, 1.57) por lo cual se trataría de una playa o de algún lugar cercano al mar. Esta situación de *espera* se mantiene a lo largo de toda la escena, e incluso de toda la obra, porque al final, cuando estos dos personajes vuelven a aparecer, siguen esperando... Dice de Beauvoir ([1949] 2005) respecto de la situación y el carácter de la «mujer» que «En cierto sentido su existencia es una *espera* (...) porque su justificación está siempre en manos ajenas» (pg. 600). Esos delfines de los que hablan, y a los cuales al menos una de ellas está esperando, son, en realidad, los hombres que vendrán a justificar sus existencias ya que a simple vista no tienen mucha razón de ser porque, como ya dije, no se sabe quiénes son, ni dónde están. Basta con decir, por ejemplo, que en ningún momento sabemos cuál es el nombre propio de cada uno de estos personajes. Además, los diálogos van saltando sin solución de continuidad de un tema a otro, como detallé en el capítulo tres, haciendo que sea difícil establecer si las relaciones y situaciones que van nombrando son reales o producto de su imaginación. Sumado a esto, hay momentos en los cuales los textos rayan en lo absurdo. Por ejemplo, al comenzar la obra, el personaje que está de pie se acerca al que está sentado y le pregunta: «Disculpe, ¿teje?» a lo cual el otro personaje le responde: «Tejo» (Arias, 2013, 1.1). Hay un cierto aire de confusión que se instala rápidamente y que hace que «la frontera *entre lo imaginario y lo real* [acentúe] un sentimiento de despersonalización que le hace perder todos los puntos de referencia objetivos» (de Beauvoir, [1949] 2005, pg. 571). Uno de los personajes, además, oye voces, como también señalé en el capítulo tres, y esto soslaya la idea de que, como señala de Beauvoir, «Si tiene una hermana o una amiga de su edad que esté muy unida a ella

elaboran juntas *delirios de persecución*» (pg. 572) [el destacado es mío]. Otra operación que va construyendo la figura de la locura, es la repetida (co)relación implícita entre la «mujer» y la luna. Es llamativo el hecho de que, en esta obra, la luna es mencionada en varias ocasiones. Entre ellas, como el único objeto que una y otra vez debe ser adivinado por las mujeres mayores cuando juegan al «Veo-Veo» (algo que sucede repetidamente a lo largo de toda la obra) o como hilo conductor entre las sucesivas situaciones dramáticas. Al final de la primera escena hay un ejemplo de esto último, cuando uno de los personajes le dice al otro,: «anoche soñé con dos muchachas que miraban la luna por la ventana» (Arias, 2013, 1.290) e inmediatamente después vemos a los dos personajes de la escena siguiente (las detenidas-desaparecidas de la última dictadura cívico militar) mirando la luna a través de la ventana de sus celdas contiguas. Esta correspondencia entre entes a los cuales se les atribuye una condición «natural», que funciona además como contrapunto binario de lo «cultural», tiene larga data, ya sea por la analogía entre los ciclos de los cuerpos menstruantes y las fases lunares, así como por su condición de astro que tiene una cara oculta y que por ello guarda secretos inaccesibles para la racionalidad de los seres humanos (igual que las mujeres). La luna gira alrededor de la Tierra como su satélite «natural», marcando el ritmo de las mareas en un ciclo que dura veintiocho días. Curiosamente, esta duración del ciclo lunar es semejante a la que presenta el ciclo hormonal de los cuerpos menstruantes, razón por la cual la tradición cis/hetero/patriarcal inscribió una relación de analogía entre ambos. Tenemos la costumbre de asociar uno con otro, como una yuxtaposición mimética que oculta, sin embargo, su carácter político. De esta manera, lo «femenino» estaría así determinado por los ciclos lunares (y viceversa) en una relación *naturalizada* que esconde la significación que la produce. Postulo por tanto, que nos hemos acostumbrado a verlo como un hecho dado, entendiendo por ese motivo a la «mujer» como un ser «natural» que se ve afectado por los vaivenes hormonales (o por las fases lunares que, en todo caso y desde esta perspectiva, serían lo mismo) y no como el producto de una identidad construida. Aquí de nuevo, como ya he dicho en esta tesis, vale la pena retomar la denuncia que hace Ahmed ([2004] 2015) respecto de representar a las mujeres como seres naturales y por ello propensos a caer en actitudes descontroladas y poco juiciosas. E incluso, ya De Beauvoir ([1949] 2005) había afirmado que «Su carne

[la de la «mujer»] está sometida al ritmo de la luna y a la cual maduran primero los años y luego la carroen» (pg.588). Por último, me gustaría señalar que el hecho de que los dos personajes que vertebran la obra sean estas mujeres mayores, cuyos sueños son los que albergan a las otras mujeres, pone en acto, a mi parecer, aquella relación de contraste y complementariedad que la filósofa francesa señala entre los tipos de mujeres: las perdidas y las honestas. Las locas serían las que sueñan precisamente a aquellas otras mujeres; las que son respetables porque han aceptado el lugar de «mujer» que la tradición cis/hetero patriarcal les tiene reservado.

En la edición 2017, se presentó la obra *Bajo un sol de sílice* (Poncetta, 2016). Este unipersonal está dispuesto en forma de teatro circular con el público enfrentado y el espacio escénico en el medio, donde se encuentran únicamente tres módulos de color blanco con forma geométrica que hacen de escenografía. Al comenzar la obra, el personaje ingresa al espacio sin hablar, descalzo y casi desnudo, a excepción de un short ajustado color negro que le cubre la cadera. Mientras tanto, se escucha una voz en off atribuida masculina que relata cómo asistir a una persona que sufre un paro cardíaco en tono de discurso biomédico. Progresivamente, el personaje va incorporando el vestuario hasta quedar vestido. Una vez que su cuerpo se halla cubierto por completo, la voz en off desaparece y entonces el personaje toma la palabra. Lentamente, y en un proceso inverso que acompaña el desarrollo de toda la obra hasta el final, ese vestuario se va desarmando en pedazos hasta dejar el cuerpo del personaje al desnudo otra vez, momento en el cual, además y como al principio, vuelve a quedar sin habla. La figura del *cuerpo histérico* de de Beauvoir ([1949] 2005) se me apareció con fuerza cuando la vi. Para comenzar, la protagonista es presentada al público en estado de semi-desnudez y sin acceso al lenguaje, mientras que lo que se atribuye «masculino» está en off, está desencarnado diría yo, porque no tiene un cuerpo, o al menos no uno visible. La «mujer» es cuerpo, es *ese* cuerpo que veo como espectadora (un cuerpo cis por otro lado, como analicé en el capítulo cuatro). Una vez vestida, el cuerpo de la protagonista lucha con el vestuario y éste empieza a desarmarse progresivamente hasta dejarlo desnudo de nuevo. El vestuario asume, entonces, el papel de oponente, obstaculizando el desarrollo de las acciones corporales que realiza el personaje hasta el final de la obra. Su corporalidad ofrece

resistencia al vestido que se le opone, y de forma insistente su incontrolable *cuero histérico* vuelve a aparecer. De Beauvoir ([1949] 2005) sostiene, a propósito del cuerpo de la «mujer», que «es ese objeto de carne con el cual *se confunde y lucha*» (pg. 567) [el destacado es mío]. ¡Qué coincidencia! Hay, además, una acción que se repite al comienzo y al final de la obra que enlaza los momentos sin habla del personaje: el traslado de una pequeña planta en una maceta colgante. Al comenzar, la actriz entra al espacio escénico portando una planta real de pequeño tamaño que deposita sobre uno de los módulos que se encuentran en el espacio. Una vez allí mete el dedo en la tierra de la maceta y se lo lleva a la boca, haciendo el gesto de probar su sabor como si se tratara de un alimento. El personaje no vuelve a tener contacto con la planta hasta que, al final de la obra ya otra vez casi completamente desnudo, la toma nuevamente en sus manos y se retira del espacio escénico llevándola consigo. ¡Otra vez la analogía «mujer»/«naturaleza»! Otra vez ese vínculo aparentemente indisoluble y que está marcado a fuego, que no nos deja otra opción... La protagonista se hace enunciativa solamente cuando cubre su cuerpo, haciendo que el acceso al lenguaje opere como una metáfora de entrada al mundo del poder (entendido como espacio público porque, justamente, está vestida), mientras que lo «femenino» permanece en la invisibilidad de lo privado. Esto se ve reforzado en la propuesta de iluminación cenital, que al principio es tenue y produce zonas oscuras entre los focos lumínicos y que de a poco va ganando intensidad, a su vez que las zonas de alto valor lumínico se amplían. Para existir como sujeto válido e inteligible debe cubrir su *cuero histérico* y así la obra hace convivir las figuras de la *mujer respetable* y la «Loca» en un mismo cuerpo. Es la doble condición: *mitad salvaje, mitad juiciosa*. En *Bajo un sol...* (Poncetta, 2016), igual que en la obra anterior, el personaje no tiene un nombre propio y no se sabe muy bien dónde está. La sinopsis nombra a la protagonista simplemente como «una mujer», de manera inespecífica. En cuanto a los parlamentos del personaje, éstos conforman una catarata de ideas, por momentos inconexas, que remedan el fluir de la consciencia. No hay un relato, no hay una historia, sino más bien una sucesión de imágenes, de preguntas y de respuestas que van y vienen de una idea a otra, sin mucha hilación. Destaco aquí los fragmentos que más me interpelan: «Un *cuero*, no dos ni tres, uno solo ya me abruma. Este cuerpo me abruma» (Poncetta, 2016, 2.6) [el destacado es mío]; «qué es humano, qué no» (Poncetta, 2016, 3.2); «¿Estoy aquí para decir? ¿Cómo

digo?» (Poncetta, 2016, 4.9); «No soy ni testigo ni acusado, no soy juez. Soy la que rebota o *no puede estarse quieta*. La del cuerpo-flor de colores vibrantes» (Poncetta, 2016, 4.3) [el destacado es mío]. El cuerpo, lo que es humano y lo que no, la imposibilidad de estarse quieta (el *nerviosismo*) todo confluye hacia esta condición que aleja al personaje de lo racional, de la cordura. No obstante, no quiero dejar de reparar en el vestuario, porque es allí donde pude encontrar un anclaje histórico específico que contrasta con el resto de la propuesta estética. Ese vestido que se va armando por partes y con el cual la protagonista lucha hasta volver a desarmarlo, es un vestido estilo Polisión¹⁰⁰ que se desarrolló en Europa entre 1868 y 1885. Incluso, cuando entrevisté al director y dramaturgo de la obra, éste destacó la importancia que tenía el vestuario en la obra. Dijo: «no sabías si era... si ella llevaba el vestido o el vestido la llevaba a ella» (Julián Poncetta, comunicación personal, 12 de mayo 2022). El vestuario es el único dato que sitúa al personaje en una cultura y en un momento histórico concreto. Aquella «mujer» protagonista, portaba sobre su cuerpo una referencia directa a la segunda mitad del siglo XIX, origen de los discursos científicistas sobre la biología «femenina» (Dorlin, [2008] 2009). El vestuario se completaba con zapatos tipo borceguíes, en charol negro y con plataforma alta y rodilleras. Estos últimos me remiten al estilo Punk, la moda inglesa nacida en la calle a mediados de los años setenta del Siglo XX, que surge entre el proletariado como reacción a la crisis y que es rápidamente incorporada por la «juventud rebelde» (Baudot, 2008). En este cruce de referencias que definen el vestuario, conviven el discurso modernista y la rebeldía anti-sistema burguesa y urbana. Ambos movimientos coinciden, sin embargo, en asumir al cuerpo «femenino» como depositario de la cristalización de una cierta esencia, cercana a la «naturaleza» y a la que hay que domesticar. En el primer caso, a través del discurso biomédico que controla y normaliza, y en el segundo estetizándolo mediante los cánones de la moda.

Por último, me quiero detener en la obra *La Deshilachada* (Messina, 2019) que se presentó en la edición 2020 del «Festival de la Mujer». Esta es la historia de una «mujer» que se dedica a la costura y cuyo cuerpo se deshilacha todo el tiempo (de ahí

¹⁰⁰ Se compone de dos vestidos, uno encima de otro, que se combinan usando distintos estampados y texturas, quedando abultado por detrás, lo que combinado con un corsé en el torso, daba al cuerpo de la «mujer» aspecto de triángulo de base ancha.

el título, *La Deshilachada*) por lo cual tiene que volver a coserse a sí misma una y otra vez. Hay otros dos personajes que componen la trama: por un lado está la prima, una «mujer» que, según dice la sinopsis, «la asfixia» (a la protagonista) y por el otro un Podador, que es «una bocanada de aire fresco [que] llega por la ventana». La propuesta escénica, igual que en las dos obras anteriores, es despojada. En el escenario se ven: una máquina de coser de pedal, dos escalones sobre el lado izquierdo que se abren hacia la pata de salida de escena (donde luego sabemos que está la ventana por la cual entra y sale Lisandro, el Podador), un sillón que representa un orgón¹⁰¹ contra el telón de fondo, y en el ángulo derecho, casi en el proscenio, un escritorio iluminado con una luz puntual que representa otro espacio donde se encuentra la prima, Tatiana. La obra se sucede intercalando escenas de tipo más realista con otras que en el texto están mencionadas como «separadores» (Messina, 2019, 2.1) en las cuales se proyecta una animación visual que representa los sucesivos «estados de ánimo» de la protagonista. De tanto en tanto, la deshilachada sufre una especie de ataques durante los cuales su cuerpo se desarma hasta caer al suelo y con cierto esfuerzo y con ayuda, tiene que recomponerse. Al comenzar, ella y el Podador están conversando sobre el trabajo de poda que él está realizando hasta que cae como desmayada. Él la levanta, la sienta en el orgón y cuando se vuelve a despabilar, le pregunta: «¿Se siente bien?» a lo que ella le responde: «Perfectamente, debo haber tropezado...» (Messina, 2019, 1.23) De allí en más, sabemos, como público, que la protagonista de esta historia sufre estas convulsiones, o ataques como dije antes, que van marcando el devenir de la historia. En la siguiente escena, Ella está con su prima discutiendo y cuando sufre otro de esos episodios, Tatiana le coloca allí mismo en el suelo donde cayó desplomada, una especie de corsé que le permite volver a incorporarse. La protagonista de esta obra es traicionada ¡por su propio cuerpo! y necesita de ayuda ajena para reincorporarse y seguir adelante. Pero no solamente eso, utiliza palabras que requieren de la explicación/interpretación ajena para ser comprensibles. Transcribo a continuación una de estas situaciones:

¹⁰¹ Este es un dispositivo que ciertas corrientes del esoterismo usaban para acumular energía, creando organizaciones en cualquier escala: desde las más pequeñas unidades microscópicas, hasta en estructuras macroscópicas como organismos vivos, nubes o incluso galaxias. Está descrito como una energía esotérica y asociado a la energía viviente más que con la materia inerte. Para más detalles véase: Orgón (6 de abril de 2024). En Wikipedia <https://es.wikipedia.org/wiki/Org%C3%B3n>

Ela: -No empieces con tus barruntos.

Tatiana y Podador: -¿Con qué?

Ela: -Barruntos.

Lisandro: -(Saca papeles de sus bolsillos los lee superficialmente, hasta que encuentra uno que le interesa, lee en voz alta): "Barrunto: Premonición. Presentimiento o sospecha" (Messina, 2019, 1.45)

Curiosamente, o no tanto, el intérprete de las palabras *raras* que usa Ela, es decir quien siempre tiene una explicación para ofrecer de lo que significan y aclarar el sentido de lo que ella está queriendo decir, es el Podador. Él es su intérprete, el que puede poner en palabras comprensibles lo que ella quiere decir. De a poco nos vamos enterando, además, de que Ela solamente sale de su casa los días martes, lo que desencadena el conflicto con su prima que está intentando que se presente a una citación oficial que ha recibido para un día que no es ese. La protagonista tiene una doble condición que la hace pasar de ser una *mujer respetable*, a ser una *mujer perdida*, que se desarma, y que por lo tanto necesita de la ayuda ajena para retomar su vida. Pero hay algo más que llamó mi atención de esta obra y es que, en un momento, la prima besa a Ela en la boca y ésta la rechaza. Esa situación, que insinúa una relación incestuosa y lésbica a la vez, se contrapone con el final, cuando Ela acepta la invitación del Podador para salir de su casa y se va del brazo de él por la ventana. Retomando lo que subrayé al principio de la sinopsis, donde los personajes se presentan como asfixiante uno (la prima) y como una bocanada de aire fresco el otro (Lisandro, el Podador), este final resuelve la situación en lo que y daría en llamar un reajuste heteronormativo. Quiero decir, el personaje «masculino» de la obra es quien salva a la «mujer» de su «naturaleza» descarriada y de la situación asfixiante a la que la somete la otra «mujer», llevándola de su mano y haciendo (de paso) de intérprete de su lenguaje abstruso. Cuando entrevisté a la directora y dramaturga de la obra, me comentó que «Ela es una mujer de tela (...) su vestido es parte constitutiva del personaje (...) la deshilachada es frágil, enferma». Y más adelante, cuando dio precisiones sobre lo que, a su entender, aporta la obra sobre la «mujer», destacó lo siguiente: «que la salida es por la ventana (...) que puede ser de tela y deshacerse, pero no muere (...) lo femenino tiene una complejidad particular, una duda congénita»

(Messina, comunicación personal, 22 de agosto de 2023). Si la salida es «por la ventana», y es por allí por donde entra el «hombre», y lo «femenino» supone una complejidad que hay que resolver, entonces la salida es heteronormada. Voy a lo siguiente: ella debe asumir su subalternidad, ser interpretada por él y dejarse llevar de la mano de su guía (¿eterna?). Pero además debe abandonar toda posible relación con otra(s) «mujer»(es) porque es igual de compleja y asfixiante que ella. Hay un último dato que me gustaría destacar que tiene que ver con el vestuario. Tanto el Podador como Tatiana llevan ropas de calle, ya que son quienes entran y salen de la casa, mientras que Ela está toda la obra con una especie de enagua interior. Solamente al final, cuando decide aceptar la ayuda de Lisandro, se quita el corsé que su prima le había puesto, se pone un saco y toma una cartera para salir. Ha dejado atrás su *mitad salvaje* para incorporarse al mandato tal y como está previsto por su *mitad juiciosa*. La «mujer», según de Beauvoir ([1949] 2005), «hace de su debilidad el instrumento de su fuerza; puesto que le está prohibido atacar francamente, se ve reducida a la maniobras y los cálculos, y su interés consiste en parecer gratuitamente dada, así, le reprocharán que sea pérfida y traidora y es verdad» (pg. 299).

6.2.4 La «Víctima»

*«Ellas se saben impotentes contra las cosas: los volcanes,
los policías, los patronos, los hombres “Las mujeres están
hechas para sufrir –sentencian ellas mismas- Es la vida...
No se puede hacer nada”»*

Simone de Beauvoir, El segundo sexo¹⁰²

¹⁰² Pg. 592

Cuando me enfrenté a aquel cuadro en el que fui consignando los datos que me resultaban más relevantes respecto de cada una de las obras, vi que una de las figuras que aparecía clara y distinta entre ellas era la de la «Víctima». Pensar en que abordaría a las víctimas precisamente en su carácter de *figura*, es decir como cristalización de comportamientos atribuidos a la mujeres por la tradición cis/hetero/patriarcal, me interpeló desde el vamos. No quisiera que estas palabras se confundieran con un alegato en favor de perpetuar las situaciones concretas de violencia (física o de cualquier índole) que, como sabemos, viven amplios grupos de sujetos históricos gobernados por relaciones sociales reales. Más bien todo lo contrario, porque nada más lejos de mi intención que eso. Lo que sí quisiera proponer aquí, es que entiendo necesario dismantelar el carácter político del «estatus de víctima», y para ello. y antes que nada, quiero retomar, y adherir, a la advertencia que hace Sara Ahmed al respecto, en *La política cultural de las emociones* ([2004] 2015). Allí, la autora sostiene lo siguiente: «La diferenciación entre las formas de dolor y sufrimiento en las historias que se cuentan, y entre aquellas que se cuentan y las que no, es un *mecanismo fundamental para la distribución del poder*» (pg. 66) [el destacado es mío]. Es desde aquí desde donde quiero hablar, y que mis palabras sean interpretadas. Quiero preguntarme, entonces, acerca de ¿cuáles son las historias de violencia que se cuentan en las obras del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de la Plata? ¿Qué cristalizaciones producen respecto de la figura de la «Víctima» y qué supuestos operan, en todo caso, como justificantes para dichas cristalizaciones?

Simone de Beauvoir ([1949] 2005), poniendo de manifiesto una vez más la ambigüedad que la caracteriza, en esta obra al menos, dice justo antes de las conclusiones finales (en las últimas páginas del último capítulo titulado, muy sugerentemente, «Hacia la liberación. La mujer independiente»):

Cuando han descornado los velos de la ilusión y las mentiras, creen haber hecho lo suficiente: esta audacia negativa, empero, sigue dejándonos ante un enigma; porque *la verdad misma es ambigüedad*, abismo, misterio: después de haber indicado su presencia, sería preciso pensarla, recrearla. *Está muy bien no ser víctima; pero todo comienza a partir de ahí* (pg. 704) [los destacados son míos]

Para la filósofa, todo lo que concierne a la «mujer» empieza por su condición de «Víctima», pero éste es, a su vez, un papel que «ella» estaría eligiendo representar (casi como una estrategia) frente a sus inferiores condiciones de existencia respecto del «hombre». Hay que tener en cuenta, claro está, que para esta autora, detrás de toda práctica social hay un sujeto soberano cuyo accionar, en ejercicio de su libertad, puede conducirlo de la inmanencia a la trascendencia. De Beauvoir se permite decir, por ejemplo, que las jóvenes «destinadas a un glorioso futuro empiezan por presentarse en el *papel de víctimas* (...) la jovencita *aprende* que, admitiendo las más profundas renunciaciones, se hará omnipotente: *se complace en un masoquismo* que le promete supremas conquistas» (pg. 230,231) [los destacados son míos]. Entonces, ser «Víctima» sería aquí casi como una estrategia de supervivencia¹⁰³ frente a la «Formación» que las mujeres reciben. Pero un poco más adelante, en el mismo capítulo, de Beauvoir ([1949] 2005) afirma que las jóvenes dirigen su primer amor a otras muchachas por «temor a la violencia, a la violación» (pg.286). Aquí, por el contrario, la autora estaría identificando una situación concreta de victimización de las mujeres a través de la violencia a la que se enfrentan. Un poco más adelante de ese capítulo dedicado a las jóvenes, ya en el apartado que dedica a lo que denomina las «Justificaciones» que serían las figuras de mala fe que las mujeres usan para rehuir de comprender su situación, la autora sostiene que

en la mayor parte de los casos, la mujer sólo se conoce en tanto que otro: su par-otro se confunde con su mismo ser; el amor no es para ella un intermediario de sí para sí, puesto que ella no se encuentra en su existencia subjetiva; *permanece engullida en esa amante que el hombre no sólo ha revelado, sino creado: su salvación depende de esa libertad despótica que la ha fundado y que en cualquier instante puede aniquilarla. Se pasa la vida temblando ante aquel que tiene su destino en sus manos, sin saberlo del todo y sin quererlo por completo; (...) en vez de la unión buscada, la enamorada conoce la más amarga de las soledades; en lugar de complicidad, la lucha y a menudo el odio* (pg. 662) [los destacados son míos]

¹⁰³ Como señala Femenías (2019) «La construcción de relaciones simétricas y recíprocas es la única salida a la opresión y a la mala fe como mengua de la libertad de los seres humanos en general, y de las mujeres en particular» (pg. 26)

«Ella» no es consciente y no quiere del todo su papel de «Víctima», porque en realidad y según este último pasaje, su «para-otro» se confunde con su mismo ser, de ahí que deviene en esa amante que el «hombre» (del cual entonces depende) «ha creado» y puede «aniquilar» en cualquier momento. Para de Beauvoir ([1949] 2005), en suma, la «mujer» «siempre está dispuesta a tenderse a los pies de su amo y a besar la mano que la ha golpeado» (pg. 594) y «su consuelo supremo consiste en *hacerse la mártir*» (pg. 597), pero, por otro lado, «todo cuanto le sucede a la mujer *es por culpa de otro*» (pg. 596). La autora va y viene a lo largo del libro, y no termina de definir si la figura de la «Víctima» es para las mujeres una estrategia, una excusa para rehuir de asumir su libertad como sujeto soberano, o el obstáculo concreto frente al cual se enfrenta subjetividad, teniendo en cuenta su «Formación» y «Situación». En todo caso, aquí hay algo que sí quedaría claro, y es que la figura de la «Víctima», en una u otra forma, está presente en lo que refiere a la «mujer». Me quedaré por ahora con todas estas ambigüedades *puestas sobre la mesa* como se dice coloquialmente, para aproximarme a las obras del Festival y ver qué resulta de su análisis.

Quiero retomar entonces la pregunta inicial e ir a buscar a aquellas obras que presentaban víctimas. Hay dos concretamente que identifiqué en esta línea: *Wake Up, Woman* (Acebo, 2014) y *La lengua cosida* (Portillo, 2011), que formaron parte de las ediciones 2015 y 2019 respectivamente.

En el caso de *Wake Up, Woman* (Acebo, 2014), cuyo título en castellano sería algo así como *Despierta, Mujer*, se cuenta la historia de una pareja, compuesta por un «hombre» y una «mujer», desde la etapa del enamoramiento hasta el femicidio final. Es el «ciclo de violencia de género», comentó la actriz cuando la entrevisté; la vida de Natalia, la protagonista, que es «una chica normal, de unos treinta años, con todo su cuentito de hadas que aprendió y entonces, claro, aparecía el Príncipe Azul y empieza con esa emoción y enamoramiento... y de cómo ella se iba apagando a lo largo de la obra» (Pascale, comunicación personal, 7 de abril de 2022). *Wake Up, Woman* (Acebo, 2014) está contada en seis escenas (tituladas «Prólogo» y capítulos remedando el género novelístico) que se suceden de manera progresiva y lineal hasta el desenlace. Todas tienen un tono realista, casi intimista por momentos, que va mostrando el devenir de la cotidianeidad del mundo privado de esta pareja. El vestuario, de hecho,

también lo refleja, ya que los personajes llevan puesto lo que podríamos definir como ropa de calle. Según me señaló la actriz, es ese carácter realista e íntimo el que hace que la violencia esté «muy muy mostrada... [es] muy cruda» (Pascale, comunicación personal, 7 de abril de 2022). Se exponen situaciones en las que el «hombre» controla lo que la «mujer» lleva puesto de ropa, la golpea, la viola, le fuerza la mano para metérsela adentro de una licuadora, y otras tantas en ese tenor. Todo esto contrasta con la propuesta estética, que muestra un escenario casi vacío donde se ven únicamente dos cubos negros, y a los dos personajes llevando cada uno una valija de la cual van sacando los pocos elementos que tienen de cambio de vestuario y de utilería. Al fondo hay una pantalla de proyección (que ocupa todo el telón de foro), en la cual se van viendo, en fotografías y/o audiovisuales, los distintos momentos por los cuales atraviesa la pareja: la etapa en la que se conocen, el enamoramiento, el casamiento, la luna de miel, etcétera. Hay una figura que de Beauvoir ([1949] 2005) define sobre el final del capítulo dedicado a la Enamorada que me parece muy interesante, a propósito de esta obra. Dice: «Las innumerables *mártires del amor* son un testimonio contra la injusticia de un destino que les propone como última salvación un estéril infierno» (pg. 663) [el destacado es mío]. Veamos esto en mayor detalle, porque quiero basarme en esta figura de las *mártires del amor* para abordar *Wake Up, Woman* Acebo, 2014). El término *mártir* designa, en su calidad de sinónimo de «víctima», a una «persona que se sacrifica en el cumplimiento de sus obligaciones»¹⁰⁴. Vista así, esta figura designaría a alguien que, por asumir aquel lugar que se le tiene reservado [destino] y en cumplimiento de él, sufre por contrapartida sus consecuencias. En este caso puntual, en forma de castigo físico. No habría, en esta lógica, ninguna alternativa posible, dado que ese sufrir se desprende paradójicamente del buen hacer de lo que se entiende que «es su deber», en este caso como esposa y como «mujer», y por ello es de alguna manera parte de él. Tanto es así, que de Beauvoir ([1949] 2005) no deja de denunciar que «a través de los riesgos que asume, la mujer se tiene por culpable» (pg. 417). Sería la «mujer» misma quien, en cumplimiento del rol que se le asigna, contribuye, por el contrario, a perpetuar aquel «estéril infierno» que se le tiene prometido. Son *mártires del amor* y eso es lo que la obra subraya todo el tiempo: ella,

¹⁰⁴ Real Academia Española (s. f.) Mártir. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Recuperado el 10 de abril de 2024, de <https://dle.rae.es/m%C3%A1rtir>

la protagonista, está enamorada y es en nombre de ese amor que busca todo el tiempo adaptarse a él, a su pareja, y complacerlo. Natalia quiere agradar(le) todo el tiempo (¡Agradar aquí también, como la *muñeca viviente!*) y en esa actitud alimenta esa situación que la violenta y que va in crescendo hasta que es asesinada. Es ella incluso la que dice, en el Capítulo uno titulado muy sugerentemente *El Príncipe Azul*, que estaba «completamente enamorada... ni en mi casa me reconocían» (Acebo, 2014, 1.34). Todo el foco está puesto en ella: ella se enamora, ella está destinada a agradar, y a ella se le dice en el tráiler: «¿pensaste alguna vez en huir?»¹⁰⁵ (Acebo, 2014). Ella es en definitiva quien debe accionar. Es más, ya desde el título de la obra se nos prepara como público para entender que todo recae en la protagonista, porque es ella quien debe despertar: *Wake Up, Woman* [*Despierta, Mujer*]. Pero, como advierte Sara Ahmed ([2004] 2015), al mostrar el daño corporal y no la historia de ese daño (es decir, por ejemplo qué la ha llevado a entender, en primer lugar, que su destino era esperar al Príncipe Azul), esta operación estaría borrando justamente las huellas de la historia del daño que la hicieron «Víctima». Por esta razón, la «Víctima» se presenta aquí, a mi entender, como una identidad solidificada y, agregaría yo, que cristaliza el sufrimiento en ese personaje particularísimo y singular que es Natalia y en su condición de «mujer». Es ella, la protagonista, la que sufre y es «Víctima» como consecuencia del buen ejercicio de su posición asignada de «mujer». A este respecto, hay una observación que también hace esta autora que me resulta muy significativa. Ahmed ([2004] 2015) dice: «La empatía sostiene la diferencia misma que intenta sobrepasar: la empatía sigue siendo un “sentimiento de deseo”, en la que los sujetos “sienten” algo distinto a lo que otra siente, en el mismo momento de imaginarse que podrían sentir lo que otra siente» (pg. 59). Si *Wake up, Woman* (Acebo, 2014) pretende y busca que, como público, empaticemos con la protagonista que es «Víctima» de violencia hasta su misma muerte, es en este gesto precisamente en el que nos aleja de toda posibilidad de cuestionar la historia que lleva a esas situaciones obturando, estratégicamente, la posibilidad real de cuestionarlas para desmantelarlas y, en fin, de politizarlas.

¹⁰⁵ Wake UP, Woman, 2016 TRAILER [Unofficial] (27 de marzo de 2016) *Youtube*
https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=vEr1fGDjlr8&ab_channel=ErikHWorld

Veamos ahora, qué sucede en el unipersonal *La Lengua cosida* (Portillo, 2011) con esta figura. La obra cuenta la historia de una «mujer» que se dedica a dar charlas sobre el rescate de las palabras y el uso del lenguaje. Al comenzar, vemos que Visitación, así se llama la protagonista, lleva un cuello ortopédico y está como desorientada dando vueltas entre los elementos escenográficos. Entre estos hay un pie de lavatorio, un bidet, una puerta con claraboya, pilas de diarios atados con hilo y, detrás, una plataforma que hace de pared de fondo de esa especie de baño (que luego sabemos que es el lateral del andén de una estación de trenes). La protagonista rápidamente se acomoda de frente al público con unos papeles en la mano y empieza a hablar como si estuviera dando una conferencia. De repente, la charla se ve interrumpida y Visitación, llorando, se acerca al bidet, se baja la falda y las medias de nylon que lleva puestas, y se lava frenéticamente la vulva y la entrepierna. Se recompone y continúa la charla hasta que, de a poco, el tema va girando hacia el relato de una situación de abuso que vivió en el andén de una estación de trenes. Según me comentó la dramaturga y actriz cuando la entrevisté, su objetivo al escribir esta obra fue «hablar de los abusos que no eran violaciones, del abuso deshonesto» porque, subraya, «hay que hablar de *lo que les pasa a la mujeres* (...) tiene que ver con los *problemas femeninos* y de la mujer, la violencia de género (...) habla de lo que siente la mujer, que siente *culpa y vergüenza*» (Portillo, comunicación personal, 9 de marzo de 2023). De hecho, el personaje dice, en un momento, que «Yo confío en la práctica de la conversación. Ahí se rescata la palabra» (Portillo, 2011, 1.60) y hace de esta manera un alegato en favor de animar a las mujeres a hablar y denunciar estas situaciones de violencia que sufren. De a poco nos vamos enterando de que su abusador es un «hombre» ciego que tiene como fetiche quedarse con las medias de nylon de sus víctimas. Visitación cuenta al público, además, que recurre a una amiga y que, apoyada en ella, se anima a presentar la denuncia en la comisaría. Mientras relata la situación del trámite, dice: «¡No estamos solas!», dijo. Parece que se asustó. Y yo agregué: “estamos en procesión y repicamos todas las campanas”, parece que se aturdió. Al final lo convencimos. Tomó la denuncia, huellas de todo» (Portillo, 2011, 1.156). Hacia el final Visitación, que se siente reafirmada en esta relación sorora que tiene con su amiga, comenta en tono esperanzador: «Con Diana, vamos en tren, recorriendo estaciones. Ella me juró que entre las dos, vamos a encontrarlo, ¡Hijo de puta!»

(Portillo, 2011, 1.160). Luego de esto, y ya sobre el final de la obra, la protagonista toma una bolsa negra que estaba guardada en el pie del lavatorio, la abre y de su interior va sacando un montón de medias de nylon. Mientras hace esto, dice: «y la bolsa negra también la guardo... para darme coraje, para recordar, para seguir. Por vos, por vos, por vos» (Portillo, 2011, 1.163). Esos últimos parlamentos están dichos con la mirada hacia el público, buscando su complicidad. En ese momento, esas medias que la protagonista saca y muestra, cobran un valor enorme como objeto escénico, porque entonces sabemos que están en representación de todas las víctimas de abuso deshonesto. Esta operación que puede leerse como una sinécdoque, es también la fetichización de la herida de cada una de esas mujeres en ese objeto media, y, en este gesto, se nos invita, diría yo, a empatizar y a sumarnos a las denuncias. Pero aquí también me gustaría traer una reflexión de Sara Ahmed ([2004] 2015) que me parece clave para posicionarme frente esta propuesta que hace la obra *La lengua cosida* (Portillo, 2011). Esta autora dice:

La transformación de la herida en una identidad es problemática. Una de las razones es precisamente su fetichismo: al transformarla en una identidad se separa a la herida de la historia de “haber sido herida” o lastimada. Se convierte a la herida en algo que simplemente “es”, en vez de algo que ha sucedido en un tiempo y espacio. La fetichización de la herida como signo de una identidad es crucial para la “cultural emocional” en la que han proliferado las narrativas de dolor y heridas (pg. 66)

Desde esta perspectiva, la invitación a entender que las víctimas de abuso están representadas en el objeto medias de nylon, (re)produce la figura de la «Víctima» como una identidad cristalizada y nos aleja, aquí también y como sucedía en la obra anterior, de la posibilidad de historizar ese daño. ¿Quién lo hizo y por qué? ¿Qué papel juega la tradición cis/hetero/patriarcal y sus representaciones de género, no solamente en su perpetuación a través de la repetición, sino en la consecución de cada uno de estos hechos? Pero hay algo más que quisiera señalar en esta misma línea y es que, aquí también, la invocación es a la «mujer», o en todo caso a las mujeres como grupo diferenciado y aparte. Visitación recurre a su amiga, otra «mujer» quien, quizás, en su condición de potencial «Víctima», se reconoce en ella y la acompaña. Es

una cuestión entre mujeres que, sin embargo, debe hacerse pública. Esta reunión de lo público y lo privado, se ve también expresada en la propuesta escenográfica que, como comenté, reúne en el escenario un espacio privado (el baño) con uno público (el andén de trenes). Si esto es un asunto privado que debe pasar a la esfera pública, entonces estos dos espacios se siguen percibiendo como complementarios y, en definitiva, antagónicos. Las mujeres, cuyas vidas y problemáticas suceden en el ámbito de lo privado, deben pasar a la acción de la mano de sus congéneres y denunciar estos hechos como propios de ellas y de su condición. Quiero decir que, el hecho de que las situaciones de violencia y de abuso sean presentadas como relativas o referentes a las mujeres, y que sea a ellas (las víctimas) a quienes se les pide que despierten o que hablen, esconde estratégicamente el rol que juegan las prácticas sociales en su reproducción, así como las responsabilidades de todos los agentes que las mismas involucran. Sin dudas, no es fácil abordar las situaciones concretas que viven y sufren amplios grupos de sujetos históricos, y no quiero que por esto se entienda que quizás sea mejor no mostrarlas o contarlas. Por el contrario, supongo que el desafío está en buscar las formas que nos permitan siempre abrir y problematizar su dimensión política, histórica y siempre contingente.

6.2.5 La «Luchadora»

«Esta resignación engendra la paciencia que a menudo se admira en ellas. Soportan mucho mejor que el hombre el sufrimiento físico: son capaces de un valor estoico cuando las circunstancias lo exigen: a falta de la audacia agresiva del varón, multitud de mujeres se distinguen por la serena tenacidad de su resistencia pasiva; hacen frente a las crisis, a la miseria, y a la desgracia con más energía que sus maridos; respetuosas con el tiempo, al que ninguna

*prisa puede vencer, no miden el suyo; cuando aplican su
sosegada obstinación a cualquier empresa, obtienen a
veces éxitos resonantes»*

Simone de Beauvoir, El segundo sexo¹⁰⁶

Y para finalizar, la última figura que me gustaría proponer aquí: la «Luchadora». Como ya dije al comenzar este capítulo, es una figura que me resulta controversial. Me inquieta. De Beauvoir ([1949] 2005) afirma (en el capítulo dedicado a la «Situación y Carácter»), que la «mujer», «acusa a todo el universo masculino; el rencor es el anverso de la dependencia (...) el bien *debe* ser realizado, y, si no lo es, existe una falta por la cual hay que castigar a los culpables (...) siempre está *contra* algo o *contra* alguien (...) La vida y los hombres la han vencido, ella hará de esa derrota una victoria» (Pg. 596, 597). Me gustaría resaltar, antes de continuar, que en esta última cita los destacados son de la autora, no míos. Según de Beauvoir, entonces, las mujeres siempre estaríamos en situación de lucha porque previamente hemos sido vencidas. Partiendo de aquí, entiendo a la lucha¹⁰⁷, en su dimensión social y política, como una forma de intervención en el mundo que nos conduciría hacia un horizonte en el cual ese «algo» contra el cual estamos, entendido como una situación, o estado de cosas, que se identifica como injusta, incómoda o directamente dolorosa, se transforma. Si luchamos, tenemos al menos la ilusión de que podemos rebelarnos contra ese «algo» en el que nos encontramos, y así superar un estado de resignación frente a ello. Puesto en estos términos, luchar se propone como una acción positiva en relación a la posibilidad de modificar lo que conocemos o vivimos, y que sería previo a esa situación de lucha. Pero entonces, ¿cómo es que he llegado a la idea de proponer a la «Luchadora» como una figura cristalizada que por contrapartida constreñiría las subjetividades? Lo primero que se me apareció por delante, es su estrecha vinculación

¹⁰⁶ Pg. 592.

¹⁰⁷ Busqué la definición en el diccionario y esto es lo que encontré: «Pelear, combatir. Disputar, bregar, abrirse paso en la vida». Real Academia Española. (s. f.). Luchar. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 23 de abril de 2024, de <https://dle.rae.es/luchar>

con la figura anterior, la de la «Víctima», respecto de su relación con el sufrimiento, el dolor y la distribución del poder. No lucha quien no entiende que en su experiencia hay justamente «algo» que debe ser modificado, es decir, que se está padeciendo: un sufrimiento o, como mínimo, una incomodidad. Si esto no fuera así, entonces no habría razón para luchar. Pero, ¿qué ocurre si ese «algo» al que se refiere la autora y que en apariencia sería previo, pudiera ser entendido como el producto mismo de esa situación de lucha, como su efecto? Quiero decir, proponer a la «mujer» como «Luchadora» supone que su posición minorizada se ha naturalizado previamente como un hecho. De esta manera, se obtura la posibilidad real de cuestionar qué la ha llevado, en primer lugar, a representarse así, y esto, por contrapartida, la mantendría justamente en ese mismo estado o situación del cual pretende estar buscando salir mediante su lucha. Es decir, se la quiere luchando (a la «mujer»), justamente, para que en la búsqueda de revertir su situación, esta última se le presente como un hecho dado, incuestionable, a-político o que simplemente es. La «mujer» resiste y lucha a su condición subalterna pero esta condición no está en juego porque sino, no habría lucha. Vista así, y yo la entiendo así, la figura de la «Luchadora» operaría obturando la posibilidad real de la disputa por los espacios y la producción de sentidos, alejándonos, consecuentemente, de toda posibilidad de intervención política concreta. Dicho esto, quiero ahora retomar la cita del epígrafe de este apartado, que está tomada de un extracto que se encuentra sólo unas pocas páginas antes de esta última que analicé. Como se lee allí, la filósofa francesa le adjudica a las mujeres un «valor estoico», un carácter de «serena tenacidad» y de «resistencia pasiva», pero observa también que, «cuando aplican su sosegada obstinación a cualquier empresa, obtienen a veces éxitos resonantes». Su destino, aparentemente, es la lucha eterna para, de cuando en cuando, alcanzar esos éxitos. Incluso llega a decir, un poco más adelante, que «estima que *ni las personas ni las cosas pueden ser diferentes de lo que son*» (de Beauvoir, [1949] 2005, pg. 592) [el destacado es mío]. La «mujer», entonces, para de Beauvoir, se resigna en primer lugar y luego, con esa capacidad estoica de resistencia pasiva, asume la lucha que la conducirá, al menos en apariencia, a revertir esa situación. Es interesante destacar también que mucho antes, en el capítulo dedicado a «la Joven», la autora sostiene que, «su humildad no proviene de una inferioridad dada, sino que, por el contrario, esa humildad engendra todas sus insuficiencias» (de Beauvoir, [1949]

2005, pg. 270). Es precisamente en esta lógica en la cual entiendo a la «mujer» como «Luchadora»: esa capacidad de resistencia que se le atribuye es la que en definitiva (re)produce la situación a la cual debe resistir. Dicho de otro modo, su carácter y condición de «Luchadora» contribuyen a (re)producir esa situación aparentemente previa y dada, de la cual esa lucha, paradójicamente, pretende estar rescatándola. Todas estas reflexiones que he desarrollado hasta aquí, las elaboré a partir de que visioné dos obras en concreto: *Alondra... Alma profunda la vida* (Rosenfeld & Gonzalez, 2005), en la edición 2015, y *Boleros irreverentes* (Rapp, 2019), en la de 2020. Abordaré a continuación cada una de ellas.

En el caso de la primera, *Alondra...Alma profunda la vida* (Rosenfeld, et. al., 2005), se trata de un unipersonal escrito y actuado por la actriz en homenaje a su abuela, la poetiza paraguaya, militante del Partido Comunista y exiliada en Argentina, Carmen Soler. Los textos que la componen son fragmentos recopilados de distintos poemas de la escritora, y el título que recibe la obra es un homenaje a su libro de poemas *La alondra herida*, publicado en 1955 en Paraguay. Al comenzar, se ve a la actriz acucillada en el fondo delante de una pantalla de proyección, que cae hasta el piso, y que tiene una imagen proyectada del muralista mexicano José Clemente Orozco. En la imagen, que se mantiene fija a lo largo de toda la obra, se ven únicamente los rostros de tres personajes «femeninos» adultos y un bebé, cuyos cuerpos y cabezas están cubiertos por telas. Como me señaló la actriz, cuando la entrevisté, es una «imagen de madre» (Rosenfeld, comunicación personal, 23 de marzo de 2022). Los primeros textos se oyen en off, grabados por la misma actriz, y luego ella toma la palabra hasta el final. El escenario está vacío, a excepción de un cubo cubierto también por telas. Tanto el vestuario de la actriz, como los personajes de la imagen proyectada y el cubo, están cubiertos por abundantes paños (en tonos crudos y blanco roto) que producen contrastes de claroscuros por la incidencia de la luz sobre los pliegues. Este juego de luces y sombras funciona como unidad estético visual entre la imagen plástica proyectada, los elementos escénicos y el vestuario de la protagonista. El desarrollo de la obra se compone, como dije, del recitado de una sucesión de extractos de poemas, que la actriz va acompañando con distintas secuencias de acciones corporales en el espacio. No hay cambios escenográficos ni de

vestuario, a excepción de que se va soltando progresivamente el cabello, y utiliza algún pequeño elemento (como una mantilla sobre los hombros, por ejemplo) para dar la idea de que se produjo un cambio de personaje. Según me comentó la actriz en la entrevista, la obra «va pasando por distintas mujeres... en general del campo... o mujeres que han sufrido cárcel porque [su abuela] usaba la poesía como una *manera de denuncia, herramienta de lucha*» y agrega seguidamente, que su idea era «contar todo lo que la mujer *sufre y lucha*, como cualquier integrante del pueblo, pero doblemente *por ser mujer*» (Rosenfeld, comunicación personal, 23 de marzo de 2022). En la idea misma que alentó la realización de la obra, se puede ver aquello que he venido señalando respecto de la figura de la «Luchadora». La posición minorizada de las mujeres representadas en *Alondra...* (Rosenfeld et. al., 2005) está doblemente reinscripta por su condición de género («por ser mujer») además de su condición de clase (la pobreza). Esta situación que las encamina hacia la denuncia y la lucha, no es cuestionada como tal, sino que se da por sentada. Al comenzar, se escucha en off un recitado hecho por la misma actriz, que dice:

A veces pienso cuáles serían *mis verdaderos propósitos*. A veces me confundo. A veces surgen distintos y de las más variadas especies. Me los hago de noche. *Algunos son heroicos, llenos de valor y sacrificio*. Me veo bandera de la verdad en mano, *ir contra las leyes y contra el mundo* (Rosenfeld, et. al., 2005, 1.1) [los destacados son míos]

«Valor y sacrificio» para «ir *contra* las leyes y *contra* el mundo»: las mujeres siempre están en «contra» de algo, son contreras, como nos advertía antes de Beauvoir ([1949] 2005). Se resigna en el sacrificio y encara la lucha con valor: la «mujer» deviene «Luchadora» cristalizando la situación que primeramente la empuja a ella. Más adelante, la actriz recita lo que sigue: «Voy a decirlo de entrada / Para el que quiera entender: / Son penas muy encimadas / El ser pobre y ser mujer. / Trabaja toda la vida / Apenas para comer. / Tiene las penas del pobre / Y más las de ser mujer» (Rosenfeld et. al., 2005, 1.15) y unos versos después: «Y la mujer herida en su miseria / Con la angustia restallando como un látigo» (Rosenfeld et. al., , 2005, 1.44). La situación de la «mujer» queda cristalizada en sus penas, en su miseria, en los latigazos que le propina su angustia. Un poco más adelante en la obra, ya en una poesía que

está dedicada a su amante, la protagonista recuerda lo que él le decía: «Te quiero así vestida / De silencio y de nada. / Te quiero así sedosa / Así desamparada» (Rosenfeld, 2005, 1.186). Es el «hombre», su enamorado, quien a cambio de su amor le refuerza la necesidad de que permanezca silenciosa, sedosa, desamparada: porque él la quiere así. Parecería que *Alondra.. alma profunda de la vida* (Rosenfeld et. al., 2005) deja a la «mujer», a pesar de su lucha, en el mismo lugar en el que la presenta de Beauvoir ([1949] 2005), «destinada a la docilidad, a la resignación, [por lo cual] no puede más que aceptar el lugar que la sociedad le ha dado» (pg. 272).

Boleros irreverentes (Rapp, 2019), es una obra de teatro musical que ofrece reversiones de boleros escritos por compositoras latinoamericanas. Las cuatro actrices que la integran interpretan cada una a las cubanas Olga Guillot, Isolina Carrillo y Rosalía de Cuba, y a la mexicana Consuelo Velázquez. Tiene formato de recital de música actuado, donde se van poniendo en juego las distintas personalidades de los personajes y los cruces y entredichos que surgen a razón de ellas. Toda la escena se organiza en torno a un teclado con pie en el cual está sentada una de ellas (la directora y dramaturga), mientras que las otras se ubican a su alrededor, en la medida que van entrando. Según me comentó la dramaturga, directora y actriz de la obra cuando la entrevisté, estas «son mujeres de la historia, verdaderas, *que lucharon* (...) tienen la impronta de *alguna actitud femenina que no sería aprobada en aquellos tiempos* de fines del siglo XIX y principios del XX (...) tuvieron que remarla muchísimo (...) mujeres que *habían sido excluidas, la remaron* mucho para ser reconocidas» (Rapp, comunicación personal, 31 de agosto de 2023). Para empezar, esa situación de singularidad, es decir, de ser presentadas como excepciones dentro de lo que es el mundo, en este caso, de la composición musical, marca la pauta de que esos personajes son justamente eso: las anomalías. Subjetividades que gracias a ciertas circunstancias particulares (que, dicho sea de paso, no están especificadas en la obra) llegaron a ser algo que, en realidad, no se esperaba de ellas. Son mujeres que se movieron en un mundo dominado por los hombres, el cual sin embargo, y pese a su irrupción en él, les sigue perteneciendo a ellos. Ellas vienen a conformar la excepción en un mundo que no les pertenece. De hecho, de ahí el título de la obra, ellas son las

de los boleros *irreverentes*, o sea irrespetuosos, blasfemos¹⁰⁸. Pero hay algo más, y es que se las muestra entre mujeres, es decir, entre otras subjetividades que sufren los mismos pesares. Igual que ocurría con la «Víctima», son cosas de mujeres que se resuelven y se luchan entre mujeres. Con este gesto, se obtura la posibilidad de acceder a la historia que hizo que eso fuera así, es decir, que ellas llegaran a estar en la situación en la que se encuentran. Voy a transcribir, a continuación, algunos de los parlamentos de los personajes para analizarlos. La primera que entra a escena es Isolina. Al hacerlo, se presenta y dice: «Con estas locas bonitas / Armamos este grupete / Para bolerear tupido / Sin que nada nos inquiete» (Rapp, 2019, 1.5). Ya desde el vamos, la locura se hace presente para, quizás, justificar lo que ellas van a hacer: «bolerear tupido». Ellas, las mujeres que componen y cantan boleros, son las «locas» (¡cuánta afición por relacionar a la «mujer» con la locura cuando pasa a la acción!) pero además son «bonitas» (porque claro, por muy irreverente que sea, la «mujer» nunca deja de hacer lo que de «ella» se espera: agradar). Y así comienza *Boleros irreverentes* (Rapp, 2019) con un grupo de «locas bonitas» que van a hacer algo que les está prohibido. En segundo lugar, entra Rosalía enumerando comidas y alimentos cuando de pronto, en complicidad con el público, dice en voz baja: «Pero hoy voy a confesarles un secreto bien guardado / De comida mi apetito está muy bien custodiado / El hambre que yo padezco, y estoy entrando en calor / Decirlo no me avergüenza, ¡yo tengo hambre de amor!» (Rapp, 2019, 3.10). La «mujer», como ya he dicho antes, está destinada a buscar el amor. Sin embargo un poco más adelante, este mismo personaje aclara: «Nadie te quiere mencionar, / y sin embargo, todos te quieren disfrutar. / Como quisiera describirte tal cual siento, / cómo poder eternizar ese momento, / cómo decir que es un placer y es un tormento. / ¡Orgaaaaasmo!» (Rapp, 2019, 5.1). Rosalía busca el amor pero en forma de orgasmo. Este contrapunto entre buscar el amor, como destino promisorio y de realización para la «mujer», y perseguir aquello que, como dice Rosalía, «nadie quiere nombrar» en referencia al sexo (como desenfreno), pone en juego, a mi entender, aquella doble naturaleza «mitad juiciosa, mitad salvaje» que caracteriza, como señalé antes, a la «Loca». Un

¹⁰⁸ Real Academia Española. (s. f.). Irreverente. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 23 de abril de 2024, de <https://dle.rae.es/irreverente>

poco después el personaje de Olga, que hasta ese momento solamente había intervenido cantando, se presenta de la siguiente manera:

Soy la culpable de que muchas parejas, seducidas por mis cantos, hayan caído en los brazos de Eros. No soy demasiado consciente de mis poderes. Solo sé que cuando canto me transporto y libero mi alma y mi cuerpo de todo prejuicio y ahí aparece lo mejor y lo peor de mí. Como en el amor. Cuando alguien me gusta, voy al frente, cantando o hablando, como sea y donde sea (Rapp, 2019, 7.1)

Aquí también este personaje se muestra sin freno para «ir al frente», con poderes (no queda claro si para el bien o para el mal), y con un cuerpo liberado del que «aparece lo mejor y lo peor». Hay todo el tiempo una doble condición, una doble «naturaleza» de la subjetividad «femenina» que es tan cautivadora como inquietante. De hecho, hay una alusión bastante directa, diría yo, a las sirenas, como seres mitológicos mitad «mujer» y mitad animal, que con sus cantos seducen a quienes las oyen. A este respecto de Beauvoir ([1949] 2005) sostiene que los personajes «femeninos» no son atractivos, y luego aclara:

Más seductoras son las hadas, sirenas y ondinas que escapan a la dominación del macho; pero su existencia es incierta, apenas individualizada; intervienen en el mundo humano sin tener un destino propio: tan pronto como la sirenita de Andersen se hace mujer, conoce el yugo del amor, y el sufrimiento se convierte en su patrimonio (pg. 228)

Los personajes de *Boleros irreverentes* (Rapp, 2019), si bien encarnan a esas mujeres que han obtenido «éxitos resonantes», lo hacen dejando las cosas como están. En primer lugar, ellas son excepciones y están entre pares, es decir, entre otras mujeres que se encuentran en la misma situación dentro de un mundo que sigue siendo de dominio «masculino». En segundo lugar, ellas no escapan a la doble condición «mitad juiciosa, mitad salvaje» que corroe la existencia «femenina», y sufren sus padecimientos. Buscan el amor pero se entregan al desenfreno sexual, son «bonitas» pero también son «locas».

REFLEXIONES FINALES

«Salí esta mañana y no podía creer lo que vi
Cien mil millones de botellas varadas en la orilla
Parece que no estoy sola
Cien mil millones de náufragxs buscando un hogar
Enviaré un S.O.S. al mundo
Espero que alguien recoja mi S.O.S.
Espero que alguien tome mi mensaje en una botella»

Sting, *Message in a bottle*¹⁰⁹

A lo largo de los meses que me llevó la escritura de esta tesis, he ido repensando muchas de las ideas que me alentaron al comienzo. Ha sido un proceso largo y puntilloso. Por momentos desolador. y en otros muy estimulante. Fueron meses de sentarme a recibir y enviar botellas que van y vuelven, trayendo ideas, conceptos, categorías... Reflexiono ahora, por ejemplo, sobre mi propia representación como «mujer» y sigo sin querer abrazarla del todo, pero tampoco busco deshacerme de ella. Es paradójico, porque si bien pienso que es difícil imaginar un mundo sin categorías, ya que ellas nos ofrecen espacios para disputar los sentidos y su producción, también entiendo, ahora, que funcionan como lo que llamaría *corsés de significación*. Nos imponen comportamientos, gestos, actitudes. Creo que, como mínimo, estamos en la obligación de repensar permanentemente las categorías que usamos. No para vivir sin ellas, pero sí al menos para tensionar los límites que éstas (re)producen y, de esa manera entonces, problematizar siempre esas fronteras que establecen. Quizás para correrlas o incluso para habitarlas, pero con decisión. Supongo que la cuestión estará en «ser mujer» sin necesariamente devenir «mujer».

En uno de los seminarios que cursé mientras hacía el doctorado, escuché una idea que me quedó dando vueltas en la cabeza. Estaba relacionada con los modos de

¹⁰⁹ «Walked out this morning, I don't believe what I saw / Hundred billion bottles washed up on the shore / Seems I'm not alone at being alone / Hundred billion castaways, looking for a home / I'll send an S.O.S to the world / I hope that someone gets my / I hope that someone gets my message in a bottle» en Sting (1979) *Message in a bottle* [Mensaje en una botella] [canción]. En *Reggatta de Blanc*. A&M Records (la traducción es mía)

hacer y, más concretamente, con las producciones culturales. Decía algo así: *no podemos adivinar sus intenciones, pero sí podemos leer sus efectos*. Esto quedó allí resonando porque, aún en su sencillez, me parece que ofrece un mundo de posibilidades. Si no puedo descifrar qué alentó, en primera instancia, a la creación por parte de la Comedia Municipal de un Festival denominado «de la Mujer», o a la participación por parte de los grupos y elencos que se presentaron para conformar su programación, sí puedo, en todo caso, preguntarme por los efectos que ambos gestos producen. ¿Qué sucede cuando definimos espacios o circuitos usando categorías de género como la de «mujer»? ¿Qué implica, para empezar, la idea misma de definir algo? Creo que es eso hacia lo que he apuntado a lo largo de estas páginas. Espero haber demostrado, por ejemplo, que el nombre que recibe el evento produce un recorte del teatro independiente de la ciudad a partir de una categoría cuya aparente transparencia no es tal. De esta manera, el Festival, entendido como *espacio generizado*, ofrece un direccionamiento hacia ciertas figuras que son reconocibles como relativas a la «mujer» justamente por su condición de ser identificables. Es decir, por estar inscriptas en la tradición cis/hetero/patriarcal. Pero además, que es esta condición de inscripción, a su vez, la que (re)produce ese encierro que ciñe los significantes a determinados gestos, comportamientos y estilos. Quiero decir, que suponer que entendemos *desde el vamos* lo que la categoría «mujer» incluye, es problemático de por sí, porque nos distancia de la oportunidad emancipadora de cuestionar aquellos supuestos que la tradición se encargó de cristalizar al interior de esta categoría (y de otras tantas, claro está). Sumado a esto, las obras presentadas al Festival ofrecen un cúmulo de figuras cristalizadas de las cuales, en realidad, necesitan para hacer inteligible la construcción de ficción (*poiésis*) que ellas mismas fabrican, entendidas siempre en relación a una «realidad extrateatral» que opera como referente. Esto parece no tener salida, porque se necesitan mutuamente. Pero entonces me pregunto: ¿Cómo podríamos pensar los circuitos teatrales, en este caso los platenses, politizando los efectos que toda delimitación inevitablemente produce? ¿Es posible crear espacios que se desmarquen de producir *promesas optimistas* cuyo cumplimiento suponga constreñir los significantes para satisfacer las expectativas que estas mismas despiertan? ¿Podemos imaginar categorías que escapen a las recurrencias que ellas mismas contribuyen a (re)producir, o debemos aceptar vivir en

ellas y en la violencia de la coerción ineludible que producen? Quizás sería interesante buscar opciones que problematicen de forma permanente (y casi perturbadora) todos los espacios, los artísticos incluidos, en la medida en que éstos también son necesarios para legitimar las prácticas (teatrales) de la ciudad. O tal vez, la cuestión radique en la fuerza misma que tiene hacernos preguntas. En las posibilidades que nos puede habilitar interrogar(nos) siempre acerca de lo que hacemos, de lo que somos, de lo que construimos, para correrlos de los límites o, como mínimo, para hacerlos reconocibles como tales. Y no es menor tampoco, señalar el carácter violento de estas delimitaciones. Pensar las subjetividades en marcos que van trazando caminos que se ofrecen como inevitables, supone dejar de lado un cúmulo de posibles: todo lo que podría ser, todo lo que podría haber sido...

Las figuras que identifiqué, y que he descrito en esta tesis, quizás no sean más que coincidencias, o quizás no. Sería interesante, por ejemplo, contrastarlas con otros *espacios generizados* de la ciudad y ver qué circula por allí. Más allá de esto, me gustaría contar que llevo algún tiempo comentando en distintos grupos de amistades de qué va el trabajo que he venido realizando. En muchos casos he visto caras de asombro, pero en muchos otros, y sobre todo en grupos de mujeres, encuentro gestos de complicidad. Gestos que dejan traslucir un: *eso me suena*. Me pregunto, también, si esta tesis hubiera sido lo que es si la categoría de «mujer» no me hubiera acompañado en mi propio tránsito de vida y, claro está, a lo largo de todas estas páginas. Debo decirlo: creo que a mí también *me suenan* esas figuras. Eso sí, tengo la absoluta certeza de que no estaban allí antes de empezar a hacerles preguntas, sino que fueron emergiendo a través de la malla de tensiones que fui tejiendo. Y con esto quiero resaltar, por un lado, el valor enorme que, como ya he dicho, le veo hoy al hecho de hacer preguntas, y por el otro, a todos los cuestionamientos que me han ido aportando la lectura de los principales lineamientos de los distintos movimientos feministas. Cada uno de ellos, aún con los que no coincidí para nada, han abierto en mi horizonte personal signos de interrogación. Ya sea por el sí o por el no, es difícil permanecer inmutable. Desde las *Precursoras* hasta lo que hoy se conoce como los feminismos de la Cuarta Ola (sobre los cuales, he de decir, que he comenzado a interiorizarme recién en este último tiempo), creo que todos han ido sumando botellas

a un mar que de otra manera permanecería congelado, sin fisuras aparentes. Es hora de que quienes nos dedicamos al campo de las artes nos saquemos de encima, como señalaba en el capítulo uno, esa pátina de aparente e intrínseca *subversión* que nos identifica (¿etiqueta?) y empecemos a preguntarnos sobre nuestro hacer. ¡Bienvenidos los feminismos!

Para terminar me gustaría decir que deseo, profunda y sinceramente, que esta tesis se vuelva una botella más en la orilla de otrxs, para seguir preguntando, para seguir desocultando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acebo, J. (2014). *Wake Up, Woman* [obra de teatro]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Agamben, G. ([1978] 2007) *Infancia e Historia Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Adriana Hidalgo.

Ahmed, S. ([2004] 2015). *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género.

..... ([2010] 2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.

..... ([2017] 2021). *Vivir una vida feminista*. Caja Negra Editora.

Amorós, C. y de Miguel, A. (2005) (Eds) *Teoría feminista de la Ilustración a la globalización: De los debates sobre el género al multiculturalismo*. Minerva.

Amorós, C. (2009) Simone de Beauvoir: entre la vindicación y la crítica al Androcentrismo. *Investigaciones Feministas* (0), 9-27.

Andía, F., Lopes Periquito, A.P., Rábalo, G., Andía, R. (2016). *La sangre quieta* [obra de teatro]. La Plata.

Archuf, L. ([2002] 2005) Problemáticas de la identidad. En Archuf, L. (Comp) *Identidades, sujetos y subjetividades* (pgs.21-43). Prometeo.

Arias, A. (2013). *Mujeres que abrigan sueños* [obra de teatro]. La Plata: Grupo Odín.

Barrancos, D. (2020) *Historia mínima de los feminismos en América Latina*. El Colegio de México.

Barrientos, P. (2017) Ecos y tensiones de la tradición anticolonialista latinoamericana en las reflexiones de los feminismos descoloniales y antirracistas: ¿Cómo pensar el género sin reproducir sus violencias?. *Punto Género*, (7), 30-45. <https://revistapuntogenero.uchile.cl/index.php/RPG/article/view/46225>.

Baudot, F (2008) *La moda del Siglo XX*. Gustavo Gili SL

Berlant, L. ([2011] 2020) *El optimismo cruel*. Caja negra.

Butler, J. ([1990] 2020). *El género en disputa*. Paidós.

..... ([1993] 2020). *Cuerpos que importan*. Paidós.

Bonet, L. (2011) Tipologías y modelos de gestión de festivales. En Bonet, L.y Schargorodsky, H. (Eds.) *La gestión de festivales escénicos. Conceptos, miradas, debates*, (pgs. 41-87) Cuadernos Gescènic.

Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en Artes*. Amsterdam School of the Arts.

Bracciale, B. y Mujico, R. (2013). *Enciclopedia práctica universal* [obra de teatro]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Cano, G. (2018) El feminismo y sus olas. *Letras Libres* <https://letraslibres.com/revista/el-feminismo-y-sus-olas/>

Casella G. (2020) *Teatro para niños y performatividad de género. El teatro infantil platense como estrategia de crianza heteronormada* [Tesis de Maestría, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata] <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/98494>

De Beauvoir, S. ([1949] 2005) *El segundo sexo*. Sudamericana.

De Lauretis, T. ([1984] 1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Cátedra.

..... ([1989] 1996) La tecnología del género. *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*. Facultad de Filosofía y Letras (2), 6-34. http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/11003/1/uba_ffyl_r_mora_2.pdf

De Miguel Álvarez, A. (2009) El legado de Simone de Beauvoir en la genealogía feminista: la fuerza de los proyectos frente a “La fuerza de las cosas”. *Investigaciones Feministas* (0), 121-136

Del Mármol, M. (2016) *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. [Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires] <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4096>

Del Moral Espín, L. (2012). En transición. La epistemología y la filosofía feminista ante los retos de un contexto de crisis multidimensional. *Cadernos CES, Open Edition Journals* (18). <https://journals.openedition.org/eces/1521>.

Díaz J, (2018). *Los Discontinuos. Situaciones laborales de actores y actrices en teatro independiente platense (2018)* [Tesis de Licenciatura, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata] <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1645/te.1645.pdf>

..... (2021) Las paradojas del trabajo actoral en teatro independiente. Un estudio comparativo de las representaciones sociales sobre teatro independiente de actores y actrices de La Plata entre los orígenes y la actualidad. *CUHSO (Temuco)* (31.1). https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S2452-610X2021000100284&script=sci_arttext

Di Sarli N. (2013). *Historia del teatro en el período fundacional de La Plata (1890-1930): identidad urbana y proyecto artístico* [Tesis de Maestría, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36340>

Dorlin, E. ([2008] 2009). *Sexo, Género y Sexualidades Introducción a la teoría feminista*. Nueva Visión.

Dubatti, J. (2007) *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.

..... (2011) *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot

..... (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.

Fausto-Sterling, A. ([2000] 2006) *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Melusina.

Femenías, M.L. (2019) *Itinerarios de teoría feminista y de género. Algunas cuestiones histórico-conceptuales*. Universidad Nacional de Quilmes

Foucault, M. ([1975] 2004) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.

..... ([1976] 2021) *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Siglo Veintiuno.

Geirola G. ([2000] 2018) *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Argus-a Artes y Humanidades.

Guimarey, M. (2024) El incontrolable cuerpo femenino. Figuras modernas en el unipersonal platense «Bajo un sol de sílice». *AVANCES* (33)
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/>

..... (2022) Arqueología teatral: cartografía sentimental del teatro platense. *Boletín de Arte* (24). S/P <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/159099>

Haraway, D. ([1991] 1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.

Kirkwood, J. (2019). Los nudos de la sabiduría feminista (Después del II Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, Lima 1983). *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, (36), 187-209.

Laclau, E. (1996) ¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política? En Laclau, E., *Emancipación y diferencia* (pgs. 69-86) Ariel.

Laver, J. ([1988] 2006) *Breve historia del traje y la moda*. Ensayos Arte Cátedra

Lezcano, J. (2016). *Dos mundos para Ana* [obra de teatro]. La Plata: Ciruelas Teatro.

Liedo B. (2022) Juntas y revueltas: la sororidad en el feminismo contemporáneo. *RECERCA, REVISTA DE PENSAMENT I ANÀLISI*, (27,2), 1-22

López Jorge, M. (2010) Variaciones feministas en torno a la inmanencia y la trascendencia. Simone de Beauvoir , Luce Irigaray y la «política de lo simbólico». *Feminismo/s* (15) 137-164.

Mallach, N. (2018). *Triste campero* [obra de teatro]. La Plata. Compañía Ateneo La Taba.

Mannarino, JM. (2010). De los salones hacia la calle (Breve historia del teatro platense). *Telón de fondo*. 6(11), 1-9.
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9265>.

Martín, A.L, y Valobra, A. (2019) *Dora Barrancos. Devenir feminista. Una trayectoria político-intelectual*. Antologías Esenciales del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales

Mercurio, S. y Pagés, L. (2008). *Beatriz, la historia de una mujer inventada* [obra de teatro de títeres]. Banfield, Provincia de Buenos Aires.

Messina, A. (2019). *La deshilachada* [obra de teatro]. La Plata: Grupo de Teatro Organantes.

Obersztern, M. (2018). *Lengua madre sobre fondo blanco* [obra de teatro]. La Plata.

Palermo, Z. y Quintero P. (2014) (Comps.) *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Ediciones del Signo.

Pavis, P. ([1996] 2003) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia estética, semiología*. Paidós

Pérez Fontdevila, A. (2019) Qué es una autora o qué no es un autor. En Pérez Fontdevila, A. y Torras Francés, M. (Eds.) *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, (pgs. 25-60). Icaria, Mujeres y Culturas.

Pelletieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949 – 1976)*. Galerna.

Poncetta, J. (2016). *Bajo un sol de sílice* [obra de teatro]. La Plata: Grupo Galpón Momo Teatro.

Portillo, M.I. (2011). *La lengua cosida* [obra de teatro]. La Plata.

Radice G. (2016) *Cartografías de la Fragmentación. Teatro Posdramático Platense*. Malisia.

..... (2018) *En busca de la felicidad identitaria. Tensiones culturales en torno al discurso teatral: La Comedia de la Provincia de Buenos Aires (1958-1966)* [Tesis de Doctorado, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata] <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68121>

Richard, N. (2008) *Feminismo, género y diferencia(s)*. Palinodia.

..... (2009) La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate Feminista* (40), 75-85.

Sánchez Distasio, A. (2005). El Teatro en La Plata. En Osvaldo Pelletieri (Comp.) *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*. (Pp. 45-86) (Vol I) Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA).

Rapp, N. (2019). *Boleros irreverentes* [obra de teatro]. La Plata: Grupo Barataria.

Rich, A., ([1980] 2019) *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*. Popova.

Richard, N. (1993) *MASCULINO/FEMENINO: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers.

Riley, D. ([1988] 1995) *Am I that name? Feminism and the category of "women" in history*. University of Minnesota Press

Rosenfeld, P. y González, R.M. (2005). *Alondra... alma profunda de la vida* [obra de teatro]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Rubin, G. ([1975] 1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. *Nueva Antropología* (Vol VIII, 30), 95-145.

Scott, J. (1990) El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Amelang, J.S & Nash, M. (Eds.) *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. (pgs. 23-58). Diputación Provincial de Valencia.

Schwarz, H. y Ray, S. (2004) *A companion to Postcolonial Studies* [Una guía hacia los estudios poscoloniales]. Blackwell.

Segato, R.L. (2016) *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños

Sting (1979) Message in a bottle [Mensaje en una botella] [canción]. En *Reggatta de Blanc*. A&M Records

Taylor SJ, y Bogdan R. ([1987] 1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Paidós.

Tenembaum, T. (2023) Prólogo. En Torné, G. (Ed. y trad.) *Precursoras del Feminismo. Antología de textos 1786 – 1911*. Clave Intelectual.

Torné, G. (2003) (Ed. y trad.) *Precursoras del Feminismo. Antología de textos 1786 – 1911*. Clave Intelectual.

Villamil, N. (2014). *Aros de perlas* [obra de teatro breve]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Walsh, C. (2001) Hacia un análisis crítico y feminista del discurso. En *Gender and discourse. Language and power in politics, the church and organisations*. [Género y discurso. Lenguaje y poder en la política, la Iglesia y las organizaciones]. Longman.

Wittig, M. ([1992] 2006). *El pensamiento heterosexual*. Egales.

Wollstonecraft, M. (1792) Vindicación de los derechos de la mujer. En Torné, G. (Ed. y trad.) (2023) *Precursoras del Feminismo. Antología de textos 1786 – 1911*. Clave Intelectual.

Zambrini, L. (2009). *Modos de vestir e identidades de género. Reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo* [Ponencia] XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.
<https://cdsa.academica.org/000-062/428>.