

Filosofía feminista y escenarios teatrales recientes: Argentina 2013-2015

Lola Proaño Gómez

A Sandra Cypess por su entusiasmo y generosidad

Este ensayo indaga la relación de la teoría feminista con la escena teatral, buscando la respuesta a dos preguntas: ¿Qué impacto han tenido la teoría y la filosofía feminista en la teatralidad latinoamericana? ¿Cómo se han modificado los escenarios debido al desarrollo de esa teoría? La hipótesis que se propone es que el escenario feminista ha evolucionado e incorporado en su teatralidad los planteos de la teoría feminista reciente, desarrollando una evolución sincrónica respecto de ella. Me serviré de las contribuciones hechas desde la filosofía y la ciencia política a las discusiones de la teoría feminista: la teoría del punto de vista feminista de Hartsock; la propuesta de Benhabib y O'Brien respecto de la relación entre política de género y el capitalismo tardío; la relación de parentesco y economía de Linda Nicholson; la reflexión sobre la relación entre violencia y mundo globalizado de Femenías y, finalmente, la teoría de la interseccionalidad de Collins y Yuval-Davis.

En la escena de los últimos años, aparecen propuestas que no tienen nada que ver con la deconstrucción de “lo femenino”, entendido tradicionalmente como una esencia y una adscripción cultural inamovible, una construcción cultural que parece haber logrado deconstruir el feminismo¹ y que aparecía predominantemente en la producción feminista teatral de los años ochenta. El aspecto teórico que más impacto tuvo en la teatralidad de corriente feminista y, cuyo inicio estaría en las producciones de mujeres en los años ochenta, es la negación de una supuesta “esencia” femenina que haría que la mujer permaneciera en el estatus otorgado con la consecuente negación de la posibilidad de cambio. Tal como aparece, por ejemplo, en *Y a otra cosa mariposa* de Susana Torres Molina (Argentina, 1988), que exhibe dicha

esencialidad como una máscara superpuesta, como una construcción cultural interesada que pretende mantener el sujeto atado a roles sociales, políticos y culturales en los que la sumisión al sistema patriarcal sería la característica predominante. La teatralidad de aquella década exhibía sujetos femeninos que contradecían y des-decían los mandatos resultantes de la concepción esencialista de lo femenino. Esta concepción sostiene que la mujer en tanto mujer tiene ciertas características incambiables que corresponden a su “esencia” y que coinciden con aquellas adscriptas a ella por el mundo patriarcal: objeto/naturaleza/pasividad/relegación al espacio doméstico y la adjudicación de roles incambiables de acuerdo a la estructura de la sociedad tradicional, por ejemplo. Los escenarios des-cubrían teatralmente tanto la contingencia de la naturaleza adscripta a “lo femenino” como el carácter ideológico, culturalmente construido, de los comportamientos asignados como “propios” a la mujer.

Una vez afirmada y asumida esa deconstrucción cultural de la “esencia” femenina, tanto desde la teoría feminista como desde el escenario, éste despliega un sujeto autónomo con capacidad de performatividad política, social y cultural, exhibiendo una subjetividad que no está inevitablemente limitada por la biología o la psicología. En la Argentina, la nueva escena teatraliza un sujeto diferente con capacidad de cambio y participación en áreas que en la tradición le estaban proscritas y que ahora aparecen ya como derechos adquiridos por los personajes femeninos. Desde el teatro, se proponen sujetos femeninos caracterizados no sólo por una distinta gestualidad, sino también por asumir otros roles sociales y otra posición en la sociedad. Las propuestas escénicas recientes transparentan una actitud de resistencia y asumen, tal como Julia Kristeva propone, una función negativa al rechazar lo estructurado y transmitido por la tradición (Jones 359).

Además, estos nuevos escenarios toman en cuenta la contextualidad histórico-política contemporánea y las asociaciones simbólico-culturales expresadas en toda su teatralidad. Con la batalla del feminismo supuestamente ganada en el mundo, la escena ofrece una mirada más compleja cuando afirma que aunque la mujer parece ocupar otros espacios y tener otros roles reconocidos en la sociedad, hay limitaciones que persisten. Por una parte, estos escenarios contemporáneos pueden leerse como la expresión de la aceptación formal de los derechos y la propagación de las ideas filosóficas feministas. Por otra parte, pueden ser vistos como escenificando una situación en la que la mujer sigue estando presa de valores y estereotipos que impiden su total realización en libertad. Según Nancy Fraser, la contradicción existe, gracias al consenso asegurado normativamente por el poder

patriarcal y a su persistencia y efectividad, tanto en el ámbito doméstico como en el público (62). La teatralización de este nuevo contexto exige otras herramientas teatrales y una creciente sutileza ideológica. Los escenarios feministas ahora amplían su campo de discusión para intentar abarcar esta situación contemporánea mucho más compleja, pues ya no se escenifica lo más visible de la situación femenina en la sociedad —como lo hacía por ejemplo *Ya otra cosa mariposa*— sino que la escena argentina contemporánea intenta mostrar aquello que todavía falta conquistar y que yace detrás de la apariencia de igualdad. La nueva posición de la mujer, que ocupa espacios alejados de lo doméstico, hace indispensable considerar cómo la experiencia femenina y otras problemáticas del mundo contemporáneo están insertadas en la producción teatral: el narcotráfico, la violencia de género, la desigualdad en el acceso a trabajo y en el reconocimiento económico, por ejemplo.

Encontramos en la escena reciente —tanto de producción femenina como masculina— distintos modos de expresar lo planteado. Hay escenarios en los que la interseccionalidad de género, estatus económico, y concepción tradicional de la distribución de poder en el ámbito doméstico exhibe las dificultades de la lucha feminista. Y hay otros escenarios en los que la estructura escénica misma mima la estructura económica-social patriarcal, que es la última causa de la situación de la mujer en la sociedad, según el feminismo marxista (Harsstock, Frazer, Nicholson, O'Brien). Existen también otras escenas en las que se re-escriben textos clásicos desde un punto de vista feminista, como es el caso de *La señora Macbeth* (2005) de Griselda Gambaro y *Yocasta* (2003) de Mariana Percovich. En otras escenas se habla de la violencia de género con un acercamiento no exclusivamente sicologista o biologista, conectando esa misma violencia con otros aspectos estructurales contemporáneos, como el status económico y la posición de la mujer en el mundo del trabajo y el poder relativo que con ello ha obtenido. Tal es el caso de *Ya vas a ver* (2015) de Susana Torres Molina² y de *La mujer cama* (2013) de Diego Casado Rubio.

Algunas de estas propuestas son “distópicas”. Es decir, examinan críticamente las nuevas condiciones existentes que hacen más compleja la batalla feminista e incluso en algunos casos despliegan su fracaso, como es el caso de *La mujer cama*. Otras exhiben estructuras delictivas relacionadas con la droga, aparecidas en los últimos años en Latinoamérica, o la violencia desatada contra la mujer para reconquistar los espacios ganados por ella dentro del mundo masculino (Femenías 97). El teatro reciente afirma no sólo la insuficiencia de la conciencia de género como única herramienta en la búsqueda de la utopía feminista, sino también la necesidad de articularla con la

lucha contra todas las formas de subordinación, como la de raza y la de clase, entre otras. Esto no significa de ninguna manera que los ideales feministas hayan sido olvidados por la escena teatral. Todo lo contrario, ahora ellos no dejan espacio para la ingenuidad. Más bien marcan la insuficiencia de considerar, de modo aislado, la crítica hecha exclusivamente desde la teoría de género respecto de una situación contemporánea más compleja que dificulta la completitud tanto de los sujetos femeninos como de los masculinos, como son los problemas derivados del narcotráfico y de un modelo de sociedad que privilegia la ganancia del capital sobre otros valores en detrimento de los derechos de la mayoría de los sujetos.

Adopto el punto de vista marxista feminista de C. Nancy Hartsock para analizar dos propuestas argentinas: *Mecánicas* de Celina Rozenwurcel (2013) y *Esquinas en el cielo*³ de Mariana Mazover (2013). En *Mecánicas*⁴ tres mujeres jóvenes trabajan en un taller mecánico, donde realizan una tarea tradicionalmente asignada al mundo masculino. Sus gestos, su vestuario, su lenguaje y sus saberes no responden a la tradición “femenina”. Al parecer ellas han ganado un espacio que hasta entonces había sido negado a la mujer, pero, desgraciadamente, su involucramiento con el mundo delictivo masculino termina con el proyecto. La propuesta escenifica la problemática marcada por el interseccionalismo (Yuval-Davis)⁵, en tanto relaciona la situación de la mujer y su opresión con aspectos económicos, legales y éticos para ofrecer una escena profundamente distópica respecto del triunfo de estas tres jóvenes “exitosas”. En *Esquinas en el cielo* se sigue una estética muy diferente. Se teatraliza la opresión de una mujer-niña que vive encerrada en un subterráneo, al cual accede su padre desde un espacio superior extra-escénico, no visible ni para Lucrecia, el personaje, ni para los espectadores. Las “maestras” procuradas por el padre para “educar” a Lucrecia fracasan en su misión y son asesinadas por él. Propongo una lectura que se aleje del ámbito psicológico o del absurdo beckettiano que han sido sugeridos por los críticos⁶. Sostengo que *Esquinas en el cielo* escenifica la estructura económica capitalista que relega a la mujer a un espacio en el que su existencia y su trabajo están ubicados en un lugar inferior e incomunicado —el mundo doméstico— respecto del mundo público. La propuesta de Mazover remarca además la imposibilidad de que la mujer acceda al conocimiento y con ello a otra realidad/verdad debido al estricto control patriarcal que se establece desde la escenografía misma: la construcción espacial, el vestuario, la corporalidad de los actores y actrices y el acceso o no al espacio exterior al encierro, nos hablan de una estructura económico-social-patriarcal que continúa limitando a la mujer en el alcance completo de toda su potencialidad.

Esquinas en el cielo

“... hay que entender que las categorías mediante las que [al género] lo captamos cambian históricamente, y reflejan la emergencia, la dominancia declive, cambiantes de las distintas instituciones” (Nicholson 46).

Esquinas en el cielo plasma visual y textualmente la lógica que distorsiona la sociedad y por la vía negativa —lo que Roig ha llamado la crítica reguladora de la función utópica del discurso⁷— propone una ontología que reconoce la posibilidad del desarrollo de todas las potencialidades de las mujeres. Sólo se necesita que su existencia no esté circunscrita al ámbito limitado en el que la estructura capitalista pretende encerrarlas. A la pregunta por el origen de la situación de la mujer en la estructura social, las filósofas Fraser, Hartsock y Nicholson responden con un análisis que nos sirve de lente para observar la propuesta de Mazover, puesto que sus teorías emplean “categorías y modelos explicativos que revelan . . . las relaciones de dominancia masculina y subordinación femenina” (Fraser 49). Ellas sostienen que el problema se origina en el paradigma de la producción capitalista y, por ello, afirman la necesidad de desplazar dicho paradigma.

La categoría fundamental para el análisis es la de producción tal como se da dentro de la teoría capitalista marxista. Este subsume actividades típicamente femeninas —por ejemplo, la reproducción— dentro de un esquema que valora por sobretodo la producción de mercancía con la posibilidad de generar plusvalía. Esto imposibilita un entendimiento adecuado de las actividades femeninas tradicionales, como son el trabajo doméstico, el cuidado de los ancianos y los enfermos, el parto y la crianza de los hijos. Tal como Hartsock argumenta, es importante ubicarnos en el punto de vista feminista, que muchas veces coincide con el punto de vista de una “ausencia” (Fraser 51) —en este caso, el sujeto femenino borrado del ámbito público con la consiguiente desvalorización de su trabajo. Tal punto de vista podría servir para incluir en la historia toda la actividad humana —incluyendo la femenina— y no sólo la que es característica de los sujetos masculinos en el capitalismo (Hartsock 462). Hartsock también propone que la ideología dominante del patriarcado, con la preeminencia de la producción de los bienes de intercambio, produce una “masculinidad abstracta” que es hostil, combativa y ajena a lo cotidiano y que no considera la realidad material como importante. En cambio, la reproducción define la actividad de la mujer, quien está inmersa

en lo cotidiano y en contacto directo con la materialidad y ocupa un espacio en el que se producen bienes de uso no intercambiables, fundamentales para la especie y su supervivencia (472).

Por su parte, Nicholson afirma que si bien Karl Marx es más consciente que otros teóricos de la interconexión entre la familia, el estado y la economía, él no incluye en su teoría de la historia los cambios en la reproducción o en la crianza. Nicholson se pregunta, ¿por qué considerarlos menos importantes que los cambios en la producción de objetos y alimentos? ¿El distinto peso otorgado a estos dos aspectos no es ya en sí mismo el producto de una sociedad que da prioridad a la creación de alimentos y objetos por encima de otras actividades vitales?⁸ Siguiendo con su argumento, Nicholson afirma que el género debe ser tomado como un indicador de las relaciones de clase, puesto que éstas no pueden derivarse únicamente del sistema de producción de objetos o alimentos. Ella propone que las dos categorías —la producción y la reproducción— no son inherentemente distintas. Además, afirma que hay otros aspectos —la religión, la organización política, por ejemplo— que la sociedad de hoy comparte con sociedades pre-capitalistas y que pueden ser útiles para un enfoque ampliado del estudio del género imbricado con las relaciones producidas por la estructura económica y social (42-43). Mary O'Brien, coincidiendo con Nicholson, plantea la necesidad de agrandar la categoría de "producción" con la de "reproducción" (44). Con la "producción" ubicada en un nivel de superioridad respecto de la "reproducción", aparecen relaciones de poder diferenciales que tienen que ver con el lugar que se ha adjudicado al sujeto femenino en la estructura social. O'Brien y Nicholson proponen que lo relacionado a la producción corresponde a lo público y lo relacionado con la reproducción queda tradicionalmente vinculado a lo interior, a lo invisible. A esto hay que añadir la subvaloración del trabajo producido por la mujer en el ámbito doméstico en un mundo en el que el dinero es la medida y casi el único valor a tomar en cuenta.

En *Esquinas en el cielo* la estructura escénica⁹ es tan importante como el texto dramático. Esta revela la relación entre la opresión de Lucrecia y la estructura social y política del capitalismo patriarcal, pues puede ser leída como una metáfora de la subordinación de la mujer en tal orden. Lucrecia está en un espacio subterráneo, sometida a la voluntad y a las decisiones de su padre, que vienen de afuera, desde donde se orquesta la realidad, se ejerce el poder y se niegan todas las posibilidades de la formación y el crecimiento de su hija. A ella se la mantiene forzosamente en la infancia: lleva un vestido chico y corto y calzones con florecitas; su ropa raída viene de un lejano



Esquinas del cielo. Foto: Archivo de Mariana Mazover

pasado. Su espacio parece una casa de muñecas, un juguete diseñado para afirmar desde la infancia el rol femenino en el patriarcado. En el espacio inferior subterráneo y pequeño, Lucrecia y su institutriz leen la Biblia en todos los idiomas, lo que implica el tradicionalismo y el mantenimiento de la estructura y la ideología por medio de la religión. En la escena también hay violencia, un guiño a aquella ejercida sobre las mujeres que no se adaptan, no obedecen y se rebelan frente al statu quo.

La dimensión corporal de la obra confirma la dominación del padre y la subordinación de Lucrecia. Ella jamás sale de un espacio en el que todo es pequeño, construido a la medida de la mujer-niña representada por una actriz que viste ropa que le aprieta el cuerpo y la infantiliza. Lucrecia recibe su alimento a través de una compuerta que se encuentra en la parte inferior de la puerta y paga por él con “papelitos celestes” que reemplazan al dinero como “médium”. Los papelitos hacen visible el sometimiento de Lucrecia y vinculan a ella y su mundo con la economía de afuera. Al mismo tiempo subrayan su dependencia y critican el dinero como un modo de continuar y confirmar dicha dominación. La otra “comunicación” con el exterior, construida para el engaño, es una ventana pintada con el falso follaje de un árbol inexistente sobre un cielo con esquinas, marcadas por los cuatro vértices del

recuadro de la ventana. En contraste con la apariencia de Lucrecia, Cristófa-nes¹⁰, el padre de Lucrecia, aparece impoluto, vestido elegantemente con ropa impecable. Su enorme corporeidad resalta aun más en el espacio pequeño de su hija cuando aparece en la estrecha puerta, casi tan alta como él, situada al final de la escalera, desde la cual su imponente dimensión contrasta con la pequeñez de Lucrecia. Las proporciones logradas desde la escenografía dan la sensación de que el padre, con una sola pisada, podría destruir toda esa realidad subterránea donde habita la niña-mujer y metaforizan el poder que, desde afuera, maneja la realidad de la protagonista. Las institutrices han fallado en el intento de educar a la niña en el régimen del padre, proceso en el que la Biblia está presente. Como consecuencia de su fracaso, las maestras mueren. Dice Lucrecia, “A las que no prosperaron papá las entierra en el jardín. Sobre sus tumbas van a crecer crisantemos”. El espectador sospecha, por indicios escénicos y verbales, que la madre de Lucrecia también ha sido víctima del padre, aunque Lucrecia parece seguir esperándola.

Esta deformación y achicamiento del espacio de vida han generado un desconocimiento y una negación de la propia identidad de la “niña”. Lucrecia no tiene memoria, pero sabe que no es lo que la fuerzan a ser; intuye que ella es un sujeto distinto. Por eso afirma no ser ella misma: “Yo no soy Lucrecia. Lucrecia es la que vivía aquí antes. Está muerta”. Aunque está entrenada para casos de asfixia —entrenamiento que le permite sobrevivir en un espacio apretado y con una identidad que no es la suya— no es forjadora de su propio destino; está “presa” de un poder que ha cambiado su identidad gracias a la estructura en la que la ha insertado y que se impone verticalmente desde afuera de su ámbito de vida. No sólo no puede salir del espacio inferior, pequeño y encerrado, sino que ni siquiera puede conocer otra realidad. La única visión hacia afuera es artificial, limitada y construida por el padre: un cielo con esquinas, y un árbol falso pintados sobre el vidrio. Aunque Lucrecia reconoce que afuera de ese encierro está “la verdad” y que las hojas en la ventana son falsas, no puede ver otra cosa que esa realidad inventada. Al personaje se le niega la posibilidad de vivir de manera diferente, de concebir otra realidad, pues pretender re-escribirla es morir. Como Lucrecia misma dice: “[E]n el pueblo los libros tienen una página en blanco y el que cae en esa página muere”. A primera vista, parece que Lucrecia no puede escapar del sistema de educación y del encierro en los que ha crecido. No obstante, tiene sueños y conserva la imaginación. Esto se evidencia en los juegos y los cantos que persisten a lo largo de la obra.

Hacia el final de la obra la última institutriz, Adela, intenta sin éxito convencer a Lucrecia de que viven en una realidad falsa, construida:

[E]sto está todo quieto pero hoy afuera había mucho viento. Las hojas verdaderas de los árboles se mueven con el viento. La tierra verdadera de la calle vuela cuando hay viento. Esto no es afuera. No hay nada. Está inventado. Estamos debajo de la tierra... todo un engaño, Lucrecia.

La mujer-niña, sin embargo, persiste en el engaño:

Sos una mentirosa. Hoy temprano me asomé a la ventana, vi cosas en movimiento, eran personas pero iban todos con disfraces . . . Todos se movían de una manera extraña... las personas se acercaban hacia acá bailando y al llegar a la esquina desaparecían.

Lucrecia, sin embargo, sí lucha con la duda y trata de encontrar modos de creer que esa realidad es La Realidad:

ADELA. Doblaban (las personas). Dejabas de verlas porque doblaban.

LUCRECIA. No mamá, desaparecían. La esquina se las devoraba.

ADELA. Vos quieres decir que el sol se esconde, ¿adónde va?

LUCRECIA. Supongo que irá a parar a la otra parte del mar.

ADELA. ¿Vos decís que da la vuelta? ¿Y este por qué no dobla y se esconde? ¿Este por qué está siempre fijo en el mismo lugar?

LUCRECIA. Porque el sol no va por la calle. No hay esquinas en el cielo. . . . ¿Cómo no va a ser cierto ese cielo?

La duda sobre la realidad construida queda planteada. Al final, a Lucrecia alguien le pasa a través de la compuerta una carta en blanco, ante la cual ella reclama: “Está vacío. ¿Este cuento está vacío? Si no me dan uno, lo invento...¿Lo invento? Si no me dan uno. Lo invento. . . . Lo invento”.

Con este final, *Esquinas en el cielo* expresa la duda y el ir y venir de la niña-mujer en aceptar o rechazar esa realidad que la ideología capitalista patriarcal ha construido y que parece ser la única verdad: se enfatiza la necesidad de la mirada de la mujer desde otro punto de vista para visualizar otra realidad posible y escapar de aquella creada desde las bases estructurales de la opresión. Si Lucrecia no sale de la habitación pequeña y subterránea, si ella no rompe la ventana para ver el cielo, no podrá escribir en el papel en blanco y crear otros cuentos y otra realidad donde su existencia tenga otras posibilidades de completitud y libertad.

Mecánicas

“Intersectionality implies that social categories are not bounded or static. Your social nearness or distance to another changes as the matrix of domination shifts, depending on which scheme is salient at any given moment.” (Collins 247)

Con la dramaturgia de Celina Rozenwurcel y la dirección de Federico Buso, *Mecánicas* se montó en un taller mecánico del barrio de Palermo que el dueño prestaba al grupo para las funciones, durante las cuales sólo se agregaban sillas para el público. En él permanecían las mesas con herramientas que las mecánicas manipulaban y el foso, indispensable para el trabajo. Las chicas que operan el taller ejercen una profesión tradicionalmente masculina; han logrado escapar del espacio y los roles asignados a las mujeres: manejan dinero y toman decisiones que llevan adelante el negocio; conocen de mecánica; contratan y compran repuestos y realizan todo lo necesario para conducir el taller. Solucionan los problemas de todo tipo que surgen en la empresa y se presentan como seres autosuficientes que manejan fluidamente el campo automotriz. Estas jóvenes llevan mamelucos mecánicos y manejan el lenguaje de la mecánica con todo el conocimiento de la práctica que ello implica. El oficio hace al gesto y al cuerpo, por lo cual también el lenguaje corporal de las tres mecánicas no es el típicamente femenino. Rola, la hija de un empresario de oscuros manejos, llega a este espacio por un evento casual. Con un nombre que alude a la que cuida los roles, Rola es el caballo de Troya que destruirá el proyecto de la mecánica. Perla, la dueña que dirige el taller mecánico, ha accedido darle a Rola un lugar para vivir a fin de que aprenda el oficio a cambio de la ayuda de Malformi, padre de Rola —un empresario mafioso, mal-formado— con la esperanza de que él pueda solucionar los problemas económicos del taller, incluyendo las deudas.

Si bien al comienzo parece que todo se va a arreglar con la ayuda económica del padre de Rola —llueven clientes y llegan los pedidos de repuestos— pronto descubrimos que en realidad el padre está involucrado en chantajes y otros negocios oscuros y que las “soluciones” que Malformi propone para hacer que mágicamente desaparezcan los problemas incluyen el asesinato¹¹. Sus métodos son, por otra parte, los mismos que los usados por la dictadura argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-83). Por ejemplo, Malformi envía a sus empleados, Russ y Charly, a “romperle los huesos” a Mosquera, el despachador de los repuestos indispensables para el

funcionamiento de la mecánica cuando este falla en los envíos. Perla describe cómo lo han dejado: “No saben cómo está el pobre tipo, es un monstruo. Y el médico me contó que a los empleados también les dieron masa. Les sacaron algunos dientes con el pico de loro, le llenaron la boca, nariz y orejas con bulones y los dejaron colgados boca abajo de unas cadenas”. En su ceguera ideológica de hija de papá, niña de clase acomodada que vive de la posición económica del padre sin trabajar, Rola no puede ver que el último responsable de la violencia desencadenada como la solución de los problemas es su padre.

La teoría de la interseccionalidad¹² es, en este caso, un instrumento útil para el análisis de *Mecánicas*. Permite dilucidar cómo diversos aspectos económicos y de clase intersectan con el género y contribuyen a experiencias de opresión y/o privilegio particulares en este momento de supuesta liberación femenina. Esta propuesta, que empieza desde el feminismo negro¹³ y que luego se extiende a todo el núcleo teórico y la práctica del feminismo, propone que se tomen en cuenta otros aspectos aparentemente no relacionados directamente con el problema de género. Con este lente, se revelan identidades complejas, constructos que no responden a un solo rasgo fijo, determinante y esencial, anterior e independiente de la vida y la experiencia de los/as individuos y los grupos. Tal como afirma Femenías, la experiencia siempre responde a estructuras sociales, acontecimientos históricos y factores económicos. Responde a los rasgos singulares de cada sujeto, a políticas públicas que fomentan (o no) ciertos estilos y sobre todo a identificaciones —conscientes e inconscientes a la vez— de las personas con respecto a ideales o ficciones regulativos (99-100).

Este enfoque es una herramienta poderosa que ilumina una realidad en la que tanto los sujetos femeninos como los masculinos enfrentan múltiples discriminaciones que intersectan. De este modo, el análisis toma en cuenta no sólo el género sino también el contexto social, histórico y político; consiguientemente, evidencia experiencias únicas que resultan de la combinación de diferentes tipos de subordinación¹⁴. Con estas consideraciones se visibilizan diferentes clases de desigualdades y se exhibe cómo estas se entrelazan para producir diferentes sistemas de opresión que se relacionan a través de dominios de poder estructurales, disciplinarios, hegemónicos e interpersonales. Este enfoque subraya el hecho de que no se debe hablar de la mujer sino de las *mujeres* en distintas situaciones y con diversos grados y niveles de subordinación, subrayando la posición ingenua de aislar la problemática de género de otros factores. Además, posibilita un análisis más sutil que, aunque ponga el énfasis en la categoría de género, no excluya otros aspec-

tos que son importantes a la hora de analizar la escena feminista. En el caso de la dramaturgia y la dirección de Rozenwurcel, la interseccionalidad nos convierte en testigos de cómo la experiencia de estas mujeres-personajes se vincula con diferentes construcciones sociales y culturales y con los ejes de poder social en el preciso contexto en el que la escena teatral se produce: la Argentina contemporánea.

En *Mecánicas* el triunfo de la empresa y de la apropiación de un espacio masculino por las protagonistas y su consiguiente liberación del enclaustramiento en sus roles sociales es sólo aparente. Esta “liberación” se ve estrangulada por la intersección de este proyecto de la mecánica, administrada por estas tres jóvenes mujeres, con la estructura económica —el capitalismo y sus vicios— y la social —el patriarcado. La ruptura de los parámetros de género —roles, gestos, conocimiento y espacios asignados— no puede tener éxito mientras estas estructuras no sean también transformadas, o al menos problematizadas. El empeño en sostener económicamente la mecánica conduce a las protagonistas a la tragedia, pues produce una situación que parece inevitable. Los procedimientos del capitalista mafioso, cuya colaboración



Mecánicas. Foto: Nicolás Oviedo

aceptan, las convierte en cómplices de un asesinato. Las chicas mecánicas han logrado liberarse relativamente del espacio, los roles y las funciones de género, pero han caído bajo otra opresión, la dependencia del capital para la sobrevivencia, que incluso podría poner en riesgo sus vidas. Y el hecho desencadenante del desastre aparece al comienzo de la obra e, irónicamente, gracias a un éxito concreto: Perla ha sido capaz de solucionarle un problema a Malformi, un hombre poderoso, traficante de “animales en extinción” y “zar del juego”. Este incidente da lugar a la llegada de Rola, hija de Malformi, jaula y pajarito en mano, a vivir en el altillo del taller para “aprender el oficio”, según los planes de su padre.

Rola preserva las funciones tradicionales marcadas para el género femenino; sus gestos y cuerpo son el epítome de la “esencia” femenina. A la vez es la cómplice del sistema capitalista patriarcal de su padre y la fuerza que destruye el proyecto de las tres mujeres. Ella habla, viste y se mueve como una “hija de papá”. Por ende, ocupa una posición económica privilegiada, pero al mismo tiempo es incapaz de resolver los más mínimos problemas. Rola se ocupa solamente de su apariencia y, eventualmente, de hacer algún pastel. Este personaje se ubica estratégicamente en el altillo de la mecánica y ocupa así el nivel más alto en el espacio escénico como corresponde a su situación de clase. Finalmente, Rola es cómplice no sólo del asesinato y la violencia cometidos por el padre, sino que es la causa directa del fracaso del proyecto liberador de las mecánicas.

Perla, cabeza de la mecánica, comete un error trágico al aceptar la presencia de Rola a fin de salvar la economía de la empresa. Susana, una de las chicas mecánicas, consciente del peligro, le increpa la decisión:

¿Qué lógica, decime, qué lógica puede tener que la heredera de todo, la semilla del mal, esté allá, o sea, acá? . . . Si a esa nena se le rompe una uña rueda alguna de nuestras cabezas. . . [N]unca va a poder elegir porque está marcada desde antes de nacer. Lleva otra cosa en la sangre, igual que el padre.

Susana está señalando dos condiciones que van a marcar el fracaso del proyecto. La primera es incluir a una mujer que defiende los valores patriarcales en el mismo espacio en el que se rompen las reglas marcadas para ellas desde esa ideología. La segunda es la imposibilidad de la asimilación de la “nena” que nació y vive en otro mundo y que es la fiel defensora de su padre y su sistema.

Aunque Rola no trabaja en el taller y vive cómoda en su status de hija del capital, tiene un papel fundamental. La intersección de su condición de

mujer con su posición económica y social pone en claro la insuficiencia del género como categoría de análisis única. Al engañar a su padre y entrar en el espacio de las mecánicas, Rola se convierte en la fuente de información de los problemas económicos del taller y también en la bisagra que posibilita la intervención de Malformi. Es la informante que transmite y abre el canal por el cual el sistema capitalista patriarcal penetra en la vida y licúa el triunfo de las tres mecánicas, quienes han logrado transformar un espacio tradicional masculino en un espacio de mayor amplitud y libertad. Es la mujer cómplice por sometimiento que teme y engaña a su padre —le hace creer que está aprendiendo el oficio— pero que pertenece a su mundo, defiende sus valores, actúa con la misma falta de ética y razona con la misma lógica instrumental. Rola disculpa a su padre, justificando lo hecho en función del logro de los fines: “El no fue, fueron Russ y Charly... Me pareció que lo más importante era conseguir las cosas. . . . Por vos y por el taller . . . ¿A quién le iba a pedir ayuda si no era a mi papá?” Rola cree salvar la mecánica y con la falsa conciencia armada desde su complicidad con la ideología capitalista patriarcal está segura de estar haciendo algo positivo, lo único que su status de clase y la ideología que la ha formado le permiten hacer. Rola encarna la mujer en el rol que la tradición patriarcal le ha asignado; preocupada únicamente por su aspecto, sin una profesión más que la de ser la hija de su padre, no ha podido formar una subjetividad distinta que le permita cumplir un rol diferente más acorde con la apertura y las posibilidades que las luchas feministas han facilitado para las mujeres. No quiere ni le interesa cumplir ningún rol social que no sea el cómodamente adoptado por ella. Es la mujer ideal para el patriarcado: dependiente, sumisa, sin conocimiento ni recursos que le permitan salir a otro espacio que no sea el doméstico.

Por otra parte, la inserción de la empresa en la estructura del capitalismo tardío¹⁵ hace que Perla, al aceptar la ayuda de Malformi, ponga el dinero como el valor que hay que defender a toda costa. Perla pasa por alto el juicio de Susana, quien visualiza el peligro en la alianza con el capitalista mafioso. Sin embargo, luego de recibir el apoyo de Malformi, Susana cambia de idea, exhibiendo una vez más la penetración de los valores del sistema capitalista patriarcal aun en estas mujeres liberadas de los prejuicios de género: “Nos está dando una mano . . . pagó los médicos, solucionó la deuda, soluciona el pedido con Mosquera. . . .” Una vez recibidos los favores y las soluciones económicas a los problemas, Susana justifica la alianza con Malformi. Es la búsqueda del dinero como el medio que posibilita el funcionamiento de la

empresa y el consiguiente éxito de las mecánicas lo que lleva el proyecto al desastre y es Rola, la mujer patriarcal, la que lo facilita.

En *Mecánicas* Rozenwurcel plantea hábilmente la problemática de la superación de los roles femeninos tradicionales y la capacidad de la mujer para desenvolverse en otros espacios, tomar decisiones y manejarse en un espacio “masculino”, pero la articula con otros aspectos estructurales que impiden un éxito auténtico. La autora contrasta el mundo femenino tradicional con el mundo de la mecánica, muestra la alianza del mundo capitalista del patriarcado con el poder y la ilegalidad, e intersecta en su escritura la lucha por la deconstrucción de los roles y el género, complejizando de esta manera la situación y la experiencia de los personajes femeninos. Al mismo tiempo, *Mecánicas* exhibe claramente que es necesario considerar la situación de esos sujetos en la intersección de clase, género y los procedimientos típicos de la delincuencia surgida en la etapa del capitalismo tardío. La propuesta multidimensional de Rozenwurcel crea un escenario en el que la discusión acerca del género se enriquece al mismo tiempo que exhibe sus limitaciones. La autora logra esto último, gracias a que articula el discurso teatral acerca del género con otras formas de opresión y sometimiento propias del contexto contemporáneo.

Así como en la década de los ochenta el escenario luchaba por cambiar el estatus de la mujer y se centraba en la deconstrucción de la categoría de género, los escenarios feministas contemporáneos responden a la evolución de la filosofía y la lucha feminista y a la nueva situación de la mujer. Se trata del clima de época producido por los espacios y derechos que las mujeres han ido ganando¹⁶. Hoy día ninguna se pregunta sobre su posibilidad de ocupar espacios no tradicionales. Sin embargo, sigue existiendo una realidad en la que la mujer continúa subordinada.¹⁷ Estas propuestas teatrales de Mariana Mazover y Celina Rozenwurcel realizan un aporte desde lo teatral para repensar la situación de las mujeres hoy día y para llamar la atención sobre las distintas variables estructurales que impactan en su situación contemporánea.

Pasadena City College (Emérita)

Instituto Gino Germani, Universidad de Buenos Aires

Notas

¹ Digo “parece” porque algunas últimas declaraciones, tanto desde ciertos ámbitos políticos como desde la Iglesia, realizan un intento de regreso a épocas que creíamos superadas. Por otra parte es innegable que persisten instituciones y normas que supuestamente habían desaparecido.

² Ver Proaño, “La escena feminista argentina: una diacronía paralela al desarrollo de la filosofía feminista. *Y a otra cosa mariposa* (1988) y *Ya vas a ver* (2015) de Susana Torres Molina”.

³ *Esquinas en el cielo*, con dramaturgia y dirección de Mariana Mazover, escenografía de Felix Padrón y la actuación de Daniel Begino, Alejandra Carpineti y Lala Mendia, fue puesta en La Carpintería, Buenos Aires, en 2013 y 2014.

⁴ *Mecánicas* se puso en el 2013, 2014 y 2015 en un taller mecánico prestado en el barrio de Palermo, con las actuaciones de Mariana Cavilli, Laila Duschatzky, Marcela Peidro y Celina Rosenwurcel (autora del texto). Dirigida por Federico Buso.

⁵ La interseccionalidad es la idea de que múltiples identidades intersectan para crear un todo que es diferente de sus componentes. Estas identidades que intersectan pueden incluir género, raza, clase social, etnicidad, nacionalidad, orientación sexual, religión, edad, etc. Estos aspectos se relacionan inextricablemente para crear un sistema de opresión que refleja la intersección de múltiples formas de discriminación. En los casos estudiados en este ensayo observaremos la intersección de género, clase social y poder económico, especialmente.

⁶ La lectura más obvia y generalizada en las críticas periodísticas de la obra habla de un clima “perverso”, relacionado con Sigmund Freud y Jacques Lacan, y de una escena fantástica, opresiva, siniestra e incluso sobrenatural. Se habla de la obra como beckettiana y se señala la mezcla de Freud, Lacan y sobre todo Foucault, más elementos del cine de Hitchcock, más un ánimo beckettiano (Yaccar). O tal como dice Gauna, “*La vida es sueño* de Calderón y *Esperando a Godot* de Beckett aparecen como influencia casi inconsciente en la historia de estos tres personajes, analogías del tiempo detenido y el absurdo beckettiano y el encierro y los sueños de Segismundo. Pieza sin puntos débiles y con muchas imágenes que mostrar”. La misma crítica acentúa también el carácter siniestro y onírico de la obra, y casi todas la relacionan con los miedos de la niñez. Se hicieron numerosas críticas a la obra de las cuales esta no es sino una muestra, pues sería imposible enumerar todas aquí, pero ninguna de ellas la enfocó como una propuesta feminista.

⁷ La función utópica del discurso propuesta por Roig, a diferencia de la utopía entendida a la manera clásica, está espacializada y temporalizada. Ella describe la realidad, la cuestiona y penetra en la historia para proponer una transformación a tiempo futuro. La crítica reguladora (presente en los espectáculos analizados), primer momento de la función utópica del discurso, libera al desconocer el determinismo legal (las cosas no tienen que ser como son), plantea la posibilidad de cambio y de una praxis que desconozca la topía como la única posibilidad. Para una explicación más extensa, ver Proaño 2007: 31-33)

⁸ Cabe observar que Karl Marx pensó su teoría para la sociedad capitalista mercantil de su tiempo y la basó en la existencia necesaria de plusvalía en la producción de artefactos. Es entendible por esto que no considerara la reproducción, pues esta no formaba parte de la generación de plusvalía. El artefacto produce ganancia, que es fundamental para la acumulación del capital.

⁹ La escenografía de Félix Padrón es una parte importante del sentido que cobra la propuesta de Mariana Mazover.

¹⁰ “Cristófono” viene de “Cristofanía”, que se refiere a la aparición del Cristo pre-encarnado o resurrecto; recordemos que Cristo es Dios en la tradición católica-cristiana.

¹¹ Esto podría leerse como una alusión tencional a las desapariciones realizadas por la dictadura argentina del Proceso (1976-1983), aliada con el capitalismo neoliberal más extremo.

¹² El término fue introducido por Kimberlé Crenshaw (1989) antes de la sesión especial en Génova, durante la preparación para la Conferencia Mundial contra el Racismo (WCAR), en septiembre del 2001. El primer objetivo de la teoría de la interseccionalidad fue intensificar los esfuerzos para asegurar los

derechos humanos y las libertades fundamentales a mujeres y jóvenes que enfrentan barreras múltiples para su empoderamiento y avance debido a factores como raza, edad, lengua, etnicidad, cultura, religión o discapacidad (Center for Women's Global Leadership).

¹³ Desde 1619 las mujeres negras han sido víctimas de esclavitud y abuso. La teoría de la interseccionalidad echa luz sobre el diferente trato que recibieron las mujeres negras respecto a los esclavos masculinos. A partir de 1960 y con la segunda ola del feminismo, las feministas negras exigieron que se discuta su situación que había estado excluida de las discusiones feministas de la primera ola. Kimberlé Williams Crenshaw argumenta la necesidad de considerar la raza, el género y la clase para poder entender la situación de opresión de la mujer negra y comprenderla en sus reales dimensiones. El concepto de interseccionalidad se situó en primera línea de los círculos sociológicos entre finales de los años sesenta y los comienzos de los setenta, junto con el movimiento feminista multirracial.

¹⁴ Este enfoque permite descubrir en la escena situaciones en las que hay intersecciones entre la raza y el género (*Estrella negra* de Adriana Genta, 2004), problemas laborales y violencia doméstica (*Ya vas a ver* de Susana Torres Molina, 2015, y *La mujer cama* de Diego Casado Rubio, 2015) y situaciones de represión política, guerra y género (*Rubiela roja* de Victoria Valencia, 2004), entre otras.

¹⁵ El capitalismo tardío es el capitalismo financiero que obtiene la ganancia no gracias a la producción sino mediante la especulación financiera en el mercado, asignando el valor máximo al dinero.

¹⁶ Hay una multiplicidad de derechos que las mujeres han ido obteniendo desde que comenzó la lucha feminista. Algunos de ellos son: derecho a la integridad, derecho al control del propio cuerpo, derecho al sufragio, derecho a ocupar cargos públicos, derecho al trabajo, derecho a una remuneración justa e igualitaria, derecho a poseer propiedades, derecho a la educación y derechos matrimoniales y parentales.

¹⁷ Existen ejemplos de discursos públicos que tanto desde el poder político como desde el poder eclesiástico intentan volver a sujetar a la mujer en su lugar tradicional exclusivo de madre y esposa con los mismos argumentos que se esgrimían en el siglo diecinueve. Podemos encontrar ejemplos de esto en los discursos de la dictadura de la "Revolución Argentina" (1966-73), tal como lo ha estudiado Proaño en *Poética, Política y Ruptura*, y en los de la "Reorganización Nacional (1976-1983), con los que ha trabajado extensamente Claudia Nora Laudano.

Obras citadas

Benhabib, Seyla, y Drucilla Cornell, editoras. *Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*.

Traducido por Ana Sánchez, Alfons el Magnanim, 1990.

Center for Women's Global Leadership/Rutgers University. Consultado abril 2016.

Collins, P.H. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and Politics of Empowerment*. 2ª ed, Routledge, 2000.

Femenías, María Luisa. "Violencia del mundo global: inscripciones e identidades esencializadas". *Feminismo, género e igualdad*, editado por Femenías, Pensamiento Iberoamericano, EGRAF, 2011, pág. 42-65.

Fraser, Nancy. "¿Qué tiene de crítica la teoría crítica? Habermas y la cuestión de género". Benhabib y Cornell, pág. 49-88.

Gauna, Natalia. "Sueños de una infancia corrompida". #Vamos al teatro. Consultado marzo 2015

- Hartsock, C. Nancy. "The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism". *Feminist Social Thought. A Reader*, editado por Diana Tietjens Meyer, Routledge, 1997, pág. 461-83.
- "Intersectionality: A Tool for Gender and Economic Justice". *Women's Rights and Economic Change*, núm. 9, 2004. Consultado enero 2015.
- Jones, Ann Rosalind. "Writing the Body. Towards an Understanding of l'Ecriture Feminine". *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*, editado por Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl, Routledge, 1993, pág. 350-56.
- Laudano, Claudia Nora. "Las mujeres en los discursos militares". Red de Editoriales de Universidades Nacionales, Argentina 1998.
- Mazover, Mariana. *Esquinas en el cielo*, 2013, manuscrito inédito.
- Nicholson, Linda. "Feminismo y Marx: integración de parentesco y economía". Benhabib y Cornell, pág. 29-48.
- O'Brien, Mary. "Reproducing Man". *The Sexism of Social and Political Theory*, editado por Loren N.G. Clark y Linda Lange, U of Toronto P, 1979, pág. 101-12.
- Proaño, Lola. "La escena feminista argentina: una diacronía paralela al desarrollo de la filosofía feminista. *Y a otra cosa mariposa* (1988) y *Ya vas a ver* (2015) de Susana Torres Molina". *Revista Arte y Escena*, núm. 2, 2016, pág. 24-33.
- . *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973*. Editorial Atuel, 2002.
- Roig, Arturo Andrés. *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en Nuestra América*. Editorial Fundación Universitaria de San Juan, 1995.
- Rozenwurcel, Celina. *Mecánicas*, 2013, manuscrito inédito.
- Yaccar, María Daniela. "Teatro, Mariana Mazover estrenó en La Carpintería, *Esquinas en el cielo*". *Cultura y Espectáculo*, 23 marzo 2014, pág. 12.
- Yuval-Davis, Nira. "Intersectionality and Feminist Politics". *European Journal of Women's Studies*, vol.13, núm. 3, 2006, pág. 193-209.