

ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN EN LAS TEATRALIDADES FEMINISTAS LATINOAMERICANAS

Lola Proaño Gomez¹

Resumo: expondremos los rasgos de La Estética de la Liberación para luego observar los diversos aspectos liberadores que emergen en las teatralidades feministas latinoamericanas y que justifican clasificarla como tal. Con una perspectiva hermenéutica feminista que sitúa los productos teatrales inmersos en un contexto amplio, interrelacionados con aspectos filosóficos, políticos, económicos y sociales, pretendemos alcanzar no solo su entendimiento sino su comprensión (Gadamer), para observar cómo ellos pueden entenderse como aparatos liberadores. Estas teatralidades, como lo hace el feminismo popular latinoamericano, plantean la existencia del nudo teórico entre capitalismo-patriarcado-neoliberalismo y desnudan escénicamente algunas de sus consecuencias: la violencia de género y la esencialidad del binarismo; la división entre público y privado; el reclamo por los derechos negados y el ingreso del sujeto femenino al mundo simbólico del lenguaje junto con la revaloración del cuerpo no normado como espacio de significación. Algunas respuestas desde la resistencia y la búsqueda de liberación de estas teatralidades son la ocupación del espacio público originalmente negado al sujeto mujer(es); la aparición de un nuevo sujeto, a veces colectivo, plural y constituyente, como es el caso de los grupos artistas; la integración del cuerpo menospreciado por la tradición filosófica, que, en estas teatralidades es la herramienta fundamental para instalar sus demandas, el territorio en el que se inscribe la lucha. Ejemplificaré la propuesta con producciones teatrales en las que emerge una racionalidad que se diferencia de la racionalidad abstracta masculina², una racionalidad que integra una nueva jerarquía de valores y con una lógica cuyo valor supremo es la vida. Todas estas características conforman una política liberadora respecto del régimen hegemónico patriarcal-capitalista-neoliberal y buscan una mejor vida para los sujetos no masculinos mediante diversas técnicas teatrales y performáticas.

Palabras clave: Feminismo; teatralidades; liberación; estética; racionalidad

¹ Profesora Emérita de Pasadena City College (2011); PhD. en teatro y poesía latinoamericana en la Universidad de California Irvine. Master en filosofía en la Universidad del Estado de California, Los Angeles. Ha publicado *Poética, política y Ruptura: Argentina 1966-73* (Atuel, Buenos Aires, 2002); *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano: 1950-2007* (Gestos, Irvine, 2007); *Estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política* (Biblos, Buenos Aires, 2013); *Antología de teatro latinoamericano: 1950-2007* (Instituto Nacional de Teatro Argentina, 2010 -3vs.). Tiene además publicaciones en revistas profesionales y conferencias en Sud América, Estados Unidos, Inglaterra, España y Alemania. Actualmente es Investigadora Invitada del Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Dr. Es además miembro de varios Consejos editoriales de publicaciones académicas internacionales. E-mail: lolaproanio@gmail.com.

² Esta masculinidad abstracta no da importancia a la realidad material del espacio de la reproducción situado fuera del mundo masculino y esta es la base del dualismo: abstracto/concreto; mente/cuerpo; cultura/naturaleza; ideal/real, en el que se valora el primer elemento por sobre el segundo asignado al sujeto femenino. La construcción "femenina" alternativa va en contra de los dualismos: valora lo concreto, conexión y continuidad con los otros (gestación y crianza) y la unidad entre mente/cuerpo.

AESTHETICS OF LIBERATION IN LATIN AMERICAN FEMINIST THEATRICALITY

Abstract: We will expound the features of The Aesthetics of Liberation to examine the various liberating aspects that emerge in Latin American feminist theatricality. With a feminist hermeneutic perspective that immersed the theatrical products in a broad context concerning philosophical, political, economic, and social aspects, we intend to reach their understanding and comprehension (Gadamer), to observe how we understand them as liberating apparatuses. These theatricalities, as Latin American popular feminism does, sustain the existence of a theoretical knot between capitalism-patriarchy-neoliberalism and stage some of its consequences: gender violence and the essentiality of binarism; the division between public and private; the claim for the rights denied and the entry of the female subject into the symbolic world of language and the revaluation of the body as a space in which meaning inscribed. Some responses from the feminist theatricality resistance in search for liberation are the occupation of the public space, denied initially to the woman(s) subject; the appearance of a new subject, sometimes collective, plural, and constitutive, as it is the case of Latin American activist groups; the integration of the body as part of a valid expression, denied and belittled by the philosophical tradition as it is the fundamental tool to install the demands. We will exemplify these theses with theatrical productions in which emerge a rationality that differs from the traditional masculine abstract rationality and integrates a new hierarchy of values with life as the primary one. All these characteristics make up a liberating policy from the patriarchal-capitalist-neoliberal hegemonic regime and seek a better life for non-male subjects through various theatrical and performance techniques.

Keywords: Feminism; theatricality; liberation; rationality; aesthetic

Estética teatral de la liberación

Somos "seres en el mundo" situados/as ante fenómenos de todo tipo que afectan de diversas maneras nuestra subjetividad; tal como lo explica Dussel, es nuestra "sensitividad-inteligente o nuestra inteligencia-sensitiva" la que posibilita la apertura al mundo en el momento ontológico de la *aisthesis* (apertura) para pasar luego al momento expresivo-productivo (óntico) de la *poiesis* (Dussel 2017, p. 31). La escena teatral se instaura entonces desde la *aisthesis* (apertura al mundo) como valor estético que se constituye por la posición fenomenológica del sujeto ante el objeto [la sociedad, la política, el *statu quo*] que es interpretado como disponible [o no] para la vida (Dussel, 2017, p. 37); surge una interrelación que no es ni subjetiva ni objetiva, sino que se construye en esa relación de sujeto-mundo que se expresa en la escena teatral. Sin embargo, creo importante agregar una dimensión en esta relación entre la apertura al mundo y la *poiesis*. Propongo que en ese puente que se construye entre la apertura al mundo (*aisthesis*) y la *poiesis* (producción) hay que agregar la respuesta, consciente o no, a la atmósfera afectiva producida por las condiciones sociales, políticas, económicas e ideológicas que presiona desde el contexto que, en los casos que nos competen, asfixia la vida³.

Esta dimensión agregada enfatiza la cualidad dialéctica de esta interrelación entre productor, proceso y producto y reconoce en el productor una actividad que va más allá de la *aisthesis*, evitando considerarla como una apertura pasiva al mundo. La producción (*poiesis*) exhibe la respuesta, frente a ese mundo, con imágenes, palabras y emociones que involucran posiciones ideológicas y políticas; la *poiesis* es

³ Lo afectivo en los estudios teatrales puede producir una "comprensión diferencial de experiencia subjetiva y de procesos sociales" (Abramowski, 2017, p. 17) que se manifiestan en una emotividad (*mood*) que responde a la atmósfera afectiva que también puede expresarse en el teatro en forma de imaginarios alternativos, deseos, pasiones, utopías, frustraciones, que tienen la característica de ser compartidos como un fenómeno colectivo (Flatley en Abramowski, 2015, p. 80) Los afectos aparecen con una cualidad performativa que supera la del lenguaje verbal (actos del habla de Austin) puesto que involucra el cuerpo y todos los lenguajes teatrales. En los contextos de devaluación de la vida, la *atmósfera afectiva* (Anderson) responde al contexto y reaparece en la escena teatral cuya producción, impactada por ella, produce acciones y pensamientos que hablan de la biopotencia que se enfrenta con el poder; en otras palabras expresan la defensa de la vida frente a un sistema hegemónico que considera la vida como un elemento más de su organización para conseguir las finalidades económicas del neoliberalismo.

el resultado de la apertura al contexto y una concreción de las respuestas a esa atmósfera político-económico-socio-afectiva, proveniente del "mundo de afuera" que impacta en diverso grado en los productores cuya respuesta se teatraliza de diversa manera (*poiesis*).⁴

Todo lo anterior, se observa a través de una diversidad plural de respuestas estéticas. La relación dialéctica y múltiple, arriba planteada, toma formas diversas en la escena según el tipo de objeto que se construya, el contexto (mundo) en el que surja, la presión de la atmósfera afectiva (o la afectación recibida desde el contexto) y la respuesta a ella desde los productores; en el tipo de respuesta impactan los elementos integrantes de la subjetividad del productor (ideología, formación, elementos a su disposición, tipo de escena a construir, etc.). La posición de los/las productoras respecto del contexto, la cultura y la ideología dan lugar a distintas poéticas políticas que se concretan en múltiples formas dando lugar a poéticas políticas plurales liberadoras.

Es decir, que siguiendo y ampliando la propuesta de Dussel de una estética de la liberación, propongo considerar la *Estética teatral de la liberación* como aquella que produzca escenas teatrales que construyan y articulen puentes imaginarios, visuales o textuales, entre la apertura al contexto-mundo (*aisthesis*) y su impacto en la subjetividad y que dé lugar a una producción escénica (*poiesis*) favorable a la conservación y mejora de la vida y/o planteen la oposición o el rechazo a aquellos contextos que no sean propicios para la misma. En el caso de las producciones que pueden ser leídas desde la perspectiva feminista, los casos que interesan para esta propuesta tienen en común que buscan la posibilidad de que el sujeto productor y la escena producida expresen la búsqueda de una vida plena⁵, por ello expresan la crítica a un estado de cosas que mantiene al sujeto no masculino en una posición subordinada que limita sus potencialidades⁶.

⁴ Para observar la afectividad en los productos teatrales ver mi artículo: "Afectividad política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana". *Investigación teatral. Universidad Veracruzana V. 11 Num18, 2020*. <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2654>

⁵ Aquí nos referimos respecto a esta actitud de búsqueda constante, a la propuesta de AA. Roig de la "función utópica del discurso" según la cual al criticar el estado de cosas y negar el determinismo legal (la necesidad de que las cosas sean como son) abren la opción de otro futuro posible, la búsqueda de una vida con mayor plenitud.

⁶ Dentro de esta estética propuesta, es posible incluir la propuesta de Adorno respecto del arte político que es, según él, aquel que desenmascara, visibiliza y revela lo oculto mediante la mimesis de

Desde la óptica de este ensayo y, concretamente desde el interés por visualizar el contenido político liberador en la escena feminista, corresponde constatar la existencia de este contenido en pro de la vida en los distintos momentos de la producción escénica.

El nudo teórico capitalismo (neoliberalismo)-patriarcado

*No se puede entender
no se puede entender
la lucha de clases
Sin saber que la clase obrera
está dividida en dos subclases
Los hombres privilegiada
las mujeres dominadas.
(Lastesis)⁷*

El feminismo popular ha señalado el nudo teórico que enlaza capitalismo y patriarcado; las teatralidades feministas de América Latina exhiben dicha asociación contextualizándola con las dinámicas políticas, sociales y económicas de la región. Sólo mediante la comprensión de las relaciones explicitadas por este nudo teórico es posible entender tanto las acciones activistas como los planteamientos que se hacen desde los escenarios teatrales. Al respecto Isabella Baker ha denominado “silencio conceptual” (Marshall, 1999, p. 309-317) al hecho de que se esconde la situación de las mujeres en el mercado, sus condiciones laborales precarias (especialmente de las inmigrantes) que constituyen “el trabajo invisible de las mujeres⁸ (Cobo, 2011, p. 80) y que Saskia denomina “el retorno de las llamadas clases de servidumbre”, una “feminización de la supervivencia”(Ibid). Del mismo modo, Kate Millet explica la relación estrecha entre patriarcado, capitalismo, ideología y sistema político social y su impacto en el status de las mujeres específicamente y de los sujetos no binarios,

lo invisible que, al contrario de la mimesis aristotélica, no reproduce la "realidad" visible. Este es un rasgo indispensable para una *Estética teatral de la liberación* que no puede reproducir en sus escenas un estado de cosas que pretende cuestionar.

⁷ El planteo de Lastesis parafrasea a Engels que afirmó: “el primer antagonismo de clases que apareció en la historia fue el desarrollo del antagonismo entre hombre y mujer en la monogamia y la primera opresión de clases, la del sexo femenino por el masculino (Citado en “Capitalismo y patriarcado: la doble desigualdad de la mujer” de Evelyn Martínez).

⁸ La alianza entre capitalismo y patriarcado se funda en esta relación entre opresor y oprimido en la que el opresor adquiere las utilidades que se extienden del trabajo realizado por la persona oprimida; aquello conocido también como plusvalía (Lastesis, 2021, p. 36)

cuando afirma que “Nuestra sociedad (...) es un patriarcado. El hecho se pone inmediatamente de manifiesto si se recuerda [que] todavía el poder dentro de la sociedad ...está [casi] por entero en manos masculinas (Millet ,1971, p. 25).

La sociedad estructurada sobre relaciones de desigualdad y divisiones de género puede ser des-cubierta e inmovilizada ideológicamente para deslegitimar las relaciones de dominación y subordinación existentes expresadas en la cultura. Por ello, la cultura - el teatro y las teatralidades - pueden desafiar los regímenes de sentido y los órdenes de representación, las maneras en que el mundo es imaginado y representado (Pollock, 1999, p.36).

Las teatralidades que aquí nos interesan ponen en evidencia la relación de la posición subordinada de las mujeres y su borramiento de la historia con la estructura patriarcal-capitalista mediante el establecimiento de conexiones reales entre el trasfondo social y político con la violencia de género y la producción cultural del sujeto no masculino.

Los escenarios activistas y teatrales reconocen la vulnerabilidad y la alteridad de los cuerpos no binarios-no masculinos y emerge una actitud que, venciendo el miedo, afirman haber llegado al límite de la vida vivible. La posición anti patriarcal-capitalista como condición subyacente, se hace evidente por ejemplo en las acciones de Lastesis y ARDA; aparece también metafóricamente en los escenarios de teatro aquí considerados que denuncian la misma condición y su conexión con la violencia, la opresión de género y la precariedad de la vida de la situación de la(s) mujer(es) inmersas en un sistema capitalista patriarcal que el neoliberalismo ha extremado.

Sólo mediante la comprensión de las relaciones explicitadas entre Capitalismo/ neoliberalismo y patriarcado es posible entender que la performance de Lastesis se realice en medio del “estallido social” chileno y que las acciones de ARDA coincidan con la nueva implantación del neoliberalismo en argentina (2015-2019).

Esta consciencia de la imposibilidad de considerar por separado los problemas de género respecto al capitalismo patriarcal, explica que los escenarios demanden cambios estructurales y que estas exigencias sean transnacionalizadas

como muestra el caso de “Un violador en tu camino” (Lastesis⁹) que fue traducida a muchos idiomas y dio la vuelta al mundo adaptada a las circunstancias políticas de cada lugar.

La coincidencia del cansancio social producido por el dominio del neoliberalismo y la quita de derechos, más las bases del feminismo popular que exige cambios estructurales ha transnacionalizado la consciencia feminista que hoy tiene la mirada puesta en un horizonte común. Se trata de des-naturalizar la desigualdad, planteada por los sectores defensores del neoliberalismo como parte de la condición humana, negando que ella sea la consecuencia de los procesos sociales y de las políticas que generan estructuras de dominación (Cobo, 2011, p. 12).

En las teatralidades feministas latinoamericanas aparece una racionalidad que no opone el cuerpo al espíritu, tampoco los afectos ni la emoción a la razón, distinta y opuesta a la racionalidad capitalista que plantea las dualidades cuerpo/alma; público/privado; producción/reproducción; razón/emoción, etc. y que adopta una racionalidad instrumental que sin tener en cuenta la racionalidad de los fines, justifica todos los medios para llegar a aquellos propios del sistema neoliberal: la eficacia del mercado, y el aumento del surplus y de las ganancias. Esta nueva racionalidad poético-afectiva¹⁰ tiene consecuencias también a nivel de la lógica organizativa y jerárquica propuesta: trabajar por convicción y no por dinero escapa a la lógica neoliberal, escapa a la lógica patriarcal (Lastesis, 2021, p. 104). Es una lógica que no presupone desde el inicio, una superioridad que actúa sobre una subordinación estructurada. La aparición de una subjetividad política necesita la ruptura de la lógica del *archké*, es decir la lógica fuente, base de la estructura (Rancière, 2006, p. 63). También La epistemología que emerge del intercambio y el surplus o la ganancia es perversa pues incluso la producción depende del uso del cuerpo y de los bienes producidos y de la reproducción y conservación de la vida. No se puede luchar contra uno de los

⁹ Las citas de Lastesis sin referencia bibliográfica son tomadas del video de la performance, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cjOz5EwaZn44>

¹⁰ Creemos que son posibles modos de producción de conocimiento por fuera de los límites que imponen la lógica y la racionalidad tradicionales, que han sido adoptados desde el positivismo y que aún dominan en las instituciones. Las formas de conocimientos que proporciona a escena rebasan esta concepción. Para mayor detalle de esta racionalidad propuesta ver Proaño, Verzero.

elementos que forman este nudo teórico sino se lo desata, poniendo en evidencia sus relaciones y mostrando sus aspectos negativos.

Ya vas a ver (Argentina, 2013) de Susana Torres Molina, ejemplifica muy bien este nudo teórico entre capitalismo-patriarcado-neoliberalismo. La autora/directora pone en escena la violencia de género es el resultado de sacudir las relaciones de subordinación respecto del sujeto masculino. En la escena, Ella, una mujer que ha logrado superarse y escalar en una empresa, se ve amenazada por un empleado que no ha alcanzado su status.

Respecto de la interrelación violencia-capitalismo, Torres Molina dice:

Comparto la visión de algunas investigadoras y teóricas sobre el tema, quienes no ven la violación como una consecuencia de patologías individuales...sino como un mandato. Un mandato dentro de la estructura patriarcal; estructura jerárquica que atraviesa todos los órdenes de la vida privada y pública. (www.alternivateatral.com)

En la escena vemos la violencia ejercida por un empleado de bajo rango contra una mujer que ha logrado ascender en la compañía en la que trabajan los dos. En *Ya vas a ver*, el motivo de la violencia está conectado con la jerarquía del trabajo y el desplazamiento hacia arriba –literalmente—del lugar de la mujer en la oficina y en la estructura social, con el alcance de una subjetividad autosuficiente. En el espectáculo se sobredimensiona la desesperación del personaje masculino al ser superado por una mujer que lo ignora. Ella se libra de la violación o de un mayor abuso accediendo a introducirlo en su mundo social fingiendo que es su novio. Esto construye el simulacro del fin de la superioridad de Ella.

Aquí la violencia de género no se entiende sino consideramos la condición social, la situación en la estructura económica de los personajes y su calidad de sujetos masculino y femenino respectivamente. La propuesta rompe la lógica patriarcal que presupone superioridad, la señala como la causa de la violencia de género y aspira a alterar la distribución de las posiciones que en la sociedad ocupan los sujetos femeninos y masculinos. La violencia de género aparece como un modo de enfrentar la frustración del sujeto masculino que no sólo pierde su espacio, sino que lo ve ocupado por una empleada de la que, además, ha estado enamorado.

María Luisa Femenías (2011) argumenta que una de las causas de la violencia de género¹¹ es la asunción de la esencialización de las identidades que construyen jerarquías y lugares inamovibles y naturales para los sujetos tanto masculinos como no masculinos y propone considerar en su lugar, una identidad compleja.¹² Reconocemos, junto a Femenías, un nivel estructural “naturalizado”, extra-individual que habilita la emergencia de la violencia también “natural” en los varones y que es inversamente proporcional a la “vulnerabilidad” de las mujeres. *Ya vas a ver* teatraliza la violencia en el intento de restaurar esa autoestima herida, como un intento de reacomodamiento simbólico funcional de los espacios de poder de los varones en la sociedad global al ver amenazada su situación de privilegio.

El personaje rechaza el “objeto/mujer” que se ha desplazado del lugar inferior hacia una posición superior e intenta ratificar una identidad configurada sobre estereotipos paradigmáticos de virilidad que celebran la fuerza como autoridad despótica (Femenías, 2011, p.95). La violencia del varón se convierte en la exigencia del reconocimiento violento del orden perdido (Patriarcado) y anacrónico reforzando la “naturalidad” y la “normalidad” de las normas perdidas.

Tenemos entonces en *Ya vas a ver* nuevamente la afirmación de que es imposible entender la subordinación del sujeto femenino y es imposible luchar contra ella sino consideramos la intersección género-capitalismo-patriarcado, como veremos que afirman Lastesis y como lo canta ARDA en sus acciones.

¹¹ Según la agencia de noticias TELAM, en Argentina en el primer semestre de 2023, hubo 151 feminicidios. [https://www.telam.com.ar/notas/202307/634022-primer-semester-2023-151-femicidios.html#:~:text=Seg%C3%BAn%20el%20Observatorio%20de%20Femicidios,de%20ellas%20menores%20de%2012\).](https://www.telam.com.ar/notas/202307/634022-primer-semester-2023-151-femicidios.html#:~:text=Seg%C3%BAn%20el%20Observatorio%20de%20Femicidios,de%20ellas%20menores%20de%2012).)

¹² Entendemos por “identidad compleja” un constructo que no responde a un sólo rasgo fijo, determinante y esencial, anterior e independiente de la vida y la experiencia de los/as individuos y los grupos... que siempre responde a estructuras sociales, acontecimientos históricos, factores económicos, discursos ideológicos hegemónicos o no, rasgos singulares de cada sujeto, políticas públicas que fomentan (o no) ciertos estilos y, por sobre todo, identificaciones (conscientes e inconscientes a la vez) de las personas respecto de ideales regulativos o ficciones regulativas, siempre de modo crítico y flexible. (Femenías, 2011, p. 99)

Teatralidades y lenguajes de liberación

En este apartado consideraremos dos tipos de producciones: las acciones artivistas que unen arte y política ocupan los espacios públicos y las producciones que tienen lugar en espacios propiamente teatrales. Como veremos a continuación, las acciones demandan una liberación que empieza con la exigencia de autonomía, la inclusión de la(s) mujer(es) en el mundo simbólico del lenguaje, la valoración de las materialidades: el cuerpo, el cuidado de crianza y la vida, y las emociones y los afectos. Además, deconstruyen, mediante diferentes medios teatrales, la mirada esencialista que adjudica propiedades incambiables a los sujetos -especialmente al sujeto no masculino. Junto a ello, rechazan características que tradicionalmente han sido parte de esa subjetividad esencial femenina, por ejemplo, la equivalencia entre ser mujer y ser madre.

El artivismo feminista

*La vida es injusta de este lado de la vereda,
pero aprender a exponer
y denunciar tus inquietudes a través del arte,
es conectar profundamente con las emociones,
tanto positivas como negativas,
y en articulación con las ideas.
Trabajar con las emociones
es un regalo subversivo para el mundo.
(Lastesis, 2021, p.12)*

Me voy a centrar en dos colectivos artivistas feministas y sus acciones: Lastesis (Chile, 2019), ARDA (Argentina 2016- ...). Las acciones artivistas de estos dos colectivos feministas exhiben una fuerte asociación con las dinámicas que estructuran las relaciones sociales y económicas de la región. Estos grupos proponen un feminismo crítico que intenta contribuir a un proyecto liberador con el rechazo al modelo capitalista-patriarcal-neoliberal. No es casual que “Un violador en tu camino” suceda a días del “estallido social” chileno (18 de octubre 2019) y en el medio de éste. En este caso es la resistencia a un sistema que ha quedado funcionando desde la dictadura

pinochetista y que no fue modificado. Por otra parte, en Argentina ARDA responde a la intensificación del modelo neoliberal que tuvo lugar bajo el gobierno de Mauricio Macri (2015-2019).

Estas acciones se articulan en una estética política liberadora que traspasa la frontera chileno-argentina y que tiene que ver con la estructura política neoliberal de los dos países. La resistencia material y simbólica del “estallido chileno” -con cuerpos y vidas que se ponen en la línea de combate- y la resistencia simbólica de las acciones feministas artivistas de ARDA son parte “de un mismo conjunto de prácticas coherentes entre sí” que se apoyan mutuamente y desafían primero calladamente y luego entrando en posesión de lo que se les niega, el espacio público, la palabra y el cuerpo (Scott, 1992, p. 218-224) para ejercer, aunque no más sea temporalmente, los derechos negados.

La emergencia de un nuevo sujeto

Una de las características más importantes de las teatralidades artivistas feministas y que se conectan con la estética de la liberación es la emergencia de un nuevo sujeto colectivo, plural y constituyente que exige ser escuchado en el espacio público ocupado: los colectivos se juntan a la discusión política, resisten verbal, presencial y gestualmente la violencia del sistema ejercida sobre ellos, al mismo tiempo que proponen un diálogo sin violencia. A todo esto, se suma el acoplamiento de cuerpos y subjetividades híbridas que crean sensibilidades y perspectivas “otras” respecto de las hegemónicas.

En estas acciones la corporalidad y su performatividad tienen rasgos importantes que las hacen parte de la Estética de la liberación. Ellas producen el “espacio de aparición” (Ana Arendt en Butler, 2017, p. 65) de sujetos para los cuales el espacio público no está designado. En él los colectivos, materializan la expresión verbal y gestual del deseo saliendo de la clandestinidad, aunque sea momentánea y efímeramente, para visibilizarse y performar la memoria de la violencia sufrida, de las privaciones y los límites instalados desde la normatividad que regula cuerpos, deseos y gestos. Las acciones resisten mediante la creación de este espacio de enunciación, la expresión abierta y explícita la exigencia de un futuro diferente. Estas acciones

liberan a estos colectivos y sus integrantes en varios sentidos. En primer lugar, los libera de la invisibilización, de su reclusión en el espacio privado y de la normatividad que regula sus cuerpos, movimientos y deseos y su expresión. Todo esto gracias a la producción del “espacio de aparición” en el que emerge la política en forma de disputa pacífica aunque efímera.

Al respecto, Lastesis (2021, p. 105) declaran el interés en

Habilitar, aunque sea por un breve lapso de tiempo, espacios de enunciación históricamente masculinizados, negados a otras subjetividades. Espacios en los cuales se puedan escuchar nuestras voces, nuestras demandas, nuestras denuncias, nuestras ideas

Y ARDA en sus acciones canta:

Nosotras, nosotras, nosotras
¿estamos presentes?
Sí, sí, estamos acá!
.....
estamos en lucha
estamos en lucha y estamos acá
abriendo camino
abriendo camino estamos acá

Los dos colectivos proponen una estética feminista-política-corporal liberadora que involucra altos niveles de afectividad: cuerpos libres que bailan la violencia para perder el miedo - ARDA canta: “Nos tienen miedo porque no tenemos miedo” --, aparecen expresiones y gestos no “apropiados” en el espacio público – abrazos, movimientos y gestos relacionados con el cuerpo deseante, y una evidente muestra de emociones entre sus integrantes que contagia a los espectadores. Los cuerpos plantean con su presencia lo que el discurso lingüístico no alcanza a expresar y que se externaliza mediante el entretrejo de palabras y cuerpos. Estos colectivos originan un nuevo modo de contar y de resistir.

Es la acción en que, el feminismo trenzado con el rechazo al capitalismo, está más evidente: aparecen los cuerpos desnudos de vestido y normas y, desnudos también, de jerarquías tradicionales; son liberadores de sentidos y de amarras que los sujetan junto a sus deseos. Aparece una dimensión estética política liberadora capaz

de transformar sensiblemente no sólo a sus integrantes sino también a los espectadores que en una mayoría son jóvenes mujeres. El feminismo es un proyecto político y su lucha, que tiene como objetivo desactivar la política del patriarcado, pretende tanto derrumbar marcos de comprensión que intentan mantener el estado actual de la mujer, como quitarle la máscara al vínculo que los dos colectivos denuncian entre capitalismo y patriarcado.

En los dos casos de las acciones aquí estudiadas, el cuerpo colectivo en el espacio público, obliga al reconocimiento y con ello cambia la distribución entre lo reconocible y no reconocible, esos cuerpos ahora han ocupado un espacio en el que son visibles y son parte del mismo¹³. Esto cuestiona lo que se entiende por “ciudadano”. Este sujeto colectivo inclusivo ya no es “normalizable” ni “ordenable” en términos del sistema hegemónico por el patriarcado neoliberal. Su gestualidad y su discurso es inapropiado pues afirma la autonomía de su expresión y su derecho para expresarse y hacer reclamos que perforan el límite marcado por el sistema y la violencia neoliberal.

Las acciones de los dos colectivos sobre las que hemos reflexionado son verdaderos rituales que reviven la memoria de la muerte como estrategia del poder; afirman la necesidad de vencer el miedo y transformar el dolor mediante la performatividad que en su movilidad supera al miedo paralizador. Es una insubordinación voluntaria que busca resignificar las relaciones con el mundo, transformarlas para alcanzar mejores y más justas condiciones de vida. Por todo lo planteado creo posible afirmar que su estética es liberadora.

Técnicas teatrales liberadoras en la escena teatral

Aquí vamos a considerar algunos escenarios que, empezando en los ochenta, han planteado la falsedad del esencialismo y todas sus consecuencias: conformación

¹³ Al respecto Lastesis afirman: “ en la casa nos quieren ver, confinadas al tedio de lo doméstico, a la esfera privada, silenciadas, invisibilizadas. Quieren devolvernos a ese lugar de subordinación donde históricamente hemos estado confinadas (Lastesis, 2021, p. 126) y Arda repite en sus acciones: “Ahora que estamos juntas/ ahora que si nos ven/ el Patriarcado se va a caer/ se va a caer”.

corporal, la exclusión del sujeto no masculino del universo simbólico-lingüístico, la gestualidad incorporada cultural y socialmente como apropiada, la vinculación de la violencia de género con la incomodidad causada por la ocupación de las mujeres de los espacios no tradicionales y finalmente, la puesta en duda el avance del feminismo debido al límite que significa la inmersión en el mundo patriarcal-capitalista-neoliberal.

La deconstrucción del esencialismo

"A otra cosa mariposa" de Susana Torres Molina (Argentina, 1981) una propuesta antimimética que expone las contradicciones internas del sistema. No reproduce la realidad tal como aparece en la superficie; y es allí donde reside su poder liberador, pues revela la articulación entre el capitalismo patriarcal y lo que la cultura producto del mismo ha impuesto como el "género" que estas acciones rechazan. Ante la pregunta sobre ¿cómo representar el género de manera distinta a su construcción cultural? la producción responde teatralmente sin que el texto lo discuta, lo afirma y a ello se une su corporalidad disruptiva. Su propuesta, hecha desde una perspectiva feminista, es una mirada autoconsciente de la estructura social, que problematiza el esencialismo y la naturalización de los roles tanto femeninos como masculinos. Enfatiza, mediante una teatralidad llevada hasta el límite por las actrices, el carácter construido de los cuerpos para denunciar la invisibilización y el sometimiento de la mujer mediante el acatamiento de lo que se considera "lo correcto" y "lo apropiado". La escena exhibe el cuerpo femenino y desconstruido sucesivamente, gracias a la modificación teatral del cuerpo y la gestualidad.¹⁴

Nos encontramos con cuatro personajes masculinos encarnados en cuatro actrices que nos cuentan la historia de cuatro varones argentinos que crecen en 1960. En la primera escena aparecen las cuatro actrices vestidas como mujeres bailando sensualmente, con un cambio de la música los personajes cambian de género mediante la modificación gestual y de vestuario. Ellos empiezan siendo niños y en las

¹⁴ Me refiero a la puesta de Nestor Romero y Victor Laplace (2001) a la que asistí. Las reflexiones se refieren a esta puesta en base al video cedido por los directores.

escenas sucesivas pasan por la adolescencia, la juventud, la adultez joven, la madurez y finalmente la vejez. Durante toda la función los espectadores nos olvidamos que esos varones están teatralmente contruidos en cuerpos femeninos. El lenguaje coloquial, los gestos, el vestuario corresponden al mundo masculino y todo lo que vemos y escuchamos está vinculado a los problemas y las ilusiones de la masculinidad tal como se la concibe y se la ve en la sociedad argentina de ese momento. La encarnación de los personajes masculinos en cuerpos femeninos, lejos de ser solo un capricho o un experimento teatral tiene un sentido mucho más profundo: potencia toda la capacidad escénica disruptora a nivel político: los cuerpos de las actrices se liberan de, gestos, lenguajes y vestimenta, impuestos como “lo femenino” y construyen sobre ellos los cuatro cuerpos masculinos que recorren una amplia gama etérea. Queda a la vista de los espectadores la construcción social y cultural del género con todas las limitaciones y los mandatos que ella incluye. La esencialidad de la femeneidad o la masculinidad ha quedado deconstruida escénicamente. Los espectadores se olvidan que allí en el escenario hay cuatro actrices que “representan” personajes masculinos, lo que la obra al final nos lo recuerda cuando vuelve la música sensual del principio y las actrices vuelven a construir sobre sus cuerpos el personaje femenino, sensual y maquillado. La evolución de la escena muestra la posibilidad de “vestir” y “des-vestir” los cuerpos del género y poner en duda los atributos asignados a ellos por la cultura y la sociedad.

Esta teatralidad magníficamente desplegada en la puesta dirigida por Oscar Romero y Victor Laplace (2001) e indicada por la autora en las didascalias (1988), descubre la imposición cultural de la máscara del género que la cultura, a partir del nacimiento, impone a los varones y a las mujeres. Pues aquí no solo se denuncia la construcción del género femenino, también queda obviamente expuesta la construcción de la masculinidad como algo artificial cuando las actrices visten la masculinidad. Todos, somos parte de una estructura social que impone roles, cuerpos y gestos acordes con el lugar que la estructura hegemónica capitalista y patriarcal les ha asignado. El cuerpo se convierte en el real narrador de una historia de represión, de las posibilidades coartadas, de los límites impuestos, de las expresiones esperadas y prohibidas, cuando inscribe en él la falsedad de los roles tanto femeninos como masculinos.

La experiencia escénica alcanza valor epistemológico y liberador en tanto postula un nuevo conocimiento de estos cuerpos que ahora se revelan distintos, ellos han estado silenciados y enmascarados y se animan a ensayar otra manera de “estar en el mundo”, liberados y ahora desnudos de los roles impuestos (Richards, 1996, p. 738). *Y a otra cosa mariposa* vuelve visible teatralmente la construcción social y política que, con su discurso naturalizador, hace aparecer como inevitable, esencial e incambiable. *Y a otra cosa mariposa* constituye en ese sentido un desafío al realismo y descubre que es posible transformar esa construcción ideológica. El resultado es que ante la sorpresa del espectador, queda en evidencia que los cuerpos, gestos, lenguaje posiciones asignados a los hombres y las mujeres son una máscara fácil de reproducir o desconstruir. La escena desafía órdenes de sentido y órdenes de representación e invita a repensar e imaginar un mundo diferente al que conocemos exhibiendo otra manera de estar en el mundo. Ha aparecido en la escena el cuerpo del género, territorio escénico donde se ha inscrito una ideología que naturaliza una esencialidad impuesta para ventajas del sistema.

La crítica realizada metafórica y escénicamente, funciona también como liberadora de ese determinismo que se quiere imponer como inevitable, es decir actúa como desmentido a la organización del mundo presente que se ha pretendido o aún se pretende, afirmar como necesaria. Cuestiona así los modos de existencia del sujeto femenino y masculino. El lenguaje teatral construye en la escena un espacio de subjetividad donde puede aparecer un nuevo sujeto - tanto femenino como masculino - que tiene la opción de hablar por sí mismo y ubicarse en la posición de emisor que se apropia del lenguaje corporal en un reclamo que exige la autodeterminación. Es en este sentido que *A otra cosa mariposa* puede leerse como la expresión de la utopía liberadora: el posible alcance de un nuevo modo de estar en el mundo, sujetos alternativos liberados de imposiciones culturales que les impide alcanzar la autonomía. La función teatral de la proyección de lo posible y el escenario como la exhibición de una realidad alternativa, marcan una apertura hacia una diferencia en el futuro, y definen al discurso teatral de Torres Molina como discurso utópico liberador.¹⁵

¹⁵ Esta tendencia es consistente con la afirmación de Kristeva, según la cual, el rol de la mujer es asumir una función negativa: rechazar todo lo finito, definido, estructurado, cargado de significado en la

Al significante “mujer” le corresponde un significado vacío pues no hay en el mundo un sujeto/objeto que le corresponda. Esta rearticulación discursiva abre la posibilidad de transformar las instituciones del lenguaje y de la realidad política que han dado forma a esos cuerpos “generizados” y descubre lo absurdo de los mandatos sociales. Realiza una ruptura crítica del supuesto naturalista que plantea un sentido anterior “natural” e “inmutable” y pone en cuestión el complejo de las relaciones imaginarias entre los individuos y las reales condiciones de existencia que colaboran a reproducir el statu quo, a sostener la estructura social capitalista patriarcal como incambiable y a mantener a los sujetos en los roles asignados.

La escena también apunta a la cualidad performativa del género. Tal como Butler ha dejado claro, el género, tanto masculino como femenino, ha sido construido a partir de una serie de acciones y códigos kinéticos y de conducta cuya reiteración han construido realidad. Es esta realidad construida la que la obra de Torres Molina desconstruye en un acto de liberación respecto de la construcción cultural-social del género que ha afectado especialmente al sujeto femenino.

Esta propuesta (1988) propone esta ruptura que las acciones posteriores llevan a cabo. Por ejemplo, ARDA (2016) en sus acciones activistas exhibe cuerpos distintos, con gestos, signos, lenguajes y posiciones que se han sacudido de esa norma instalada para “lo femenino”. Esto muestra el cambio producido entre los años ochenta y los 2000 que es motivo de optimismo y en el que la escena teatral ya desde los tardíos noventa mostraba como necesario.

El ingreso al lenguaje, la independencia de la institución matrimonial y de la máscara “femenina”.

En este apartado consideraremos *Querido Ibsen, soy Nora*, de Griselda Gambaro (Buenos Aires, 2012) una reescritura de *Casa de muñecas* (1872) de Henrik Ibsen. Pero Nora, el personaje central de Gambaro, reclama el ingreso al discurso

sociedad existente. Ser mujer para Kristeva es una actitud de resistencia a la cultura y al lenguaje convencional (Ann Rosalind Jones, 1985, p. 359), que es justamente lo que este espectáculo plantea. Esta ruptura marca la no neutralidad del discurso constructor del sujeto del género y descubre su naturalización social y cultural. En Jones, 1985, p.359).

simbólico y la independencia de la mujer respecto de la institución matrimonial, que por cierto, ya se visualizaba en la propuesta original pero que Gambaro intensifica. Luego nos centraremos en *La Fundación (Buenos Aires, 2016)* de Susana Torres Molina cuyo personaje femenino elige la ética y la defensa de la vida por sobre la maternidad. En los dos casos, los dos personajes reclaman el derecho a hablar y no consideran la maternidad como parte esencial de su ser mujer.

En *Querido Ibsen, soy Nora*, la trama es la misma que en *Casa de muñecas*: Torvald, el marido de Nora ha estado gravemente enfermo y como el banco “no le presta a una mujer” se ha visto obligada a pedirle la firma a un “amigo”. Nora consigue el préstamo falsificando la firma de su padre que acaba de morir. El esposo de Nora, ahora director del Banco va a echar a Krogstad, al que Nora le debe el dinero y ella trata de impedirlo por temor a su chantaje. Sin embargo, aunque los personajes y la fábula parecen similares a los de Ibsen, gracias a la puesta en escena de Silvio Lang y los cambios de texto que realiza Gambaro se acentúa la perspectiva feminista. Veamos por qué.

La mayor diferencia está en que Nora es la que ahora habla y le habla justamente a aquel que dice haberle dado la posibilidad del lenguaje. Henrik (Ibsen), el personaje en la escena le dice: “Sin mí no hubiera hablado Nora. Sin mí, no hubiera sabido enfrentar la identidad”, a lo que Nora responde: “Nora: ¿Realmente lo cree? Desde antes, desde mucho antes de que usted intentara hablar por mí, señor Henrik, desde un tiempo que usted no recuerda, ya la estaba enfrentando, ya me estaba escribiendo. Usted sólo me copió a su modo”.

Tener el acceso al lenguaje es la característica más humana que nos da la capacidad de pensar y hacernos preguntas, justamente aquello que Nora dice haber tenido desde hace mucho. No es que ella no tuviera tal capacidad, es que Henrik, hombre, escritor y creador del personaje dictamina que no la tiene. Si la Nora de Ibsen desafía la institución matrimonial, la Nora de Gambaro, además de ello, reclama el derecho a la palabra, al pensamiento y a la identidad propia. Antes de que llegara, para ella, el momento de reconocer y reclamar estas capacidades Nora se describe a sí misma como “... una mujer insomne sobre copos de algodón que escondían agujas. Y esas agujas [I]e pinchaban más y más a medida del tiempo que pasaba” Esa es la incomodidad que lleva a nuestro personaje a rebelarse frente a su autor. Según ella el

cambio se debe a que en ese mundo en el que ella ha vivido, “El coraje se ve reemplazado por la irritación”, “el dinero se visualiza como una causa despreciable” y le “molesta la dependencia aún para lo más mínimo”. Cuando Henrik, el personaje le dice que en el futuro se van a producir cambios ella responde no poder aguantar por mucho tiempo más ser llamada “pajarito cantor” o “bichito”, aún menos resiste la dependencia total hasta para las cosas más pequeñas; tampoco aguanta más que su esposo, por serlo, tenga derechos sobre ella, obligarla a ponerse una máscara – recordemos *A otra cosa mariposa* - para actuar en sociedad y en los papeles frívolos que se le exigen. Nora le exige a Henrik que no quiere seguir siendo ese personaje, desea salir de esa situación, en la que está “Todo mal” exclama ella.

Al igual que la Nora de Ibsen con el abandono de su casa y de su matrimonio, incluso de sus hijos, el personaje desconoce la sacralidad del matrimonio y de la maternidad y reconoce que la femineidad que se le exige es una máscara impuesta por un mundo en el que mandan Ibsen y su esposo, es decir un mundo patriarcal y capitalista. Vale recordar que el drama se desenvuelve justamente por un problema de dinero que ella, por ser mujer, no puede resolver. Su papel se limita al área doméstica, y la responsabilidad de todas sus acciones caen en su esposo. Con el final Nora dice haberse liberado del “perdón, del pecado y del amor también”. Tres conceptos que la tenían atada a Torvald, su esposo, tres guardianes de la Institución matrimonial y maternal, parte de la estructura del nudo teórico entre capitalismo y patriarcado. La Nora de Gambaro se libera de las imposiciones puestas sobre ella por el sistema, accede al lenguaje y renuncia a su papel de madre y esposa sumisa.

La maternidad instrumento ideológico del control del capitalismo patriarcal

La fundación, con dramaturgia y dirección de Susana Torres Molina, presentada en Nun Teatro (Buenos Aires, 2016), también pone en duda la maternidad como algo esencial e irrenunciable de la mujer y lo plantea como una institución ideológica, manipulada por la dictadura, cuya última finalidad era imponer el régimen neoliberal e impedir así cualquier cambio de estructura sociopolítica en la Argentina de los setenta. En el programa de la función se menciona una institución (la Fundación)

ligada al Movimiento Familiar Cristiano durante la década de los años 70 que se ocupaba de entregar bebés en adopción a matrimonios que lograban demostrar una profunda conexión con los conceptos y valores de la religión católica, para lo cual las parejas postulantes eran sometidas a un riguroso y exhaustivo examen de antecedentes económicos e ideológicos.¹⁶

En un artículo anterior planteé que aquellos valores tradicionales que el discurso dictatorial califica de “occidentales y cristianos”, la familia y los roles dentro de ella, se mantienen solamente en el discurso y se practican exclusivamente en el espacio socio-político afín a la dictadura; allí se sigue manteniendo—al menos en la apariencia—la sacralidad de la familia y una maternidad que incluye en una línea de continuidad, la gestación, el nacimiento, la lactancia, la crianza y la educación. La propuesta teatral expone la modificación/traición del sistema sexo-afectivo (Gail Rubin, 1975, p. 157-210) tradicional para adaptarlo a la necropolítica practicada por la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional funcional a la ideología y el modelo político-económico del capitalismo patriarcal neoliberal que se quiere imponer (1976-1983). Sale a luz la falsedad empaquetada, en pronunciamientos religiosos y éticos, en los discursos de la dictadura que hacen de la maternidad o el instinto maternal, parte de la esencia de los cuerpos con características biológicas específicas (útero, ovarios, vulva). *La fundación* saca a luz la inconsistencia y el substrato ideológico de los argumentos en favor de la sacralidad de la maternidad y la decisión de Marta, su personaje, niega que esta sea tan esencial para el ser femenino, que pase por sobre la ética y la vida.

Nos vamos a centrar en el rol del personaje femenino central, Marta, que llega a la Fundación llevada por su esposo, hijo de militar, para adoptar un bebé deseado por la pareja desde hace mucho tiempo. Ellos se tienen que someter a las investigaciones del director de *La Fundación* y su ayudante. Vemos el conflicto de este personaje (Marta) que, por un lado, tiene un fuerte deseo de ser madre, pero por otro, respeta los límites éticos. Marta, en *La Fundación* personifica la mujer que firme en sus creencias, no ha internalizado el discurso de la dictadura que predica el imperativo de la re-educación de los bebés - a costa de cualquier cosa - para eliminar del futuro a

¹⁶ Para más detalles del manejo de la maternidad en la dictadura ver Felitti K.A. en “La politización de la (no) maternidad durante la dictadura militar argentina”

los “subversivos”. Ella, a pesar del deseo de ser madre, se niega a recibir un bebé sino puede saber en detalle los antecedentes tanto del niño como de la madre.

La obra hace de su personaje femenino protagónico, un agente que, desde dentro de las estructuras, tiene cierto poder para cuestionar las condiciones; desgraciadamente en el mundo de *La Fundación* no hay circunstancias históricas favorables, el personaje está condenado por su encierro en un espacio controlado del que le es imposible escaparse. Le rodean aquellos que defienden un modelo de familia, de país, de ética y de moral en el que ella se ha formado (clase media alta, ahora emparentada con un militar), pero que ahora empieza a mostrar aristas con las que Marta no puede pactar. Hay una fundamental desigualdad de fuerzas y su resistencia muestra el grado de convencimiento ético de Marta que no cede frente al poder, posición que termina con su sospechosa “desaparición” de la escena teatral, pero que sugiere la desaparición forzada del personaje que no se somete.

La Fundación concreta la resistencia en el campo simbólico. Remarca la falsedad empaquetada en los discursos de la dictadura que hacen de la maternidad o el instinto maternal, parte de la esencia de la “mujer”, aspecto fundamental del nudo teórico capitalismo-patriarcado-neoliberalismo, como planteamos al comienzo del artículo: los tres sistemas son las columnas que sostienen la estructura del sistema hegemónico. Marta rechaza la maternidad cuando sospecha que detrás de la satisfacción de su deseo largamente sostenido, está la tortura y la desaparición. Ante la sospecha de procedimientos oscuros y la desaparición de su amiga embarazada, sacrifica su deseo de ser madre en función de una posición ética irrenunciable.

La fundación descubre, por un lado, el manejo ideológico de la institución maternal que es funcional al sistema capitalista patriarcal. Por otra, que hay principios éticos que están por sobre su deseo, se niega a ser cómplice de la aniquilación de vidas como ella supone es el caso de su amiga embarazada desaparecida. El nudo de *La Fundación* parece mostrar que la maternidad no corresponde a la “esencia” de ser mujer e incluso que no es un valor que esté sobre la ética y la vida. En ese sentido, es una propuesta liberadora, en tanto su personaje se deshace de una obligación impuesta para la sobrevivencia del sistema. hegemónico.

Lo público/privado, el espacio doméstico y la estructura económica del capitalismo patriarcal, freno a las potencialidades del sujeto

En este apartado vamos a reflexionar sobre dos propuestas: *Esquinas en el cielo* de Mazover y *Mecánicas* Rosenwurcel. En la primera se escenifica la división público/privado en una metáfora visual hábilmente desplegada en el escenario apoyada en la dramaturgia de su autora; en *Mecánicas*, se marcan las dificultades de las mujeres para abandonar el espacio asignado y tener éxito en el espacio masculino, debido al contexto capitalista-patriarcal en el que están insertas sus acciones.

En *Esquinas en el cielo* el escenario está dividido entre un espacio subterráneo donde vive Lucrecia, vestida de niña con ropa que evidentemente le queda chica. Este espacio se comunica con el espacio superior únicamente a través de una ventana cuyo vidrio ha sido pintado y muestra un árbol falso; la otra comunicación se realiza mediante una pequeña puerta por donde no pasa una persona, pero que sirve para recibir la comida previa la entrega de papелitos celestes. Esta pequeña puerta es parte de una puerta mucho más grande por donde aparece el Padre—imponente y elegante—proveniente de otro espacio que se encuentra en la parte superior del escenario y que adivinamos por el contexto, que vive arriba y afuera.

Esta distribución espacial puede verse como una metáfora visual de la división del espacio social en público (el Padre/afuera) y privado (Lucrecia en el subterráneo) donde permanece la mujer-niña siempre cuidada por institutrices que vienen de afuera y que poco a poco nos enteramos que el padre las mata por “no desarrollar relaciones cercanas”.

Fraser (1990) opina sobre esta división del espacio y critica la exclusión de los procesos de reproducción - bienes de uso y de la vida material - que quedan excluidos de la historia, en la que se consideran los bienes de producción y de intercambio que se consideran más importantes que los generados en el espacio doméstico. La consecuencia es la disminución de la importancia de toda la materialidad que involucra el mantenimiento de la vida. La división de estos espacios y los sentidos que genera producen relaciones de poder diferenciales entre los sujetos que ocupan los espacios: el Padre y Lucrecia.

Respecto a esta división espacial y sus consecuencias, Hartsock (2019, p. 472) plantea que la ideología patriarcal, 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, pero fundamentales para la especie y su supervivencia. Esta diferenciación de espacios y funciones de los sujetos que los habitan tienen que ver con el lugar que se ha adjudicado al sujeto “mujer”, ejemplificado en la niña Lucrecia de *Esquinas en el cielo*: ella esta “presa” “debajo de la tierra”, donde “todo es un engaño”. La escena subraya el lugar de la hija en la estructura social, expone la alteración de su identidad que impide su acceso al conocimiento y a la realidad. La protagonista no puede acceder al espacio exterior ni siquiera mirarlo puesto que la única vía para ello es una ventana, con un árbol falso, pintado por el padre.

Pasemos ahora a considerar *Mecánicas* de Celina Rosenwurcel. Las chicas mecánicas han logrado ocupar el espacio público, alejándose del ámbito doméstico. Ellas son dueñas de la mecánica en la cual trabajan; el lenguaje, el rol, la vestimenta y la gestualidad que manejan es la tradicionalmente masculina. Pero la obra parece decirnos que esta “liberación” femenina no es posible mientras sigamos insertas en el sistema capitalista patriarcal. Estas chicas se ven atrapadas por la deuda que han tenido que contraer para habilitar la mecánica. Por una casualidad se han visto involucradas con un empresario mafioso. En un encuentro casual, a cambio del arreglo de su auto él ofrece ayudarlas. Al mismo tiempo pide a las mecánicas que le enseñen a su hija -que solo sabe hacer pasteles- una profesión. A través de la intrusión de Rola, hija del capitalista/mafioso, dueño de un negocio que es un “imperio”, “zar del juego” y traficante de “animales en extinción”, y del dinero como la variable del éxito en la vida independiente de las mecánicas, ocurre el desastre. El padre recurre a los procedimientos que conoce: asesina al tío de las chicas, su acreedor. Ellas se ven envueltas en el asesinato con las obvias consecuencias.

Este “triumfo”, esta “liberación” en tanto interseca con la estructura económica (capitalismo) y social (patriarcado), estructuras que reinan afuera de la

mecánica, fracasa.¹⁷ Los manejos y la deuda que las oprime daña su identidad y su ética. Caen en manos del poder económico mafioso. Son víctimas victimizadas por este. Al imbricar género con poder económico y político, Rosenwurcel presenta una escena que complejiza la situación de la mujer y la muestra inmersa en una matriz de dominación que hace imposible su liberación: capitalismo-patriarcado. La propuesta relativiza los triunfos - algunos solo formales - de la lucha feminista y parece afirmar la tesis del feminismo popular no se puede considerar el género por separado del capitalismo y del patriarcado.

Conclusión

Hemos recorrido algunas de las producciones teatrales que pueden considerarse feministas liberadoras, ya por plantear los derechos a una existencia de sujetos autónomos o por exhibir en la escena las restricciones a las que están sometidos los sujetos femeninos por el solo hecho de serlos. Las primeras (1980) sacan a luz la privación de derechos y la subordinación de los sujetos no masculinos por la ideología capitalista patriarcal, situación indispensable para la reproducción del sistema. Los espectáculos considerados han puesto en duda que la maternidad, el silencio social y político, y el aislamiento sean parte de la esencialidad de los sujetos femeninos. Esos problemas se han superado, al menos parcialmente, en la actualidad, pero *Mecánicas* pone frente a nuestro optimismo triunfos solo formales que no aportan un mejor futuro y señala la necesidad imperiosa de mirar el complejo panorama del contexto, intersecando los distintos aspectos. Por ello, para acercarnos a dicha producción ha sido necesario además de la perspectiva feminista una mirada interseccional que incluya el cruce del capitalismo, el patriarcado, y la ilegalidad, consecuencia de un sistema que prioriza el capital a la vida. Como ninguna de las anteriores, la propuesta de Rosenwurcel muestra el entretejido que forman las redes del capitalismo con el patriarcado y llama a limitar los discursos triunfantes del feminismo cuando ellos son sobre todo formales sin impacto en la materialidad de la existencia.

Patricia Collins en su artículo "Intersecting Oppression" ha marcado esta necesidad.

REFERENCIAS

Abramowski, Ana y Santiago Canevaro (comp). **Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades.** Universidad Nacional General Sarmiento, Buenos Aires, 2017.

Adorno, T. (autor), Adorno, G. y Tiedman, R. (Eds.). **Aesthetic theory.** C. Lehhardt (trad.). Londres: Routledge, 1984.

Anderson, Ben. Affect and Biopower: Towards a politics of life. In **Transactions. Institute of British Geographers.** <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x>. 04/12/2011. Viewed on June 1sr, 2018.

ARDA, colectiva feminista (2016). Estamos acá. <https://www.youtube.com/watch?v=IAze6KK3EsA>

Baker, Isabella. "Dotar de género a la reforma de la política macroeconómica en la era de la reestructuración y el ajuste global" in Cristina Carrasco, **Mujeres y economía.** Barcelona, Icaria, 1999.

Benhabib, Seyla, y Drucilla Cornell, eds. **Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío.** Alfons el Magnanim, España, 1990.

Butler, Judith. **Cuerpos aliados y lucha política.** Editorial Paidós. Buenos Aires, 2017.

Cobo, Rosa. **La nueva política sexual del patriarcado y sus alianzas con la globalización capitalista.** Madrid: La Catarata., 2011. Recuperado en <https://www.scribd.com/document/60847258/Feminismo-Ciudadania-y-Derechos-de-Las-Mujeres-Rosa-Cobo>

Collins Hill, Patricia. "Intersecting Oppression" <https://www.scribd.com/doc/146299805/Patricia-Hill-Collins-Intersecting-opressions>

Dussel, Enrique. "Siete hipótesis para una "estética de la liberación" **Cuadernos Filosóficos.** Segunda Época, XIV, Rosario, Argentina, 2017.

Felitti, K. A. (2009). "La politización de la (no) maternidad durante la dictadura militar argentina (1976-1983)". **Abrus, études féministes/estudos feministas.** Disponibles en <https://www.labrys.net.br/labrys15/ditadura.katina.htm> Consultado en 06 de Julio 2016.

Femenías, M. L.. Violencias del mundo global: inscripciones e identidades esencializadas. **Pensamiento Iberoamericano,** (9), 85-108, 2011.

Flatley, Jonathan. **Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism.** Cambridge: Harvard University Press, 2008.

Fraser, Nancy. **¿Qué tiene de crítica la teoría crítica?** Habermas y la cuestión de género. Eds. Benhabib y Cornell, 1990, p. 49-88.

Fraser, Nancy. "Feminism, Capitalism and the Cunning of History". **New left Review**, n.56, 2009 mar-abr, p. 97-117.

Gadamer, Hans-George. **Truth and Method** (2a rev.) Joel Weinsheimer y Donald G. Marshall (eds y trads.) Nueva York, Continuum, 1993.

Hartsock, c. Nancy. 'The feminist standpoint: developing the ground for a specifically feminist historical Materialism. In Tietjens Meyer, Diana. (Ed.) **Feminism Social Thought**. A Reader. New York: 2019.

Jones, A. R.. **Writing de Body**. Feminist Criticism. Essays on Women Literature & Theory, New York: Panthem Borns, 1985.

Kristeva, J.. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

Lastesis. "Un violador en tu camino" Disponible en <https://www.google.com/search?q=youtube+Un+violador+en+tu+camino&oq=youtube+Un+violador+en+tu+camino&aqs=chrome..69i57j69i64.14633j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8marie-bardet/>

Lastesis. (2021). **Quemar el miedo**. Editorial Planeta, México

Marshall, James D. "Performativity: Lyotard and Foucault Through Searle and Austin" **Studies in Philosophy and Education** 18, 1999, p. 309-317.

Mazover, Mariana. *Esquinas en el cielo*. 2013 Corto disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Cw7v_LLOTLM

Mazover, Mariana. *Esquinas en el cielo*. Manuscrito sin publicar.

Millett, Kate, **Sexual politics**. Nueva York, Avon Books, 1971, 25.

Pollock, Griselda. **Diferencing the Canon**. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. Routledge London and New York, 1999.

Proaño Gomez, Lola. Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019, 2020 <http://www.artescena.cl/estallido-social-estallido-feminista-chile-y-argentina-2015-2019/>

Proaño Gomez, 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 Artescena** No 1, Universidad de Playa Ancha, 2016. <http://www.artescena.cl>

Proaño Gomez, Lola. "Filosofía feminista y escenarios teatrales recientes: Argentina 2013-2015". **Latin American Theatre Review**. Vol. 51, No. 1: Fall 2017.

Proaño Gomez, Lola. "Afectividad política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana". **Investigación teatral**. Universidad Veracruzana V. 11 Num18, 2020. <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2654>

Proaño Gomez, Lola y Verzero, Lorena. Presentación Dossier | Racionalidad Poético-afectiva: una aproximación política a la producción teatral contemporánea. *Religación*. Vol. 8 No. 35. 2023. <http://doi.org/10.46652/rgn.v8i35>

Rancière, Jacques. **Política, Policía y Democracia**. Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2006.

Rancière, Jacques. Ten theses on politics. *Theory and Event*, 5(3), 2001, p.1-16.

Richards, N.. Feminismo, experiencia y representación. **Revista Iberoamericana**, 1996, jul-dic (176- 77), 733-744.

Roig, Arturo Andrés. **Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en Nuestra América**. Editorial Fundación Universitaria de San Juan, 1995.

Rosenwurcel, Celina. Manuscrito sin publicar. 2015.

Rosenwurcel, Celina. (2013, 2014, 2015). **Mecánicas** <https://vimeo.com/100564270>

Rubin, G., "The traffic in women: notes on the political economy of sex ", en REITER, R. (ed.). *Toward and Anthropology of Women*. New York, **Monthly Review Press**, p. 157-210, 1975.

Sassen, Saskia. *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en las ciudades transfronterizas*, Barcelona 2003.

Scott, Joan W. "Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista". **Debate Feminista**3, Vol5, marzo: 85-105, 1992.

Torres, Molina. **La Fundación**. Manuscrito inédito.

Torres, S.. *A otra cosa mariposa*. Buenos Aires: Búsqueda, 1988.

Torres, S.. **Ya vas a ver**. (Manuscrito, Obra). Argentina, 2015.

Torres Molina, S. *Ya vas a ver*. Cortos disponibles en https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=zm_yqm--GoM

Recebido em: 30/07/2023

Aceito em: 25/09/2023