

**IMÁGENES DEL PATRIARCADO EN EL TEATRO DE
PATRICIA ZANGARO**

Susana Tarantuviez

UNCuyo - CONICET

sutarantuviez@hotmail.com

Resumen

Este trabajo se encuadra en una investigación más amplia sobre el teatro argentino contemporáneo escrito por mujeres, en la cual pretendo examinar la representación de las cuestiones de género en la textualidad de las dramaturgas argentinas y su relación con las condiciones socio-históricas de producción, circulación y reconocimiento de sus obras. En este caso, indago en las obras de Patricia Zangaro para determinar si presentan una discursividad propia del género, es decir, que intente transgredir o subvertir el discurso masculino, proponiendo una subjetividad femenina autónoma, opuesta a los estereotipos culturales relacionados con diferencias genéricas y con la representación de la mujer. Asimismo, examino si dicha transgresión responde a una ideología estético-política que pueda inferirse a partir de la poética teatral de la autora. Me enfoco en sus piezas "Por un reino", "Última luna", "Tiempo de aguas" y "La hora nona".

Palabras clave: teatro argentino - dramaturgas - género - feminismo - Patricia Zangaro.

Title and subtitle: *images of the patriarchy in Patricia's Zangaro theatre.*

Abstract

This paper is part of a wider research about Argentinian contemporary theatre written by women, in which I try to examine the representation of gender issues in the production of Argentinian playwrights and its relationship with the social and historical conditions of production, circulation, and acknowledgement of their works. In this paper I study the works of the playwright Patricia Zangaro in order to determine the presence of a discursive practice of gender which transgresses or subverts the masculine speech while proposing an autonomous feminine subjectivity

Imágenes del patriarcado en el teatro de
Patricia Zangaro

opposed to the cultural stereotypes related to gender differences and to the representation of women. I also study whether such a transgression responds to an aesthetic and political ideology that could be inferred from the poetics of the playwright. From this approach I examine her works "Por un reino", "Última luna", "Tiempo de aguas", and "La hora nona".

Key Words: *Argentinian theatre - women playwrights - gender - feminism - Patricia Zangaro.*

El lugar de la mujer en el teatro argentino actual

Este trabajo se encuadra en una investigación más amplia sobre el teatro argentino contemporáneo escrito por mujeres, en la cual pretendo examinar la representación de las cuestiones de género en la textualidad de las dramaturgas argentinas y su relación con las condiciones socio-históricas de producción, circulación y reconocimiento de sus obras.

Coincido con las apreciaciones de una de las estudiosas de nuestro teatro, Magda Castellví de Moor, cuando señala que el campo teatral argentino careció de una tradición dramática femenina hasta las últimas décadas del siglo XX:

"Aunque el teatro argentino cuenta con una de las tradiciones más ricas de Latinoamérica, las autoras dramáticas estuvieron prácticamente al margen de ella hasta años más recientes. Tanto la escritura como la voz del texto dramático perteneció con pocas excepciones a los

dramaturgos, mientras el lugar de la mujer se dirigió al trabajo actoral" (Castellví, 2003:11).

Con el fin de consolidar el espacio que, paulatinamente y con esfuerzo, han ido ocupando las dramaturgas en la historia del teatro argentino, creo que es necesario que la crítica académica acompañe tal labor, contribuyendo desde el discurso interpretativo a otorgarles el lugar que les corresponde en nuestro canon teatral.

En efecto, en Argentina se da un gran auge de mujeres que escriben teatro en la segunda mitad del siglo XX, especialmente a partir de la década de 1980, cuando surgen cambios significativos en el ámbito teatral de nuestro país¹; a partir de la postdictadura encontramos una coexistencia de diversas tendencias y prácticas teatrales. Esta diversidad de concepciones estéticas en el teatro actual ha dado lugar a un fenómeno denominado "canon de la multiplicidad" (Dubatti, 1999:9), caracterizado por la heterogeneidad y la falta de unidad de las poéticas presentes en el campo teatral:

"El efecto de la diversidad recorre todos los órdenes de la práctica teatral actual. Se observa

¹ Para mayores detalles sobre las tendencias teatrales de las últimas décadas del siglo XX, *vid.* mi artículo "Tendencias del teatro argentino actual" (Tarantuviez: 2001).

tanto en el estallido de las poéticas dramáticas y de puesta en escena, como en las ideologías estéticas (implícitas en las obras o explicitadas teóricamente), las formas de producción y los tipos de público, así como en la aparición de nuevas conceptualizaciones para pensar el fenómeno de la diversidad" (Dubatti, 1999:13).

Así, a la hora de estudiarlo, los críticos han intentado un abordaje desde esa misma multiplicidad, proponiendo una parcelación que se correspondería con la realidad intrínseca del campo teatral; o bien, dentro de la mencionada diversidad de poéticas existentes, han agrupado las manifestaciones teatrales en dos tendencias o corrientes principales: la del realismo moderno y la del teatro con intertexto posmoderno².

² Cfr. Pellettieri, O. (2000). *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna, pp.11-25. La tendencia moderna realista continúa fiel a la estética surgida en los años 60 y es hegemónica en lo que al público se refiere; la de intertextualidad posmoderna, por su parte, cuestiona el sistema teatral anterior, no ha logrado a fines de la década del 90 un público propio (y por ende tiende a un cierto elitismo) y se inserta en la coyuntura sociopolítica del fin del milenio:

"(...) el teatro de intertexto posmoderno se da a conocer de la mano de la función hegemónica de lo mercantil, del menemismo, del libre mercado, de la desintegración de la sociedad: proletarización de la clase media, lumpenización del proletariado, limitación del estado de bienestar, crisis de la sociedad del trabajo, advenización de una intensa

Ahora bien, dentro de este "canon de la multiplicidad" es importante reflexionar acerca de la producción dramática de nuestras autoras en el contexto de la postdictadura, en el cual se constata un significativo incremento de voces femeninas:

"Al reflexionar sobre la escritura de las dramaturgas argentinas de los últimos años surgen planteos que nos remiten a referentes histórico-culturales como son el advenimiento de la democracia y el momento cultural de dimensiones mundiales en el que las mujeres buscan su propia expresión. Ambas circunstancias han favorecido la entrada en el teatro tanto de autoras mujeres como de personajes femeninos vistos desde la perspectiva de la mujer" (Castellví, 1997:271).

Sin embargo, a pesar del importante número de dramaturgas que encontramos en las últimas décadas del siglo XX, pocos son los libros que recogen su trabajo. Desgraciadamente, esta situación sigue vigente incluso a principios del siglo XXI. Es en el ámbito editorial donde las dramaturgas actuales encuentran una suerte de vacío. Así lo explicitaba en una

instrumentalización cultural desde el poder económico que maneja a discreción el mensaje dirigido al público" (p.17).

entrevista Adriana Tursi, una de las diez autoras que, en el año 2002, reunieron sus obras en un volumen, *Dramaturgas I* (Editorial Nueva Generación)³; el caso es que, si bien había mucho teatro escrito por mujeres, poco era su registro.

Adriana Tursi, quien tuvo la idea de publicar este volumen, explica en la entrevista mencionada cuál era la situación a la que se enfrentaban las autoras de teatro en cuanto a la publicación de sus obras:

"Hace algunos años, la Secretaría de Cultura sacó el libro 'Dramaturgos argentinos'. En ese tomo no había mujeres y a mí me llamó la atención porque además en ese año la mayoría de los primeros y segundos premios en dramaturgia habían sido ganados por mujeres. (...) dentro de la dramaturgia femenina había muy poco publicado" (Santoro, 2002).

Tursi se pregunta: "¿dónde están esas mujeres?, ¿qué escribían?", poniendo en relieve la falta de apoyo editorial para la producción de obras teatrales escritas por mujeres. También rescata el hecho de que actualmente existe un relevamiento de

3 Las dramaturgas reunidas en este volumen son: Adriana Tursi, Cristina Escofet, Amancay Espíndola, Andrea Garrote, Susana Gutiérrez, María Inés Indart, Alicia Muñoz, Cecilia Propato, Mariana Trajtemberg y Patricia Zangaro.

las dramaturgas desde el siglo XX. En efecto, en 1998 Halima Tahan publicó su libro *Dramas de mujeres*, producto de un proyecto de investigación centrado en la exploración y búsqueda de la dramaturgia argentina escrita por mujeres. El libro presenta un catálogo de las dramaturgas argentinas del período 1965-1997 y también un catálogo de autoras de teatro infantil. Algunas de las autoras estudiadas en el volumen son: Carmen Arrieta, Cecilia Propato, Luisa Calcumil, Cristina Escofet, Susana Gutiérrez Posse, Lucía Laragione, Sonia de Monte, Alicia Muñoz, Diana Raznovich, Mónica Rivelli, Susana Torres Molina y Patricia Zangaro. Este tipo de investigación es de importancia capital para tener un registro del que carecíamos.

Regresando a las declaraciones de las autoras reunidas en el volumen *Dramaturgas I*, ellas reconocen como figura señera del teatro del siglo XX a Griselda Gambaro. Una de ellas, Andrea Garrote, incluso afirma que en el campo teatral argentino anterior a la producción gambariana la presencia de mujeres escritoras era prácticamente inexistente: "Antes de Griselda, el desierto". Por su parte, Gambaro recuerda el escaso lugar que tenía la mujer en el teatro argentino del pasado. También destaca la dificultad de encontrar, incluso hoy, personajes femeninos con quienes identificarse en las obras escritas por sus pares varones:

"Lo que yo quería era que hablaran ellas, siempre tan maltratadas en el teatro argentino. Porque creo que muchos autores tienen la imposibilidad de hablar desde un personaje femenino. Uno no se siente identificado con las mujeres que escriben los hombres. Me gusta mucho el teatro de Pavlovsky, pero de ninguna manera me siento identificada con sus mujeres. (...). Lo mismo me pasa con Roberto Cossa, tengo una afinidad en otros aspectos pero no con sus personajes femeninos. Y esa imposibilidad de representar mujeres (...) viene ya desde que Gregorio de Laferrère escribió 'Las de Barranco'. O desde 'El amor de la estanciera', donde las damas son bobas y el padre es la razón y la sabiduría. Las mujeres son siempre superficiales, coquetas, interesadas por el dinero, menores" (Moreno, 1999).

Ahora bien, dentro de la producción de nuestras dramaturgas, creo que debería realizarse un cierto deslinde a la hora de hablar de "escritura femenina". En efecto, para utilizar tal denominación no solo se ha de considerar el sujeto autorial mujer sino también, y sobre todo, los planteos del texto mismo, el cual debe explorar y cuestionar los roles de la mujer en un espacio socio-cultural determinado para poder ser considerado "discurso femenino":

"La presencia de un número sin precedente de dramaturgas a partir de Teatro Abierto '81 invita a analizar su producción dramática bajo algún rótulo de los que los críticos son tan propensos a inventar. Es por ello que la posibilidad de establecer ciertas coordenadas dentro de la diversidad temática hace pensar en una dramaturgia femenina que incluye obras en las que además de cuestionarse la realidad social y política, se exploran los espacios y los roles de la mujer dentro de esa realidad por medio del ejercicio de nuevas prácticas escriturales que reflejen esa temática. Debe llamarse la atención sin embargo sobre el hecho de que una obra no se define como escritura femenina porque tenga una mujer autora, sino por la problemática que presenta con respecto al discurso femenino" (Castellví, 1995: 175).

Algunas de nuestras autoras teatrales propugnan explícitamente la construcción de una subjetividad femenina autónoma y hacen hincapié en que para ello es necesario realizar una re-escritura de la historia desde otra perspectiva, rechazando los roles de género heredados. Así, a partir de un proceso de concientización, proponen una escritura que dé espacio al sujeto mujer, que revele

las contradicciones y saque a la superficie lo callado, aquello de lo que no se habla o de lo que no se "debe" hablar, y explicitan su demanda de ser creadoras de cultura.

Se da así la emergencia de una dramaturgia femenina escrita "desde el género", es decir con una discursividad propia que intenta transgredir o subvertir el discurso "masculino" a través del erotismo, el feminismo o la subjetividad.

Si nos preguntamos, entonces, en qué consiste la escritura femenina, podemos responder que se trata de "un modo de enunciación que se dirige fundamentalmente a la autorrepresentación de la mujer, no una, única, universal, sino en sus múltiples manifestaciones" (Castellví, 1997: 272). Podemos verificar que existe un modo de enunciación destinado a la auto-representación de la mujer: modos de construcción de una subjetividad femenina autónoma y su consecuente representación. El proceso de construcción de la subjetividad es aquel por el cual el sujeto se ubica a sí mismo o es ubicado por otro en la realidad social y así percibe y entiende como subjetivas las relaciones sociales e históricas.

En el marco de la reflexión sobre la falta de un discurso femenino autónomo, se constata que las mujeres hablan "desde el lugar del eco" y se postula la necesidad de trascender la mirada del silencio y del acatamiento de la mujer. Se trata de la

búsqueda de una voz propia, tal como lo explica la dramaturga Griselda Gambaro en cuanto a su práctica teatral y en relación con la situación social de la mujer:

"Además, hemos estado calladas tanto tiempo que nos queda mucho para explorar. Porque siempre hubo escritoras de teatro pero aisladas, consideradas como fenómenos. Incluso yo estoy bastante sola en mi generación. (...). Pienso que el día en que las mujeres ganen más espacio social van a ganar más espacio teatral. Pero el asunto de cómo somos habladas debe quedar en nuestras manos" (Moreno, 1999).

Si bien no todas las mujeres que escriben teatro lo hacen desde una toma de conciencia de género, muchas de nuestras dramaturgas contemporáneas (aun difiriendo en el tipo de planteos, cuestiones, imágenes o personajes femeninos que presentan en sus obras) llegan a desafiar los estereotipos femeninos propios del discurso patriarcal. Sus piezas adquieren así una función política que se suma a la función estética propia de toda creación artística: la escritura teatral conforma un espacio de auto-representación de la mujer que se opone a una cultura que propone y exagera la imagen de la mujer como objeto del deseo masculino.

Patricia Zangaro y el cuestionamiento del patriarcado

En el marco de la investigación más amplia que he mencionado *supra*, aquí indago en las obras de Patricia Zangaro⁴ para determinar si se encuadran dentro de una "escritura femenina", tal como fue definida anteriormente; examino, por lo tanto, si presentan una discursividad propia del género que intente transgredir o subvertir el discurso masculino, proponiendo una subjetividad femenina opuesta a los estereotipos culturales relacionados con diferencias genéricas y con la representación de la mujer. El corpus que analizo en este trabajo está constituido por las siguientes piezas teatrales: *Por un reino*, *Última luna*, *Tiempo de aguas* y *La hora nona*.

Al hablar de "lo femenino" recurro a la noción de género como construcción cultural: abarca todas las normas, obligaciones, conductas, capacidades, destrezas, etc., que se exigen a las

4 Patricia Zangaro es dramaturga, egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Se ha formado con Osvaldo Dragún, Mauricio Kartun y José Sanchis Sinisterra. Entre sus obras estrenadas se hallan *Hoy debuta la finada* (1988), *Pascua rea* (1991), *Por un reino* (1993), *Auto de fe... entre bambalinas* (1996), *Última luna* (Nîmes, Francia, 1998), *Náuseas y Variaciones en blue* (1999), *A propósito de la duda* (2000), *Las razones del bosque* (2002), *El confín* (1999) y *Última luna* (2007). Ha trabajado como dramaturgista para el Teatro Municipal Gral. San Martín y el Teatro Nacional Cervantes. Ha recibido, entre otros, los siguientes premios: Primer Premio Municipal (1986/88), Leónidas Barletta (1991 y 1996), Trinidad Guevara (1996) y Pepino el 88 (1995/96).

mujeres por ser biológicamente tales. Es decir, expresa la construcción social de la feminidad y está relacionado con el concepto del "rol": la función, tarea o papel que se les asigna a las mujeres y que determina las normas de comportamiento, vestido, trabajo, relaciones sociales, etc.

Otro constructo teórico formulado por la teoría feminista, que permite analizar la realidad y llegar a la toma de conciencia de las discriminaciones existentes por razón de sexo, es el de "patriarcado"; el término "patriarcal" se refiere a las relaciones de poder en las que los intereses de las mujeres están subordinados a los de los hombres. Estas relaciones de poder toman muchas formas, desde la división sexual del trabajo y la organización social de la procreación hasta normas internalizadas de feminidad. En una sociedad patriarcal se propicia un modelo familiar basado en la figura del *pater familias*: se inviste al varón con una autoridad general sobre el resto de los miembros de la familia quienes, en tanto integrantes de ese grupo familiar, son considerados "inferiores". En síntesis, el patriarcado se define como un sistema de dominación masculina que implica la subordinación de las mujeres y, como tal, requiere poder y especialmente control sobre el mundo simbólico para mantenerse. Más aún, necesita que sus miembros interioricen esa dominación.

En *Por un reino* (estrenada en 1993), Patricia Zangaro presenta un microcosmos

marginal regido por un sistema patriarcal caracterizado por la violencia, la forma más primitiva del poder. En una entrevista, en ocasión del estreno de esta obra, Zangaro explicitaba que la había escrito "desde el estupor, desde el espanto de un fin de milenio caracterizado por la creciente exclusión de sectores enteros de la población condenados a la marginalidad"⁵. La pieza presenta una familia que vive en la extrema pobreza, en una casilla alzada entre montículos de basura, y que sobrevive gracias a la caridad que despiertan entre los habitantes de la ciudad donde mendigan. La familia está compuesta por Tatita, el *pater familias* despótico, que no duda en mutilar a sus hijos y nietos con el fin de que inspiren lástima; Fratacho, su hijo, un personaje monstruoso en su denigración (lisiado, alcohólico, víctima obsecuente de su padre); La Pochi, la mujer de Fratacho, sometida a la tiranía de los varones de la familia y Los pequeños monstruos (la prole mutilada de La Pochi). Opuesto a la familia se alza el personaje de Antonio El Rapiña, el gitano que le disputa a Tatita el poder sobre la ciudad utilizando la violencia en lugar de la mendicidad.

En medio de estos personajes masculinos esperpénticos, Tatita y

5 Citada por Magda Castellví de Moor (2003:155). El comentario de Zangaro apareció originalmente en un artículo periodístico publicado en *El Cronista Comercial*, el 28 de octubre de 1993.

Fratacho, La Pochi se presenta totalmente carente de derechos individuales: su cuerpo y el de sus hijos están a merced de los dos hombres. En efecto, Tatita mutila a los hijos de La Pochi para que puedan integrarse a su corte de los milagros, destinada a despertar la caridad de la gente de la ciudad.

En boca de Tatita, el patriarca para quien sus hijos y nietos son sus siervos, aparece el discurso sexista: acusa a La Pochi de ser "Mujer floja. ¡Y mezquina! Como toda hembra" (p.20)⁶, "Sucia como toda hembra" (p.36), y amenaza con acallar para siempre la voz femenina de la criatura que está por nacer, "Si es hembra, voy a arrancarle la lengua" (p.20).

La autoridad despótica de Tatita está basada en la violencia y la crueldad y el miedo que ambas provocan. En el origen de Los pequeños monstruos están las mutilaciones y vejaciones a los que han sido sometidos: son niños y niñas a los que Tatita les ha cortado las piernas, o los ha dejado ciegos para que así inspiren lástima al mendigar. Ante la amenaza de Tatita de "Si no se callan, hoy pasan a degüello" (p.14), Los pequeños monstruos hacen "el silencio de un templo" (p.15). El miedo que inspira Tatita está explicitado en las palabras de La Pochi, en diálogo con Antonio El Rapiña:

6 Cito siempre por la siguiente edición: Zangaro, P. (2008). *Por un reino. Auto de fe... entre bambalinas. Advientos. Tiempo de aguas. La hora nona. Miscelánea.* Buenos Aires: Losada.

"ANTONIO: (...) ¡Por tus hijos! ¡No me entregues al carnicero!

LA POCHI (sorprendida): ¿Le tenés... miedo?

ANTONIO (rabioso): ¡Yo nunca le tuve miedo a nadie!

LA POCHI: ¡Yo sí! (volviéndose a Tatita.) Siempre...

ANTONIO (resuelto): Desatame, Pochi, y te voy a ayudar a vos, y a tu cría: ¡es palabra de Antonio!

LA POCHI (mirando fascinada a Tatita): Desde siempre... miedo..." (p.34).

Es justamente esta promesa de ayuda que Antonio le hace a La Pochi respecto de sus hijos, sumada al deseo de ella hacia el gitano (que surge en completa oposición a su rol pasivo de receptora del deseo de Fratacho), la que hará que se instaure como sujeto de acción y libere a Antonio.

La función social de La Pochi, sometida por el miedo, está claramente establecida: es la hembra reproductora, la que provee descendencia al patriarca. Hay que destacar aquí que La Pochi es despojada de sus hijos por Tatita: una de las características fundamentales del poder masculino es el control de la sexualidad femenina y la apropiación de la

prole. Este despojamiento reaparece en *Última luna* (estrenada en 2007), donde La Mujer, cautiva de los indios, decide escapar de la toldería cuando el cacique le arrebató a sus hijos:

"LA MUJER: (...) Apenas aprendieron a hablar su lengua el cacique los arrancó de mis brazos para hacerlos hombres en la guerra... Entonces miré otra vez el horizonte... Y una noche abandoné los toldos... y me hundí en el desierto..." (p.130).

Volviendo a *Por un reino*, en la obra se pone de manifiesto la importancia del discurso del poder, que es portador de la "ley", y de la reproducción de ese discurso. Así, Fratacho repite con exactitud la diatriba de Tatita en la que afirma su autoridad: "¡Despierten, carajo, porque a Tatita se le canta las pelotas gritar y hay que escucharlo! ¡Porque me van a honrar como Dios manda, porque no tienen otro padre que a mí!" (p.27 y p.38). Justamente, el discurso patriarcal se perpetúa, por lo que la muerte de Tatita no implica, en absoluto, el fin de su "reinado". Así se lo aclara Fratacho a La Pochi:

"LA POCHI: ¡No hables así! ¡Tatita está muerto!"

FRATACHO (riéndose con ganas de La Pochi): Está bien vivo... en mis gambas, en tu ojo frío... y en las llagas de tus hijos... (...)" (p. 38).

En efecto, los hijos de La Pochi se arrastran detrás de Fratacho, siguiéndolo como al nuevo rey, reconociéndole el derecho sobre sus vidas que antes tenía Tatita:

"LA POCHI (desangrándose): Son mis hijos... que siguen fieles a su rey (amarga). Tatita no se robó las piernas sino el alma de mi prole..." (p.39).

La marca del padre parece indeleble, pues no solo está en la carne, sino en el espíritu sometido. Por su parte, La Pochi logra liberarse de Tatita y expresa su rebelión, a pesar del miedo:

"LA POCHI (temblando sobre sus pies): Nunca más me vas a cortar un hijo, Tata" (p.36).

Sin embargo, la mujer es incapaz de escapar del universo violento en el que vive: Tatita la maldice y La Pochi muere, apuñalada accidentalmente por Antonio. Agonizando, da a luz a su último hijo. Por

su parte, Fratacho justifica las acciones de su padre ante la condena lúcida de La Pochi:

"LA POCHI: Él te robó las piernas... no yo..."

FRATACHO: Ojalá estuviera vivo para cortármelas de nuevo... Él hizo lo que tenía que hacer... Para eso era nuestro Tata..." (p. 38).

Justamente, el patriarcado basa su fuerza en naturalizar conductas opresivas. Cuando los personajes femeninos confrontan el poder, como la joven de *Tiempo de aguas* (estrenada en 2004) quien desobedece el mandato paterno que le prohíbe aprender a leer y escribir, cuestionan el sistema androcéntrico y develan su funcionamiento y sus consecuencias. Muchas de las prácticas del patriarcado se denuncian como perversas, por ejemplo la que transforma a las mujeres en un objeto de consumo o placer. Este es el caso del personaje La muchacha de maíz, en la obra *La hora nona*. Esta muchacha, que desde niña tiene el "defecto de hablar mucho y en tono muy alto", es violada sistemáticamente, en castigo por haber presenciado el encuentro de su prometido con una prostituta:

"Sufrí la primera vez... y la segunda... y todas las veces de aquella

noche en el almacén... Yo no había cumplido aún los quince años... Me enviaba mi padre con la leche de sus cabras... Ellos eran seis... todos muy fuertes... todos soldados, señor... Mi prometido no... Lo habían ascendido a sargento... Y había llevado a una mujer para festejar... Todos los hombres festejan con una mujer... A ella la vi entera, señor... porque un rayo de luna entraba por la ventana... Estaba tendida, y se reía muy alto... De él vi apenas la espalda cuando abrí la puerta... Creí que me arrastrarían sobre el maíz, como lo hacía mi padre... por no pedir permiso... Pero ya no era una niña, señor... y lo que había visto me había deshonrado... ¿Usted no hubiera sentido la misma furia de mi prometido?... Reunió a todos sus hermanos, y decidieron vengar mi afrenta... Debía sufrir en mi carne lo mismo que habían violado mis ojos... Y así lo hicieron, señor, uno detrás de otro, aquella noche en el almacén..." (p.171).

Finalmente, mencionaré su monólogo breve *La boca amordazada* (estrenado en 1999 dentro del espectáculo "La confesión"), que relata la historia de una mujer condenada por su adulterio a morir lapidada: aquí la voz narrativa pertenece al personaje femenino. De esta manera, la mujer, que había vivido silenciada durante cuarenta años (toda su vida con "la boca

amordazada"), puede, por fin, poner en palabras su experiencia vital. Se trata de una pieza que pone el énfasis, en cuanto a lo temático, en la exploración de una problemática de género y, a la vez, cumple con un postulado clave de una poética teatral de cuño feminista, el de construir desde el escenario un nuevo orden simbólico a partir de la auto-representación de la mujer.

En su ensayo *Arquetipos, modelos para desarmar*⁷, la dramaturga Cristina Escofet propugna cuatro principios guía para una práctica teatral que contribuya a la construcción de una subjetividad femenina autónoma:

- 1) la apropiación simbólica de la acción en la escritura dramática, como apropiación simbólica de un modo de accionar y de la expresión negada en el ámbito extratextual;
- 2) el despliegue de un imaginario que atraviesa imágenes arquetípicas (la madre, el padre, las figuras parentales, las relaciones de poder, los héroes, las heroínas, las diosas, los íconos) con voz propia;
- 3) el desarrollo de una estética que tenga en cuenta la complejidad de la trama individual y colectiva de las mujeres, para permitir el desarrollo de un lenguaje femenino que dé cuenta

⁷ Vid. en particular el capítulo "Género mujer y teatralidad (Realidad y ficción en la construcción de una nueva subjetividad)".

de la experiencia del género mujer más allá de lo que la cultura del modelo acepte o promueva;

- 4) la asunción de la escritura como un acto de despojamiento de la mirada aprendida hacia la mirada de la autoconciencia, porque escribir es un modo de construirse.

En síntesis, el personaje que se instaure como sujeto del hacer es una mujer, la temática primordial está relacionada con cuestiones de género y la obra teatral se plantea uno o más de estos objetivos fundamentales: la defensa de la identidad de la mujer, la construcción de una subjetividad femenina autónoma, la denuncia de las estructuras opresoras de la mujer (especialmente la educación y la familia patriarcal), la deconstrucción de los estereotipos conformadores de una mujer dependiente y el desenmascaramiento de la falsedad de los roles impuestos históricamente al género femenino.

En las obras de Patricia Zangaro que he analizado en este trabajo se constata una voluntad de cuestionamiento de todo orden social y político que implique el sometimiento de las mujeres. Son obras en las que los personajes femeninos se instauran como sujetos de acción y, aunque no siempre logren alcanzar su objeto -su búsqueda de libertad (como en el caso de la cautiva en *Última luna* y de La Pochi en *Por un reino*), la asunción de su propia historia en términos narrativos (como la

confesión de la mujer en *La boca amordazada* o el relato de su tragedia por parte de La muchacha de maíz en *La hora nona*) y el descubrimiento de la identidad (en el caso de la Mujer joven en *Tiempo de aguas*)- implican una desobediencia de las prácticas sociales que se denuncian como "patriarcales":

"MUJER VIEJA: ¿Tu padre tiene la voz de un trueno?

MUJER JOVEN: Sí.

(...)

MUJER VIEJA: ¿Tu padre quiere que aprendas a leer y escribir?

MUJER JOVEN: ¡No!" (p.139)

Estos personajes femeninos que ocupan la posición de sujetos de una enunciación dan el primer paso, el de "decirse" para llegar a "ser" y, en su discurso, denuncian las naturalizaciones que la ideología ha construido alrededor del género mujer.

Si recordamos que en los inicios de nuestro teatro los personajes femeninos aparecen en función de símbolo (por ejemplo, ninfas que simbolizan las ciudades de Buenos Aires y Montevideo) o de alegoría (como la Virtud o la Patria), pero no desempeñan roles heroicos (a pesar de la existencia, en el campo histórico-social, de mujeres que resistieron con

valentía las invasiones de los ingleses⁸ o participaron en las luchas independentistas), se hace patente la importancia de estos personajes femeninos que desafían el sistema simbólico de representación dominado por la ideología masculina y hacen visible la opresión sufrida por las mujeres, a la vez que cuestionan el origen de esa subordinación.

La lectura de las obras de Zangaro permite constatar la permanencia de ciertas temáticas clave: las relaciones entre oprimidos y opresores, las distintas formas de la inequidad, la intolerancia, la violencia de género. Sus obras proponen un modo de responder a los estereotipos relacionados con la representación de la mujer y los roles sociales. Tal como afirma Escofet, se trata de

"Hallar imágenes propias. Animarnos a nuestra propia poética, sabiendo que el valor de la palabra propia reside en que si no son ajenos nuestros sueños, ¿por qué habríamos de traducirlos con las palabras de otros?" (Escofet, 2000:75).

Fuente

Zangaro, P. (2008). *Por un reino. Auto de fe... entre bambalinas. Advientos. Tiempo de aguas. La hora nona. Miscelánea.* Buenos Aires: Losada.

⁸ Por ejemplo, Manuela Pedraza, la Tucumanesa, quien, al término de la lucha, recibió el grado de alférez y un sueldo por parte de Santiago de Liniers.

Bibliografía

- Castellví de Moor, M. (2003). *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.
- (1997). "Dramaturgas argentinas: perspectivas sobre género y representación". En Pellettieri, O. (ed.). *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna. pp. 271-286.
- (1995). "Espacios femeninos en la dramaturgia argentina". En Pellettieri, O. (ed.). *El teatro y los días: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna. pp. 175-185.
- De Toro, F. (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Madrid: Iberoamericana.
- Dubatti, J. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- Escofet, C. "Género mujer y teatralidad: Realidad y ficción en la construcción de una nueva subjetividad". En *Revista del CELCIT*. Año 11, N° 19-20 (2001).
- (2000). *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Moreno, M. (1999). "De profesión, terrenal. Charla con Griselda Gambaro". *Página 12*, Suplemento "Las 12", 9 de septiembre, 1999.
- Santoró, S. (2002). "Dramaturgas", *Página 12*, Suplemento "Las 12", 5 de julio, 2002.
- Soto, M. (2008). "Leer y representar" [en línea]. *Página 12*, Suplemento "Las 12", 27 de junio 2008.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4215-2008-06-27.html>

Imágenes del patriarcado en el teatro de
Patricia Zangaro

- Tahan, H., (Dir.) (1998). *Dramas de mujeres*. Buenos Aires: Ediciones Ciudad Argentina/Biblioteca Nacional.
- Tarantuviez, S. "Tendencias del teatro argentino actual". En *Revista de Literaturas Modernas*, N° 31 (2001), pp.175-188.
- Zangaro, P. "El teatro y el horror. Algunas reflexiones sobre el fenómeno de Teatro por la Identidad". En *Revista TEATRO/CELCIT*. Año 16, N° 30 (2006).