

Os estudos de performance e a Teoria queer para conseguir repensar-nos respeito de quem, tradicionalmente, expõem ou impõem como os 'poseedores da palavra' (como diria Ranciére.)

Palavras chave: Representação – performance – teoria queer – experiência

(¹) **Norma Ambrosini.** Instituto Superior Provincial de Danzas Isabel Taboga de Rosario. La Quadrille (compañía intermitente

de investigación en la performance). Lic. en Composición Musical, Prof. Expresión Corporal. Cursos de postgrado en Teoría y Crítica de la Música (Universidad Nacional del Litoral) y Corporalidades Latinoamericanas (Universidad Nacional de Rosario y Universidade Federal do Sul da Bahia, Brasil). Dirigió las Prácticas escénicas del Inst. Sup. de Danzas Isabel Taboga. Miembro fundadora de la compañía La quadrille. Publicaciones en Cuba, Perú, España y Argentina.

Problemáticas femeninas en el teatro de Mariela Asensio

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Catalina Julia Artesi (¹)

Resumen: Pretendemos analizar en sus propuestas escénicas recientes la deconstrucción de los estereotipos sociales femenino. Como en sus piezas anteriores, en *Vivas las feas* y especialmente en *Malditos (todos mis ex)* que escribí junto con Reinaldo Sietecase, la actriz-dramaturga-directora asume un feminismo muy singular en el tratamiento del tópico del desamor. En nuestro trabajo, primero realizamos una introducción; luego, analizamos *Malditos* y, por último, presentamos nuestras conclusiones.

Palabras clave: nuevo teatro argentino - género - feminismo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 104]

Teatro y Género, desde la escena independiente

Cuando Mariela Asensio se inició, a finales de los 90', el teatro *off* de Buenos Aires presentaba mucha producción, lo que algunos denominaron el Nuevo Teatro Argentino, proveniente de creadores que buscaban salir del realismo-naturalista, para lograr desde el teatro de imagen un objeto estético atractivo, sin dejar de abordar temáticas movilizantes destinado mayormente a un público joven.

Durante la denominada crisis de la Modernidad -reconocida por otros como Postmodernidad- los medios de comunicación masivos locales reproducían el discurso patriarcal neoliberal que dominaba a todo el país y a todo el subcontinente; en esa época aparece, además, una negación de la cosmovisión de los dominadores. Precisamente, cobra notoriedad la labor de nuestras mujeres artistas en los escenarios donde se desarrolla con mayor fuerza el proceso emancipador de las mujeres, verdaderas resistencias, pioneras en la lucha por hacer una sociedad más equitativa. Tal lo que apareció en nuestra escena independiente, mostrando la situación de los grupos marginales y vulnerables de la sociedad argentina: la alteridad.

Es que estas dramaturgas noveles revelaban las grietas del canon proponiendo nuevos discursos que se perfilaban en los límites, en las fronteras del paradigma tradicional, apareciendo formas liminares (Ileana Diéguez, 2003) que expresan la mentalidad postcolonial de nuestra suramérica. O sea la "subjetividad colonial" (Hommi Bhabha, 2002), que asoma en una escena donde perso-

najes, situaciones, acciones dramáticas aparecen como un espacio -destino- imaginario de nuestras artistas que hablan políticamente de nuestro país marginado, fragmentado; por esta fragmentación e hibridación cultural, surgen dicotomías fronterizas en sus obras: texto/imagen, palabra escrita/palabra acción; donde vemos un cuerpo teatral que representa nuestra historia, la memoria, la violencia, la sumisión. Revelan sus posturas contra la violencia no solo de género, sino también de todo aquello caracterizado como diferente, privado de derechos y de respeto.

A esta complejidad, sumamos el hecho de que la mayoría de nuestras dramaturgas actuales escriben desde la escena, asistimos a un cambio del estatuto de la dramaturgia, pues simultáneamente practican diversas expresiones artísticas: actuación, dirección, interpretación musical, escritura y otras actividades afines. Así vemos que están desapareciendo las dramaturgas "puras", que escribían exclusivamente desde la literatura dramática. Es en este contexto donde aparece nuestra autora. Mariela Asensio creó con Valeria Alonso el Grupo El Estañón, mostrando ya entonces su interés por visibilizar la problemáticas de colectivos marginados, en este caso las relativas al género, presentando una pieza al certamen sobre violencia sexual del Centro de Encuentros Cultura y Mujer. Si bien el teatro era utilizado como una herramienta de transformación social en ese ciclo, el tema de la violencia de género todavía no era tan notorio como lo es desde la primera década del siglo XXI. Consideramos que su participación en dicho encuentro la convierte en

una pionera en este campo, sobretodo porque desde el 2010 los eventos escénicos dedicados a la violencia doméstica han aumentado dentro de la Ciudad y en otras localidades del interior de nuestro país.

Siguiendo con su trayectoria, luego se dedicó a escribir obras en solitario - *Últimas cosas*, *Inacabado* - pero fue en el año 2004 cuando logró premios y notoriedad al producir *Hotel Melancólico* - pieza que luego se hizo en la calle Corrientes- donde mostraba la esfera privada de la mujer, en un espacio prohibido como lo es el baño; en *Mujeres en el baño* lo retomará, revelando mitos y tabúes prohibidos porque el universo del baño se visibilizaba en un espacio público, mezclando los órdenes, con una actitud transgresora respecto de su creatividad, porque nunca se había mostrado en un teatro estas intimidades: la menstruación, la masturbación y otros aspectos ocultos del universo femenino. Con esta pieza surgió una trilogía donde aparecían mujeres en diferentes contextos: *Mujeres en el aire* y *Mujeres en tres D*. Simultáneamente, también ha desarrollado su labor de intérprete como actriz, en obras dirigidas por otros directores (José M. Muscari y otros) y a su vez ha dirigido piezas de otros autores, dentro y fuera del país.

Relatos escénicos amorosos

Consideramos que *Malditos (todos mis ex)* encarada por Mariela Asensio con Reinaldo Sietecase desde el 2013, repuesta en el 2014, marca una diferencia en relación con otras obras que evidencian perspectiva de género, pues generalmente observamos, en piezas que vimos o leímos oportunamente, la hegemonía de la subjetividad femenina en el discurso, donde los personajes masculinos suelen construirse a partir de las experiencias de la mujer o bien atravesadas por un ideal masculino poco real. Al respecto Beatriz Trastoy considera que en la mayoría de las autobiógrafas suele predominar el otro pero no los equivalentes masculinos (Trastoy, 2002); sin embargo, nuestra obra nos parece que en este sentido propone otra clase de teatro autobiográfico femenino. Al asociarse, creativamente hablando, con un poeta que cuida el lenguaje tanto en sus producciones novelescas como en sus trabajos periodísticos, Mariela Asensio ha incorporado la voz masculina en forma directa; pero a través de una indagación profunda en los diferentes tipos de abandonos que sufre el hombre y la mujer en las distintas relaciones: hombre/mujer - madre/hijo - hermano/hermana. En una nota aparecida en el suplemento Espectáculos del diario Página 12, Mariela Asensio expresaba: “Es que quería una mirada masculina en el texto.” ¿Tiene que ver con eludir ciertos prejuicios que implica escribir “desde el dolor”, como alguna vez ha dicho? “Sí. Soy bastante autobiográfica. No hablo de algo personal, pero es un punto de partida que transformo y ficcionalizo hasta que se vuelve distante. Siempre aparece el dolor, es inevitable. Pero me gusta reírme de lo que me genera tristeza y transformarlo en medicina.” (Página 12:31-8-13).

Si bien los relatos retrospectivos de los nueve episodios en general aparecen como una narrativa del yo, un relato autobiográfico, las parejas heterosexuales pueden sintetizarse en un Yo femenino desdoblado en Ella (el pasado) y Ella (adolescente) enfrentados a Él desdobra-

do en la pareja estable, el Amante (ex que Yo amo) y otro ex relegado. Estos personajes no tienen nombres, son genéricos, tanto que los pronombres los reducen a estereotipos con los cuales el público puede identificarse. Estimamos que esta despersonalización los muestra al desnudo, develando los contornos de sus almas sufridas, donde lo trágico se desdramatiza mediante el humor; preanunciado en el nombre de la pieza su tono irónico cuando alude a sus anteriores parejas.

Los títulos de los episodios que aparecen en la edición del texto, develan un juego dramático donde el cruce intertextual permite diferentes lecturas e interpretaciones por parte del lector-espectador. Tales son: “Escenas de la vida Amorosa” (paráfrasis de la película y obra homónima de Irgar Bergman), “Presentación”, “Los Discos”, “La Fiesta”, “Otra vez los discos”, “El llamado”, “Ya no será”, “Último Round”. En estas historias de amor y de desamor, cada uno lucha por sus ideas, sentimientos, donde se evidencia una especie de guerra de los sexos al modo ibseniano, con una pugna erótico-sexual, tanto en lo corporal como en objetos emblemáticos- los discos- evidenciándose en estos enfrentamientos diversos grados de violencia (física, erótica, simbólica). Muchos tópicos provienen de los medios audiovisuales (cine-telenovela- reality shows); el discurso verbal de los narradores no mantiene una linealidad temporoespacial, no solamente porque aparecen sintetizadas diversas etapas de la historia argentina reciente en sus *raccontos* (los `80, los `90, el 2000); también por los diversos procedimientos utilizados - provenientes de géneros liminares (*stand up*, varieté, musical) - que dinamizan el discurso de puesta; la preeminencia de signos no verbales la fragmentan, con la segmentación de la iluminación, los temas musicales de los `80 y de los `90 y un ritmo escénico dinámico que equilibra los monólogos, los soliloquios y algunos diálogos, según el episodio.

Según Beatriz Trastoy, este tipo de obra se encuadra en el teatro de presentación, que evidencia ambigüedad en la puesta, en su trabajo dice: “Martine de Rougemont (1986), al sostener que, en nuestra época, el yo de la parábasis solo se legitima en los escenarios de varieté; esto es, en el teatro de presentación. En efecto, se trata de un género paradójico por excelencia pues, si bien es el ámbito de ficcionalidad pura, de la instantaneidad, de la fantasía antinaturalista, de la permanente metamorfosis, de la ruptura espacio-temporal, al mismo tiempo derriba la *cuarta pared* y, por lo tanto, posibilita la anulación de la distancia entre persona y personaje” (Trastoy, 2002).

En nuestra obra, la actriz, Yo, se relata a sí misma; simultáneamente funciona como personaje-narrador principal de las narraciones verbales y escénicas, convirtiéndose - por momentos- en la directora de la puesta, especie de *alter ego* de Mariela Asensio, develándole al público, en sus metadiscursos y en secuencias metateatrales, la construcción escénica, mediante la ruptura de la *cuarta pared*. En dichos momentos, apunta a la complicidad del espectador pero también pretende movilizarlo con la finalidad de provocar su autoanálisis. Va revelando cómo se construye nuestra subjetividad, cómo nos vemos y miramos al otro, y, a su vez cómo nos hallamos atravesados por la subjetividad del otro.

Consideramos que estas narraciones autobiográficas que aparecen en cada episodio, son historias de vida fragmentadas que el espectador debe reconstruir. Sin embargo, mantienen una coherencia interna y se cohesionan por la presencia de dos ejes: las encrucijadas en el amor y el fracaso; el discurso y la construcción de la identidad.

Las Encrucijadas en el amor y el fracaso

En su *dramatis personae*, se caracteriza a cada personaje, especificando “YO es quien lleva el relato de la totalidad en tiempo real. La protagonista de todas las historias” (Asensio-Sietecase, 2014:19). En la narración retrospectiva, esta mujer existe no solo porque emplea su discurso verbal sino porque formula un yo corporal en la escena, en un tiempo y en un espacio, en un aquí y ahora, que a su vez reconstruye sus diferentes trayectorias, con temporalidades diferentes.

En la primera secuencia, *Escenas de la vida amorosa*, no hay narración en primera persona sino un *agón*, enfrentamiento, donde aparece la primera encrucijada entre Ella, mujer y Él, el que fuera su pareja estable. Se trata de la situación introductoria de *Malditos*, donde dos fuerzas antagónicas se oponen porque Él gusta del cine porno y Ella no: “Bueno tal vez me guste un poco. Normal, como a cualquiera /Ella: No hablés en general, hablá por vos. ¿Cómo te puede calentar algo tan fingido y brutal?” (21). A lo largo del diálogo, hacen referencias a películas famosas del género: *Calígula*, *Los perros de paja* y otras donde aparecen escenas sexuales muy violentas. En estos parlamentos, el tema del gusto por lo porno constituye un agón de superficie, donde en realidad la colisión cultural evidencia un conflicto grave en la pareja pues es el síntoma del desamor, de la separación. En este fracaso inicial, el cuerpo amoroso se halla cosificado por los discursos sexistas de los medios audiovisuales, a tal punto que es más importante la materialidad de los miembros, donde el yo corporal del hombre y de la mujer han perdido su integridad.

En el episodio tercero, *Los discos*, surge otro *agón* de Ella con Él por estos objetos culturales simbólicos, que se hallan cargados en la separación, éstos son objetos de disputa donde en realidad se produce una guerra de los sexos al modo ibseniano. En sus discursos, el público funciona como una especie de árbitro dentro de la contienda: Ella (A público) Me gustaría quedármelos (...) (A público) yo creo que es fundamental que hablemos de los discos de una vez por todas” (45). Nuevamente los cuerpos se cosifican pero esta vez con la tecnología, hasta convertirse en máscaras de los verdaderos sentimientos del hombre y de la mujer.

En el episodio noveno, *Último round*, se muestra a esta encrucijada límite desdramatizada, como en otros momentos, donde la ficcionalización del relato femenino revela lo tragicómico del amor, recurriendo en forma gradual, al comienzo, a procedimientos melodramáticos propios de las telenovelas cuando Él le dice “Necesito saber cómo es la vida sin vos. Sin estas zambullidas en el barro que me propones cada vez que nos encontramos” (95). Al final, a modo de remate, la actriz-narradora-directora de escena propone una parodia de los finales felices de los filmes. YO dice a los otros interlocutores de la

escena, y al público también: “Quiero un final de película porque aspiro a un amor que tenga esas dimensiones de profundidad y belleza”. Parodia el carácter subjetivo del relato femenino estereotipado, que gusta de esta clase de ficciones hollywoodense, donde Ella adolescente canta. De esta manera la suma de las encrucijadas quedan ironizadas, con la finalidad de que el auditorio objective el conflicto y luego pueda reflexionar.

Discurso y construcción de identidades

Como dijimos al comienzo de nuestro trabajo, al ser nombrados los personajes mediante los pronombres masculinos y femeninos que representan a las parejas en pugna, éstos quedan reducidos a los estereotipos clásicos relativos al género. Según Judith Butler (Butler, 2002), el yo se formula como yo corporal, a través de lo performativo. O sea que su materialidad se conforma por normas reguladoras. Así se establecen en la sociedad cuáles son para el hombre y cuáles para la mujer, en las relaciones heterosexuales.

Pero en esta pieza, la construcción de cada identidad de género aparece conformada por diferentes discursos sociales. Por ejemplo, en el episodio 3, *Los discos*, al género femenino se lo define según el género opuesto. Él, asocia las conductas femeninas a aspectos performativos derivados del relato ficcional, atribuible al mundo de la mujer, al supuesto gusto por lo teatral. Le dice al público: “Pero a ella no le importa la música tanto como a mí. Lo de ella es otra cosa, pura ficción, puro disparate sin consistencia, juegos de improvisación (...) Le encantan las escenas. Drama y comedia por el mismo precio” (48). Por lo tanto, se supone que el hombre es todo lo contrario, donde su performatividad corporal tendría menos teatralidad, menos ficción, ¿más autenticidad?

También aparecen construidas sus identidades genéricas a partir de sus experiencias sexuales. Por ejemplo, en el episodio 5, *Otra vez los discos*, donde Él y Ella tienen una serie de soliloquios. En el caso de Él, aparece un cuerpo narrativo masculino atravesado por normas consideradas viriles: tener sexo en forma posesiva y violenta, despojada de ternura porque sería perder el poder de dominación en la pareja, donde la mujer es un cuerpo esclavo: “(...) Apretar hasta que no quede ningún atisbo de resistencia” (71). Leonardo Olivos expresa que la masculinidad, y más concretamente el poder masculino, no solo se resuelve en la violencia física (...) frente a otros recursos de poder como el dinero, la información, la educación y la fama” (Olivos, 2008:267). Sin embargo, en esta pieza no debemos olvidar que la totalidad del relato se realiza desde la mirada de Yo, que se encuentra haciendo un acto de memoria, recordando su pasado.

En cambio en el episodio 4, *La fiesta*, Yo rememora sus ideales amorosos, donde la identidad masculina para ella estaría pautada por referencias cinematográficas propias del género romántico (*Ghost, la sombra del amor*), donde lo pasional era fundamental en dicha película. A diferencia del ejemplo anterior, las identidades se hallan caracterizadas como experiencias corporales distintas donde no aparecería la violencia masculina.

Como vimos, en la autodesignación masculina, surge un proceso identitario condicionado por normas externas, lo que se considera viril en las relaciones sexuales.

Mientras que en la autodesignación femenina, las normas parecen ser las atribuibles tradicionalmente como una mujer idealista, pasiva, que se entrega a lo pasional. Sin embargo, en una nota publicada por Telam, Reinaldo Sietecase defiende su género: “En el desprecio con el que ella se mueve con su ex, también invierte un poco la carga de la prueba, es un registro de que las mujeres también son violentas y son crueles” (Telam, 25-04-2013).

Reflexiones finales

Según vimos, las obras recientes de Mariela Asensio se encuadran en una dramaturgia fronteriza que transgrede el *canon*, rompe el discurso patriarcal hegemónico. Desarrolla un teatro trasgresor, mezclando el orden privado con lo público. Así lo vimos en *Mujeres en el baño*, donde mostraba la intimidad de la mujer en un espacio considerado prohibido.

Desarrolla un teatro autobiográfico, de presentación (Trastoy, 2002), donde la mujer se relata a sí misma. Pero la fragmentación en los discursos escénicos-dramáticos, la forma de narrar cada historia, potencia la hibridez al desdoblarse los personajes, al romper con los relatos de los típicos monólogos de actrices del varieté de los `60 y de los `70 del teatro porteño, donde habían solamente experiencias femeninas.

Pero esta obra ha surgido de una dupla autoral, al incorporar a Reinaldo Sietecase, con quien escribió un texto primigenio y luego, cuando diseñó una puesta muy moderna, Mariela Asensio tuvo que reducirlo. No obstante, muestra una mirada masculina auténtica en forma indirecta porque la narradora femenina principal se encuentra recordando su pasado. Esta perspectiva de género se nos presenta con una mirada fatalista del amor y del desamor, donde tanto el hombre como la mujer sufren. Sin embargo, la ironía, el humor, la música y una concepción escénica dinámica, convierten la tonalidad dramática de la pieza en tragicómica.

En suma, han logrado transformar las experiencias personales, autobiográficas, donde la confrontación del desencuentro era real. Pero desde diversas operaciones dramáticas- autorales y escénicas- han logrado trasladarlas a un plano transpersonal, haciendo que el público no sea pasivo. Al contrario, la idea es reflexionar acerca de las subjetividades fragmentadas del hombre y de la mujer actual, víctimas de normativas y pautas de una sociedad periférica como la nuestra, condicionada, a su vez, por los discursos hegemónicos patriarcales vigentes en la globalización contemporánea.

Referencias bibliográficas

- Asensio, M.; Sietecase, R. (2014). *Malditos*. Buenos Aires: Textos intrusos.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Butler, J. (2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.

Dieguez caballero, I. (2003). *Escenarios Liminales*. Teatralidad, performances y política. Buenos Aires: Atuel.

Olivos, L. (2008). “*Nosotros los buenitos. Cuerpos masculinos, narrativas y poder*”. En Rodrigo Parrili Roses (Coord.). *Los contornos del alma, los límites del cuerpo*. México, UNAM; pp.259-268.

Trastoy, B. (2002). “*La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo*”. En Revista Artea, investigación y creación escénica, Universidad de Castilla-LaMancha (España). Disponible en www.artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/144/la_dramaturgia%20autobiografico-en-el-teatro-argentino-contemporaneoPDF (consultado el 8/2/2015)

Artículos periodísticos digitales citados

Asensio y Sietecase llevan “*Malditos (todos mis ex) al Teatro del Pueblo*”, en la página de Agencia Telam, 25-04-2013. Disponible en www.telam.com.ar/notas/201304/15373-asensio-y-sietecase-llevan-Malditos-todos-mis-ex-al-teatro-del-pueblo-htlm

Gari, F. “*Son variantes del abandono y del amor*” en *Página 12, Suplemento Espectáculos*, 31-08-13. Disponible en www.pagina12.com.ar/diario/suplemento/10-29739-2013-08-31.html

Abstract: We analyze in its recent stage proposals deconstruction of the female social stereotypes. As in his earlier pieces, Vivas especially ugly and Damned (all my ex) he wrote with Reinaldo Sietecase, actress-playwright-director takes a very unique treat the topic of feminism heartbreak. In our work, we made a first introduction; then we analyze Damned and finally, we present our conclusions.

Key words: New Argentine theater - gender - feminism

Resumo: Pretendemos analisar em suas propostas cénicas recentes a desconstrução dos estereótipos sociais feminino. Como em suas peças anteriores, em Vivas as feias e especialmente em Malditos (todos meus ex) que escreveu junto com Reinaldo Sietecase, a atriz-dramaturga-diretora assume um feminismo muito singular no tratamento do tópico do desamor. Em nosso trabalho, primeiro realizamos uma introdução; depois, analisamos Malditos e, por último, apresentamos nossas conclusões.

Palavras chave: novo teatro argentino - gênero - feminismo

(*) **Catalina Julia Artesi.** Profesora y Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires); Especialista en Ámbitos Educativos y Comunicacionales (Universidad Nacional de La Plata)