

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.

The Argentinean feminist scene: a parallel and diachronic development in relation to feminist philosophy. *Shifting Gears* (A otra cosa mariposa)¹ 1988, and *You Will See* (2015) by Susana Torres Molina.

Dra. Lola Proaño Gómez
lolaproanio@gmail.com

Resumen

Las producciones de Susana Torres Molina resignifican órdenes dominantes mediante la interpretación performativa. Es un arte antimimético que expone las contradicciones internas del sistema y que no reproduce la realidad tal como aparece en la superficie; es en esta no adecuación a la realidad donde reside su poder transformador, debido a que puede revelar la articulación entre el sistema dominante y lo que la cultura ha impuesto como el “género”. Las producciones teatrales más contemporáneas varían notablemente en la estética y el mundo que dibujan, son mucho más complejas y parecen dialogar con la teoría feminista más reciente, en este caso concreto, especialmente con la teoría de la interseccionalidad.

Palabras clave: teatro, género, construcción, violencia, patriarcado, feminismo.

Abstract

The productions by Susana Torres Molina, re-signifies dominant orders by performative interpretation. It is an anti-mimetic art that exposes the internal contradictions of the system; her productions do not reproduce reality, as it appears on the surface and its strength lies in the transformative power it carries. Torres Molina productions reveal the articulation between the dominant system and the construction of “gender”. The more contemporary theatre pieces topics and structures vary considerably both in aesthetics and in the world drawn. The 21st Century theatre pieces are much more complex and seem to dialogue with feminist theory from recent years, in this case especially with the feminist theory of intersectionality.

Key Words: theatre, gender, construction, violence, patriarchy, feminism.

Recibido: 14/07/2016. Aceptado 13/10/2016

1 This is the closest translation for A otra cosa mariposa” a popular saying in Spanish.

La teoría feminista del arte y en este caso, del teatro, no se interesa por los problemas que a la estética tradicional le incumben (la belleza, la representación, la experiencia de lo sublime, etc.) sino que acercándose a la concepción de la estética adorniana², construye una estética alternativa que se interesa por hacer visible aquello que permanece invisible, por transformar aquello que “media” en la expresión: el lenguaje de los cuerpos, la materia misma con la que trabaja la escena.

El teatro resignifica órdenes dominantes mediante la interpretación performativa frente al público. Es un arte antimimético que expone las contradicciones internas del sistema, no reproduce la realidad tal como aparece en la superficie y en esta no adecuación a la realidad reside su poder transformador, debido a que puede revelar la articulación entre el sistema dominante y lo que la cultura ha impuesto como el “género”³.

El teatro feminista expone las estructuras que subyacen y la situación de la(s) mujere(s) dentro de esa(s) estructura(s), alejándose de acercamientos sicologistas que pierden de vista el panorama más amplio⁴. Tampoco busca producir una catarsis a lo Aristóteles sino que parece producir la catarsis tal y como la propone Gadamer: la catarsis como no puramente emocional sino con dos componentes importantes: el entendimiento –relacionado con leyes generales o universales— y la comprensión –captación del significado particular de un acontecimiento histórico en su especificidad. La catarsis, así entendida es, según Gadamer, renovación estética que fuerza una conversión mediante una irrupción racional. El espectador sale del teatro no con la calma brindada por la catarsis aristotélica que lo purga de angustias y lo deja tranquilo, sino lleno de preguntas, problematizando lo visto y relacionándolo con lo social y lo político.

A raíz de que entre 1960 y 1980 se institucionaliza el feminismo como una corriente de pensamiento filosófica, el escenario teatral problematiza el esencialismo y la naturalización de los roles tanto femeninos como masculinos, denuncia la construcción de las máscaras que han posicionado al género dentro de la cultura. Esto sucede en los ochenta en la Argentina con dramaturgas y artistas mujeres como lo hace por ejemplo Susana Torres Molina que denuncia y revierte en sus propuestas el status femenino a través de sus personajes⁵.

Si pensamos en “lo político” como un modo de acción puesto en práctica por una clase específica de sujeto, que se deriva de una forma particular de razón y que involucra un modo de relación propia, podemos pensar la escena feminista como fuertemente relacionada con “lo político” en tanto sus productos revelan una forma propia de razón

2 Según el concepto del arte que propone Adorno, el arte es autónomo y social. Es una entidad cerrada con la facultad de representar lo que está afuera. Emergen en él, aspectos invisibles de la realidad como apariciones. Por esto, retiene su nexo social y expresa la conciencia de la época. A la vez estas “apariciones” en el arte y en nuestro caso, en el teatro, permiten una lectura contextualizada política e históricamente (Estética, 268).

3 Es muy poco el teatro mimético o anti-mimético que se ocupa de desnaturalizar el sistema sexo-género. De ahí el interés por esta producción de Susana Torres Molina.

4 El último teatro feminista ha logrado poner en escena conceptos importantes desarrollados por la teoría feminista, como es el caso por ejemplo de dos autoras jóvenes contemporáneas: *Esquinas el cielo* de Mariana Mazover y *Mecánicas* de Celina Rosenwurcel.

5 Por supuesto lo arriba anotado no significa que el escenario teatral cambie en su totalidad, ni siquiera que cambie todo lo producido por mujeres, tampoco que todos los productos dirigidos o producidos por hombres representen necesariamente el cambio o la tradición. Se nota que las modificaciones del punto de vista se dan paulatinamente y de manera no determinada y a veces, incluso inconsciente.

y descubren una red de relaciones con lo social que se rechaza por no ser ni esencial ni natural. El escenario feminista afirma la existencia, en la estructura patriarcal establecida, de una lógica que presupone superioridad y que es necesario romper, porque como veremos a continuación y tal como lo afirma Femenías, es una de las causas de la violencia. Al romper esta lógica se altera la distribución de posiciones en la sociedad, se desarticula la idea de que hay posiciones asignadas por criterios que se basan en diferencias “naturales”: nacimiento, conocimiento, riqueza y sexo. Es decir, en palabras de Ranciere se altera la “distribución de lo sensible” (2001).

Si seguimos diacrónicamente la escena es posible notar que a medida que cambian las teorías feministas las problemáticas planteadas también varían. Así por ejemplo en las primeras obras que yo llamaría feministas se desmiente que la mujer sea esencialmente débil, “femenina”, pasiva⁶ y que deba ocupar el lugar la cultura le ha asignado en la sociedad (Simone de Beauvoir); al mismo tiempo Cixous propone que la mujer necesita regresar al cuerpo que le ha sido confiscado. Estas dos afirmaciones parecen ser las que se transparentan en las obras tempranas del feminismo argentino.

Las obras feministas de los 80', específicamente *A otra cosa mariposa* de Susana Torres Molina, denuncian el género como construcción cultural, mientras que en las obras más contemporáneas los temas y la estructura varían notablemente tanto en su estética como en el mundo que dibujan, ambos son mucho más complejos y parecen responder a la teoría feminista de los últimos años.

Tomaré dos obras de Susana Torres Molina, una de 1980 y otra de 2015 a modo de caso ejemplificador de mi hipótesis: el escenario teatral (tanto masculino como femenino) varía en sus tesis respecto de la mujer y sigue paralelamente la evolución de las propuestas filosóficas feministas. En el caso analizado a continuación llama la atención la capacidad de la escena para teatralizar conceptos sin necesidad de explicitarlos.

***A otra cosa mariposa* (1980), la desconstrucción del género.**

Nos preguntamos, ¿Cómo representar en la escena un sujeto distinto al construido culturalmente? ¿Cómo escenificar la negación de un esencialismo de género y afirmarlo como construcción cultural? Creo que la mirada atenta a la propuesta de Torres Molina, la revela como una lectura 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 masculino construido y desconstruido sucesivamente, gracias a la modificación teatral del cuerpo y la gestualidad.

Me voy a referir a la puesta de Nestor Romero y Victor Laplace (2001) a la que asistí⁷. En ella nos encontramos con cuatro personajes masculinos encarnados en cuatro actrices que nos cuentan la historia de cuatro argentinos varones que crecen en 1960. Los personajes empiezan siendo niños y en las escenas sucesivas pasan por la adolescencia, la juventud, la

6 Recordemos las oposiciones con que se había definido a la mujer: actividad/pasividad, sol/luna, noche/día, cultura/naturaleza, cabeza/corazón, inteligencia/sensibilidad, logos/pathos, en donde el segundo polo de la dicotomía siempre era cargado de negatividad.

7 Los comentarios sobre la teatralización de la obra se refieren a esta puesta en base al video cedido por los directores.

madurez y la vejez. A nivel textual es una incursión en el mundo masculino pues todo lo que se dice y se hace es inevitablemente identificado con el lenguaje, la corporalidad, los problemas y las ilusiones de la masculinidad tal como se la concibe y se la ve en la sociedad argentina de ese momento. Pero a nivel teatral, que incluye todos los elementos escénicos entre los cuales descollan en este caso, el habla, el vestido y la gestualidad, y de acuerdo a lo que las didascalias indican, la obra es representada por cuatro actrices. Ese detalle que parece mínimo es el que potencia toda la capacidad disruptora de la obra a nivel político.

Las actrices entran siendo evidentemente seres femeninos, con cuerpos femeninos, con actitudes femeninas e incluso desplegando una sensualidad muy femenina. Visten camisas semi abiertas, tacos altos y mientras bailan sensualmente se pintan los labios. Con el giro musical ellas van transformándose en los niños de diez años con los que empieza la obra. Sus cuerpos cambian y sus vestidos también junto con los gestos. Esos seres femeninos de pronto ya no están, incluso sus voces y su lenguaje resultan ahora otros: son los chicos primero, los jóvenes después y los adultos o ancianos hacia el final. Las preocupaciones, los temas de conversación también son típicamente masculinos. Llega un punto en que el espectador se olvida que allí en el escenario hay cuatro actrices que “representan” personajes masculinos. Hasta que llega el final y otra vez, aparece la música del inicio y ellas vuelven a su gestualidad, corporalidad y lenguaje femenino tanto en los movimientos como en el vestuario. La evolución de la escena muestra la posibilidad de “vestir” y “des-vestir” los cuerpos contruidos por el género y poner en duda los atributos asignados por la cultura y la sociedad.

Esta teatralidad magníficamente desplegada en la puesta dirigida por Oscar Romero y Victor Laplace e indicada por la autora en las didascalias, descubre la máscara del género, la gestualidad impuesta, el vestido que la costumbre y la moda obliga a llevar a las mujeres y a los hombres. Pues aquí no solo se denuncia la construcción del género femenino, también queda obviamente expuesta la construcción de la masculinidad como algo artificial. Todos, hombres y mujeres son parte de una estructura social que les impone roles, cuerpos y gestos acordes con el lugar que la estructura hegemónica 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 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”, ahora desnudos de los roles impuestos (Richards, 1996: 738).

¿Cómo se llega a ser mujer? Y ¿cómo se llega a ser hombre? *Y a otra cosa mariposa* vuelve teatralmente visible la construcción social y política que hace, con su discurso naturalizador, aparecer como inevitable y eterno el *statu quo*, para luego mostrar como ese discurso en una trayectoria similar a la de un bumerán justifica dichos roles sociales y políticos de los sexos. *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 asignados a los hombres y las mujeres son una máscara fácil de reproducir o desconstruir. Así el teatro desafía órdenes de sentido y órdenes de representación e invita a repensar e imaginar un mundo diferente al que conocemos y que nos ha sido entregado.

Ha aparecido en la escena el cuerpo del género, territorio escénico donde se

escriben versiones alternativas a las del discurso imperante y la escena ha descubierta los procedimientos políticos que la historia ha tomado como naturales sin juzgarlos para desarticularlos.

La propuesta al exhibir la contingencia de la identidad femenina y masculina niega la “determinación”, la necesidad de que esos cuerpos y esos roles sean así de manera indefectible. Por eso, esta crítica funciona también como liberadora de ese determinismo que se quiere imponer como natural, es decir actúa como desmentido a la organización del mundo presente que se ha pretendido o aún se pretende, afirmar como necesaria. El resultado es la negación de la realidad “verdadera” como necesidad. Cuestiona así los modos de existencia del sujeto femenino y masculino en tanto se propone demostrar la posibilidad de la existencia de otro sujeto. El lenguaje teatral construye en la escena un espacio de subjetividad donde aparece un nuevo sujeto –tanto femenino como masculino— que habla por sí mismo y se ubica 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 del posible alcance de un nuevo modo de estar en el mundo. Afirma las tesis filosóficas que plantean un sujeto femenino alternativo al existente y un mundo en el que éste alcance autonomía y un estatus real de sujeto. 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 utópico⁸.

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 sociedad existente. Ser mujer para Kristeva es una actitud de resistencia a la cultura y al lenguaje convencional (Ann Rosalind Jones, 1985: 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. Esta intervención problematiza la relación significado-significante pues niega su necesaria correspondencia. 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”.

La escena 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 incambiable y a mantener a los sujetos en los roles asignados. *Y a otra cosa mariposa* anuncia desde el título el fin de algo, la posibilidad de pasar a un capítulo nuevo en que la existencia de hombres y mujeres no esté restringida por la construcción cultural del género. Al mismo tiempo señala 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.

8 Recordemos que la obra fue escrita en los 80', en ese momento este tipo de discurso era mucho más “revolucionario” y “utópico” que en el presente.

Ya vas a ver⁹. La violencia en pos de la “virilidad”.

*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.
Susana Torres Molina¹⁰*

*Ya vas a ver*¹¹, nos habla desde el título de una amenaza, de algo que acecha. Se trata de una oficinista que tiene un puesto bastante importante en la empresa, que trabaja en un piso alto del edificio y que ha sido captada por un empleado de rango inferior y que la tiene secuestrada en lo que aparece como un sótano. A través de los diálogos nos enteramos, que este hombre ha estado “enamorado” de ella aunque *Ella* ni siquiera lo haya mirado. En la escena, *El* la tiene atada de un pie con una soga –manera de presentar la violencia y la dominación sin recurrir a acciones violentas innecesarias—de modo que *Ella* no puede ni escapar ni moverse a su antojo.

La propuesta de Torres Molina toca uno de los temas centrales en el mundo contemporáneo: la violencia de género¹². Nos hemos acostumbrado a la violencia como un modo habitual de enfocar la frustración, lo vemos en el cine, la televisión, los juegos y el entretenimiento. Según Femenías, la identidad esencializada –que *A otra cosa* mariposa desconstruía—contribuye a la violencia de género. Tales identidades construyen una jerarquía y una identidad que aparecen como lugares inamovibles y que son señalados como propios y naturales para el hombre y la mujer. Por eso Femenías rechaza el concepto de identidad como miembro “natural” de un grupo, que otorga una identidad fuerte de acuerdo a sistemas de valores cristalizados y modos esencializados de ser (biologismo, culturalismo). Ante esto y siguiendo a Iris Young la autora propone una “identidad compleja”(Femenías, 2011: 98), esto es entender la identidad como un constructo socio-histórico-sicológico en una versión débil del concepto.

Esta identidad 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... [y] está conformada individual y colectivamente a partir de la organización de las propias experiencias de vida en interjuego con otros grupos de referencia y en base a identificaciones con ideales regulatorios; siempre en constante reestructuración y movimiento, donde persisten algunos núcleos más estables que otros, pero en continuo diálogo con el entorno y consigo misma/o (Femenías, 2011: 99)¹³.

9 Escrita y dirigida por Susana Torres Molina, con la actuación de Emiliano Díaz, Natalio Imbrosciano en el Camarín de las Musas (2015-2016).

10 Descripción de la obra en www.alternativateatral.com

11 En 2014, murieron 277 mujeres por femicidios. En Argentina sigue muriendo una mujer cada treinta horas a manos de varones, generalmente conocidos y relacionados con ellas. <http://www.lacasadelencuentro.org/2016.html>

12 En la Argentina, en 2014, se registraron 277 femicidios y las mujeres siguen muriendo a razón de una mujer cada treinta horas por violencia de género. (ONG, La casa del Encuentro).

13 Entiendo 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... La ventaja de entender

La violencia de género ha recrudecido notablemente en los últimos años lo que hace difícil no vincularla con el sistema político y económico traído por la globalización. El varón se ve feminizado, explotado sin reserva, sin horarios y sin límites y se ve más próximo a la situación de “servidor” (esclavo) que a la de empleado. La propuesta de Femenías concluye con la hipótesis “estructural factible de la causa de las ‘nuevas violencias’”(Ibid: 101). Al respecto, propone que las nuevas violencias de género responden a este acelerado proceso de feminización de lugares tradicionalmente masculinos que se consideran superiores y que los sujetos masculinos reconocían como propios.

Ya vas a ver escenifica lo que describe Femenías como una herida en la autoestima, en este caso abierta por este nuevo lugar ocupado por *Ella*, que no es el femenino tradicional. *El*¹⁴ dice: “me viste muchas veces pero estaba seguro de que no te ibas a acordar. Me presento, para vos, Juan Vidrio. ¿Viste cuando uno mira a través... y sigue de largo?... ¿Te parezco poca cosa?... ¿Pensás que no estoy a tu altura?” Y luego más adelante: “Vos me conocés, me viste muchas veces pero no me registraste... porque circulamos por niveles distintos... son líneas paralelas que no se tocan... Porque si no te atropello aunque me ponga enfrente tuyo, no me ves... Y eso da bronca, ¿Sabés? ... Yo no soy menos que nadie, tengo todo lo que hay que tener, ¿No?” Estos parlamentos revelan que está claro que *El* percibe que no ocupa el lugar que le corresponde ni recibe el reconocimiento que cree merecer.

Mientras tanto, *El* no solo trabajaba en un piso inferior sino que ahora ha sido despedido. Ni *El* ni *Ella* ocupan los lugares que les deberían corresponder de acuerdo la identidad femenina y masculina fosilizadas (Femenías, 2011: 94). Sin recurrir a causas psicológicas o metafísicas, con la autora reconocemos 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 re-acomodamiento simbólico funcional de los espacios de poder de los varones en la sociedad global al ver amenazada su situación de privilegio. La violencia funciona entonces como castigo y admonición reparadora de la estructura del sistema jerárquico patriarcal y de la hegemonía estructural.

En la obra de Torres Molina, *Ella* trabaja en el quinto piso, *El* en el primero “con los perejiles que sueñan con llegar al quinto” y ha sido despedido la semana pasada por Gutiérrez, debido a la necesidad de ajustes en busca de más ganancias¹⁵. Al verse despedido decide secuestrarla, según dice *El*, por miedo de no verla más.

Tanto los parlamentos como el desarrollo de la obra muestran que el móvil de la violación no es primordialmente sexual. Es la búsqueda de un reconocimiento, de una mirada que lo identifique, el personaje se siente borrado, invisibilizado, no reconocido. Y en esa situación, en el sótano y con *Ella* atada a él con la soga, *El* exclama: “¡a ver si

la identidad de modo complejo es 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: 99)

14 Los dos personajes, *El* y *Ella* no tienen nombre propio, son simplemente los pronombres genéricos que apuntan de modo exclusivo, pienso que no casualmente, a la diferencia de género y en su no personalización señalan además la universalidad del problema.

15 Aquí Torres Molina hace un guiño a la situación contemporánea del Capitalismo extremo traído por la globalización cuya finalidad última es la maximización de las ganancias aún a costo del bienestar de los que dependen de su trabajo.

nos entendemos! ¡Soy yo el que dice cuándo y cómo!” Re-afirmación de dominio, de superioridad, de la necesidad de ser escuchado. Órdenes que Ella, que está a la altura de los varones hegemónicos y que pertenece, según *El* al “ambiente selecto” debe acatar en la situación de violencia provocada por el secuestro. Pronto nos enteramos que *El* la ha observado, incluso ha soñado con el momento de encontrarse con *Ella* a solas. El texto muestra que ese encuentro es primariamente para dominar a esa mujer que se ha salido del modelo patriarcal, para ejercer su dominio, para someterla a su voluntad que no se restringe ni culmina en la violación sexual.

El final de *Ya vas a ver* articula la violación sexual con la percepción de la falta de poder, de desplazamiento de un lugar que le pertenece a él y que ha sido ocupado por *Ella*. Al final la situación se “resuelve” en un simulacro de igualdad: no hay violación sexual, sino que *El* la obliga a ponerse un anillo, a llevarlo a su casa a la fiesta familiar y a mentir que es su nuevo novio. Y la mayor amenaza de venganza, consiste en enviar al quinto piso la filmación de *Ella* invitándolo al hotel, “semidesnuda y en una postura muy poco elegante”—a la que *Ella* ha accedido obligada. Esta amenaza, confirma también el trasfondo de una identidad petrificada según la cual el mayor descrédito para una mujer siendo mostrarla en actitudes que no se reconocen como propias para las mujeres cuya identidad tradicional les exige “pureza” y recato¹⁶.

Ya vas a ver apunta a una situación generalizada, pues el mundo “... está lleno de bichos resentidos como yo. Te queda la sangre en el ojo y algo tenés que hacer porque si no, reventás. Se te pudre la cabeza.” 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: 95). La violencia del varón se convierte en la exigencia del reconocimiento violento del orden perdido y anacrónico reforzando la ‘naturalidad’ y la “normalidad” de las normas perdidas.

Y la reparación es la recuperación de la mirada que le da reconocimiento—aunque sea a la fuerza—la inclusión en el mundo de *Ella*, alcanzada con la fantasía de ser su novio. Todo esto habla de un deseo de ascender, de que ella no lo pueda ignorar más, de pertenecer al mundo del quinto piso, donde *Ella* se mueve, de ser reconocido por ese mundo. Esto construye el simulacro del fin de las líneas paralelas que, mediante la violencia, ahora se han encontrado.

Ante la pérdida del espacio de poder, los varones con ciertas características individuales, se convierten en “custodios de las fronteras culturales, territoriales, étnicas y jerárquicas que la globalización borra y convierten la violencia simbólica en violencia explícita” (Ibid: 96). Se entiende entonces la violencia como un mecanismo compensatorio de autodefensa de la autoestima del varón que ha perdido su lugar. Las tesis de Femenías son muy relevantes para ese análisis puesto que subrayan la relación entre poder y sumisión en una circunstancia en la que el hombre ha perdido su lugar de dominio. 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.

16 No puedo dejar de recordar la portada de la Revista Noticias que reproducía una foto retocada de la entonces presidenta de la Nación, Cristina Fernández, en un gesto fuertemente sexual que parecía corresponder a la expresión del orgasmo. Para la oposición era la mayor forma de insultarla y desacreditarla como mujer, cosa que jamás sucedería con un presidente varón.

La producción de Torres Molina: un desmontaje de la lógica de superioridad patriarcal.

La producción de Susana Torres Molina es un buen ejemplo de la caracterización de una estética feminista y de un teatro feminista con la que empecé este artículo: su escenario visibiliza lo invisible, es anti-mimético y produce la catarsis como comprensión; todo lo anterior hace de la producción de Torres Molina un teatro esencialmente político.

Las dos obras de Torres Molina son fuertemente feministas, exhiben la distorsión cultural que los roles de género, afincados en la identidad petrificada, han impuesto sobre los sujetos y su percepción de su lugar en el mundo. La primera obra sobre la que hemos reflexionado, *Y a otra cosa mariposa*, desconstruye teatralmente tales identidades. La segunda, *Ya vas a ver*, teatraliza la violencia del varón que busca la restitución de ese lugar otorgado por la identidad fija, esencial, transtemporal y que en el mundo contemporáneo tiene que compartir o ceder a la mujer. Esto parece poder hilvanarse desde al menos dos fenómenos histórico- filosóficos con impacto económico: por un lado la economía capitalista del neoliberalismo globalizado con su única meta de maximización de las ganancias que produce desempleo y precarización laboral y causa que muchos varones empiecen a ocupar lugares tradicionalmente femeninos, y por otro, el hecho de que la mujer, gracias a las luchas feministas, ha accedido a espacios antes destinados exclusivamente al sujeto masculino.

Hay una continuidad en la preocupación por la identidad pues las dos obras giran alrededor de las preguntas y los problemas que este concepto en su acepción tradicional ha generado. La dramaturgia de Torres Molina pone en escena magistralmente conceptos de la filosofía feminista, sin recurrir al discurso explícito, para desarticularlos desde una lograda teatralidad feminista.

En las dos propuestas estudiadas la preocupación fundamental es visibilizar aquello que media en nuestras acciones y en nuestros roles y que nos asigna los lugares en el sistema. Torres Molina lo hace mediante una escena antimimética, pues no sólo no reproduce la realidad y el lugar de la mujer en la estructura patriarcal en una “repetición no productiva”, sino que revela la artificialidad de los roles de género y articula la violencia de género con la estructura patriarcal y su defensa de las identidades fijas estratificadas. En este sentido produce la catarsis propuesta por Gadamer en tanto invita a la comprensión de dicha violencia como un aspecto de la estructura social. La irrupción racional, que se espera ocurra en el espectador, causará la comprensión necesaria para la producción de la catarsis que, a la vez, iluminará el sentido crítico político de las dos obras. Este rasgo de ubicar en el espectador la responsabilidad de completar el sentido es un rasgo más de una estética contemporánea que se aleja de lo explícito del panfleto y que define la teatralidad propuesta por la autora.

Finalmente la obra de Torres Molina es política en tanto sus productos descubren una forma propia de razón y ponen en evidencia una red de relaciones con lo social que se rechazan como no esenciales ni naturales; al hacerlo 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.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (autor), Adorno, G. y Tiedman, R. (Eds.), (1970). C. Lehhardt (trad.). *Aesthetic theory*. (Original publicado en 1984). Londres: Routledge.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós.
- Cixous, H. (1993). The Laugh of the Medusa. In R. Warhol, & H. Diane Price Herndl. *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New York: Routledge.
- Femenías, M. L. (2011). Violencias del mundo global: inscripciones e identidades esencializadas. *Pensamiento Iberoamericano*, (9), 85-108. Recuperado de <file:///C:/Users/Lina/Downloads/Dialnet-ViolenciasDelMundoGlobal-3710886.pdf>
- Franco, J. (1999). *Critical Passions*. Durham: Duke University Press
- Gadamer, H. G. (1993). *Truth and Method*. (2ª rev.) J. Weinsheimer, & D. G. Marshall (Eds y Trads.). Nueva York: Continuum.
- Jones, A. R. (1985). *Writing de Body. Feminist Criticism. Essays on Women Literature & Theory*. New York: Panthem Borns.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Ranciere, J. (1996, jul-dic.). Feminismo, experiencia y representación. *Revista Iberoamericana*, (176- 77), 733-744.
- Ranciere, J. (2001). Ten theses on politics. *Theory and Event*, 5(3), 1-16. Recovered from http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/archive.html#53 Richards, N
- Torres, S. (1988). *A otra cosa mariposa*. Buenos Aires; Argentina: Búsqueda.
- Torres, S. (2015). *Ya vas a ver*. (Manuscrito, Obra).Argentina.