

## Una mirada crítica de la representación social de lo femenino vista desde la perspectiva del teatro feminista chileno

### A critical look at the social representation of the feminine seen from the perspective of Chilean feminist theater

Dra. Alejandra Morales<sup>1</sup>  
[alepink.amoral@gmail.com](mailto:alepink.amoral@gmail.com)

#### Resumen

Partiendo de la base que los universos simbólicos le dan significado a las relaciones de poder que se extienden en la sociedad, podemos considerar que las metáforas con que tradicionalmente se ha representado a las mujeres son un espejo de la forma en que pensamos y actuamos las definiciones de género dominantes. Este artículo se propone explorar en el modo en que la representación de lo femenino se rearticula a través del lenguaje artístico, particularmente dentro del teatro feminista chileno, en el cual las imágenes y los cuerpos buscan superar la dificultad de articular un discurso que logre contrarrestar el poder de los relatos impuestos por la cultura patriarcal, sin perder de vista que históricamente el lenguaje ha sido portador de una serie de prejuicios respecto del mundo representado por lo femenino. Desde esta perspectiva, analizaremos la forma en que los recursos escénicos permiten configurar imágenes que abren la posibilidad de desajustar estos prejuicios, dándole un lugar destacado a la presencia del espejo y la referencia a la alegoría de la caverna, teniendo en consideración que estos signos se presentan en escena como una forma de darle cuerpo a una de las principales premisas de los feminismos contemporáneos: que la noción de lo femenino es solo una representación.

**Palabras Claves:** Feminismo; Teatro chileno; Puesta en escena; Lo femenino; Alegoría de la caverna.

#### Abstract

Starting from the basis that symbolic universes seek to give sense to the power relations in society, we can consider that the metaphors with which women have been traditionally represented are like a mirror of the way in which we think and act the gender definitions. This article aims to explore the way in which the traditional representation of the feminine is rearticulated through artistic language, particularly within Chilean feminist theatre, in which the images and bodies seek to overcome the difficulty of articulating a discourse that counteract the power of the narratives imposed by the patriarchal culture, considering that, for centuries, language has been the support of a series of prejudices about the world represented by the feminine. From this perspective, we want to highlight the commitment of contemporary art to reinscribe the image of the feminine, analyzing the way in which the scenic resources allow the creation of images that open the possibility

1 Investigadora independiente, Santiago de Chile.

of disarranging the prejudices built around the gender. And, from this point of view, we will give a prominent place to the presence of the mirror and to the allegory of the cave, considering that these signs are present on stage as a way of embodying one of the main premises of contemporary feminism: that our notion of the feminine is nothing more than a representation.

**Keywords:** Feminism; Chilean theater; Mise en scène; The feminine; Allegory of the cave.

Recibido: 16/09/2022. Aceptado: 08/11/2022.

## 1. Algunas premisas a partir de las cuales la teoría feminista contemporánea aborda el poder que posee el lenguaje para configurar una imagen limitada de lo femenino.

Desde una mirada feminista, el género se nos presenta como una posición social, pero también como una posición simbólica, es decir, como una categoría que opera al interior de la estructura del lenguaje. Por lo tanto, la identidad de género no debería pensarse sin tener en consideración las exigencias que nos impone la sociedad para que, desde nuestra primera infancia, concretemos las demandas asociadas a las representaciones que la cultura ha construido en torno a lo femenino -y lo masculino-, asegurándose de que mujeres -y hombres- lleguemos a creer en el significado de dichas representaciones, y actuemos en función de esa creencia. Como establece Gricelda Pollock (2013), el lenguaje es una práctica ideológica de representación, en función de la cual se deben discutir las distintas ideologías que han girado en torno a la femineidad, lo que, desde nuestra perspectiva, convierte a la representación de lo femenino en uno de los mecanismos de control más poderosos de nuestra sociedad y, por lo tanto, en un objeto de análisis fundamental para la creación feminista.

Según Judith Butler (2002), el plano de lo simbólico se debe pensar como la dimensión normativa que constituye al sujeto sexuado dentro del lenguaje, por lo que representa el inicio, la motivación y la legislación, de los esfuerzos individuales por corporizar y ejemplificar los contenidos asociados a la posición de género que los términos del lenguaje designan. Con esta mirada, nos advierte que debemos considerar seriamente el poder que posee el lenguaje para naturalizar, ocultar y perpetuar, su carácter coercitivo. Y, desde esta posición, nos impulsa a revisar las demandas que se organizan en el ámbito de la representación, teniendo presentes los mecanismos que producen la articulación y asimilación de aquello que entendemos como "femenino". Esto la instala dentro del selecto listado de filósofos que hace casi dos siglos han subrayado el carácter productivo, constitutivo y performativo, que posee el lenguaje, lo que se ha alzado como un elemento central de los feminismos contemporáneos.

Mónica De Martino (2008) sostiene que el género es el primer modo de dar significado a las relaciones de poder que se extienden al interior de la sociedad, las que operan en función de los universos simbólicos que giran en torno a la elaboración cultural de las diferencias entre los sexos, y las elaboraciones subjetivas relativas a estas representaciones. Teresa de Lauretis, por su parte, establece que las concepciones culturales acerca de lo masculino y lo femenino constituyen un sistema simbólico, a partir del cual el sexo se asocia con ciertos contenidos y jerarquías, lo que hace del sistema sexo-género un sistema de representación, a partir del cual se le confiere identidad, valor y estatus, a los miembros de una sociedad. En este sentido, nos ayuda a comprender que los procesos y las relaciones articuladas a través de la representación social del género son los que producen la representación cultural de la Mujer, lo que incidirá de manera determinante en la auto-representación que cada una de nosotras se hace de sí mismas. Al respecto, plantea:

Se podría empezar a pensar el género tomando como punto de partida a Michel Foucault y su teoría de la sexualidad como «tecnología del sexo», para proponer que también el género, ya sea como representación o como autorrepresentación, sea considerado como el producto de varias tecnologías sociales. (De Lauretis, 2000, p. 35)

Efectivamente, Michel Foucault (1979) nos permitió concebir el modo en que las diversas formas de representación se imponen socialmente, operando como un reflejo de las fuerzas que configuran un determinado orden de sentido, proceso en el cual los cuerpos se presentan como una superficie de inscripción de los ideales declarados socialmente. Influida por sus ideas, De Lauretis (1992) puso el énfasis en el modo en que lo femenino se constituye como el producto de los discursos dominantes, estableciendo que los sistemas representacionales son los que se han encargado de divulgar la idea de que la Mujer es poseedora de una esencia eterna, es decir, ahistórica y asocial, lo que ha permitido mantener a las mujeres en el lugar que los hombres han designado para ellas. Y, con esto a la vista, eligió a Alicia -del país de las maravillas- para exponer algunas de las interrogantes que el feminismo de los años '70 abrió respecto de las representaciones sociales, reconociendo la capacidad que tuvo este personaje para comprender que el lenguaje siempre ha estado poblado de las intenciones de *Otros*.

Este punto ya había sido desarrollado en *El segundo sexo*, donde se establece que la cultura patriarcal es la que ha creado todas las representaciones que históricamente han girado en torno a lo femenino, a partir de lo cual Simone de Beauvoir intentaba demostrar el desprecio que la cultura occidental ha manifestado respecto de las mujeres. En este famoso libro, se plantea que nuestra cultura ha pensado a la Mujer como una realidad eminentemente poética, a partir de la cual los hombres han proyectado todo cuanto deciden no ser, frente a lo cual la pensadora francesa se pregunta irónicamente si las mujeres no son más que esa porción de los seres humanos a los que arbitrariamente se les designa con la palabra "Mujer", en función de la cual se nos ha definido como "lo Otro" respecto del hombre. Al respecto, señala:

Tesoro, presa, juego y riesgo, musa, guía, juez, mediadora y espejo, la mujer es lo Otro en lo que el sujeto se supera sin limitarse y que se opone a él sin negarlo; ella es lo Otro que se deja anexionar sin cesar de ser lo Otro. De ahí que sea tan necesaria para la dicha del hombre y para su triunfo, que puede decirse que, si no existiese, los hombres la habrían inventado. (De Beauvoir, 2020, p. 190)

Dentro de los feminismos contemporáneos, Luce Irigaray (1992) también denunció que las mujeres constantemente están sometidas a soportar las afirmaciones de Otros -tanto a nivel de los actos, como de los discursos y las imágenes-, lo que, desde su perspectiva, ha terminado por dividir a la humanidad en dos identidades subjetivas completamente diferentes, reflejo de la profunda devaluación de la identidad femenina dentro de nuestra cultura. Según Irigaray, las formas de representación imperantes se han adecuado a la subjetividad de los hombres, conformando sistemas genealógicos exclusivamente masculinos, que censuran la palabra de las mujeres hasta hacerla inaudible. Frente a este hecho, nos convocó a crear un orden social en que podamos desplegar nuestra subjetividad a través de nuestros propios símbolos, reinterpretando las bases de nuestra cultura en todos los sistemas de intercambio, incluyendo al arte, para poder desplegar un sistema representacional que sea propio de las mujeres, todo lo cual se constituye como un punto crucial de nuestro análisis.

Desde una posición más radical, Monique Wittig (2006) también se interesó en demostrar que la oposición entre lo femenino y lo masculino implica un juicio negativo respecto de la Mujer, el que se ha nutrido de la división, comparación y diferenciación, que se produce entre ambos términos a nivel del lenguaje. Y, exhortándonos a entender la palabra Mujer como un concepto esencialista, se afanó en demostrar la arbitrariedad que

está contenida en la configuración del término *heterosexualidad*, visibilizando el poder de este orden de sentido para afectar por completo nuestro modo de pensar y actuar. Wittig concibe a la heterosexualidad como un régimen político, que se basa en la subordinación, sumisión y apropiación de las mujeres, frente a lo cual intentó poner en evidencia las limitaciones del discurso de representación que históricamente ha definido al sujeto femenino, intentando socavar la supuesta unidad, coherencia, estabilidad y universalidad, construida por el lenguaje -y sus definiciones-.

En *El género en disputa*, Judith Butler destacó el hecho de que Wittig haya rechazado la diferenciación entre un concepto abstracto de lo masculino y una realidad material asociada a lo femenino, considerando que ambos conceptos se crean y se mueven en la materialidad del lenguaje. A su vez, señaló su interés en el modo en que Simone de Beauvoir denunció que el Hombre se haya arrogado la condición de lo abstracto, dirigiendo esa encarnación -no asumida y despreciada- a la esfera de lo femenino, a partir de lo cual se representó a la Mujer como una copia pobre y degradada del Hombre. Posteriormente, en *Cuerpos que importan*, reprobó que la representación de la razón masculina como un cuerpo descorporizado haya permitido que el Hombre se ubicara en lo más alto de la jerarquía ontológica, excluyendo a todos los cuerpos que no puedan representar adecuadamente dicha racionalidad, lo que, entre otras cosas, exigió que las mujeres -junto a los esclavos, los niños y los animales- sean el cuerpo.

La intención de este artículo es analizar algunos de los signos propuestos por el teatro feminista chileno para producir gestos que funcionan inapropiadamente dentro del marco de las representaciones dominantes, centrándonos en la forma en que las imágenes que se construyen en escena logran perturbar el universo simbólico impuesto por la cultura patriarcal. Y, en relación a este punto, abordaremos a los cuerpos que producen dichas imágenes como el soporte en que se inscriben los contenidos articulados a través del lenguaje, los que se presentan en escena como un modo de denunciar la imagen, limitada y limitante, de ese mundo concebido como “femenino”. Desde esta posición, nos adentraremos en la forma en que la puesta en escena teatral construye una mirada crítica respecto de la representación tradicional de lo femenino, pensándola como una clave para descubrir el modo en que las mujeres creadoras están intentando dejar su huella en el plano de la representación, conscientes de que lo femenino tradicionalmente se ha presentado como un lugar sin Lugar.

Reconociendo que en la mayoría de los casos, sino en todos, la representación de lo femenino desarrollada por las mujeres se ha basado en una serie de metáforas que se le “piden prestadas” a la tradición representacional masculina, subrayaremos el afán del arte feminista por producir un sistema de representación alternativo respecto de aquel que ha elaborado la cultura patriarcal, enfocándonos en el modo en que los recursos escénicos intentan superar los límites que el lenguaje le ha impuesto a las mujeres. Y, sin perder de vista la profunda dificultad que han encontrado las mujeres creadoras para abandonar el marco representacional en que se ha sostenido nuestra cultura, queremos destacar la intención de generar signos que permitan superar el sistema representacional en el que una cultura masculina ha encasillado a las mujeres, lo que, como señala Helena Cabello (2012), produce la voz de un sujeto silenciado, pero que sin embargo logra hablar.

## 2. Una aproximación al Teatro feminista chileno y su mirada sobre lo femineidad.

Al inicio de *El segundo sexo* se instala una declaración que resulta crucial para darle sentido a la pregunta que Simone de Beauvoir abrió respecto del significado de la categoría Mujer, señalando que cada mujer, para constituirse como tal, tiene que participar de esa realidad misteriosa que se conoce como femineidad. Con este marco, nos presentó a lo femenino como una realidad sumamente inquietante, estableciendo un punto que será clave para nuestro análisis: “Aunque ciertas mujeres se esfuerzan celosamente por encarnarla, jamás se ha encontrado el modelo. Se la describe de buen grado en términos vagos y espejeantes” (De Beauvoir, 2020, p. 15). Y, más avanzado el texto, señala: “precisamente porque la idea de femineidad es artificialmente definida por las costumbres y las modas, se impone desde fuera a cada mujer” (De Beauvoir, 2020, p. 678). De esta forma, De Beauvoir señaló el problema filosófico que está a la base de cualquier conceptualización en relación a lo femenino, siendo clara en establecer el descredito en que han caído las entidades, universales e inmutables, que le dieron sustento al pensamiento metafísico, y las nociones abstractas que sirven de base para pensar la identidad de género.

Desde nuestra perspectiva, estas premisas nos permiten comprender de manera más clara uno de los planteamientos extraídos de la teoría de la performatividad del género, expuesta por Judith Butler en la década de los '90, la que nos permite pensar al género como un *hacer* que lleva aparejado un *parecer*, frente a lo cual resulta relevante enfocarnos en la forma en que los cuerpos actúan los contenidos establecidos culturalmente por las distinciones de género. Este elemento resulta crucial para abordar nuestro análisis, a partir del cual la diferencia culturalmente establecida entre hombres y mujeres se puede/debe leer en el plano de las apariencias, y no de las esencias. En este caso, a partir de las imágenes que se instalan en el marco de la representación teatral y, por lo tanto, de aquellos signos que exceden la lógica del discurso. Por ejemplo: cuerpos, gestos, vestuarios, iluminación, sonido, etc.

Como establece Helene Cixous, la economía política de lo masculino y lo femenino está organizada por exigencias y obligaciones diferentes, las cuales, al socializarse y metafórizarse, producen diversos signos, los que constituyen ese inmenso sistema de inscripción cultural que construye a lo femenino. Desde esta perspectiva, Cixous presentó a lo femenino como un relato, señalando que no se puede seguir hablando de la Mujer sin quedar atrapadxs en la tramoya de un escenario ideológico, en el cual las imágenes influyen decisivamente sobre nuestro imaginario, considerando que “no es el sexo anatómico ni la esencia lo que los determina a lo que sea (Hombre o Mujer); por el contrario, es la fábula de la que nunca se sale” (Cixous, 1995, p. 177).

En un diálogo directo con esta escritora francesa, Virginie Despentes (2012) también nos hizo concebir a lo femenino como una escenificación, presentando al género como la puesta en escena de una serie de signos, los que se pueden relacionar con una vestimenta específica o con todo un entramado de valores, entre los que se cuenta la coquetería, el encanto y la docilidad. Ambas propuestas se relacionan directamente con nuestro enfoque, centrado en la forma en que el Teatro feminista propone una mirada crítica respecto de la representación de lo femenino, valiéndose de los signos que forman parte de aquella economía que Cixous asocia con las mujeres, para amenazar la estabilidad del edificio construido por el falocentrismo.

Con este marco, vamos a entender al Teatro feminista como aquel que construye una propuesta que se enfrenta al orden simbólico patriarcal, formulando una crítica de las representaciones que giran en torno a lo femenino, la que se articula a partir de la propia representación teatral. Y, aunque esta definición se plantea independientemente de que los creadores declaren una postura definida en torno a su relación con el movimiento feminista, consideramos que la intención del Teatro feminista de develar el carácter ideológico de las representaciones que giran en torno al género nos dirige hacia aquellas puestas en escena que instalan alguna de las premisas centrales derivadas de los distintos feminismos, convirtiéndolas en un elemento medular del montaje.

En relación a este punto, debemos señalar que este artículo se concentrará fundamentalmente en la dimensión escénica de la representación teatral, considerando que el análisis de la puesta en escena -que se centra fundamentalmente en la dimensión espacial, temporal y corporal de la representación teatral- nos permite subrayar la relevancia que han asumido las imágenes y los cuerpos dentro del teatro contemporáneo, lo que resulta especialmente determinante al momento de cuestionar las nociones tradicionales que giran en torno al género. Y, desde esta perspectiva, intentaremos resaltar el aporte de este enfoque, señalando que este es un ámbito que no ha sido suficientemente explorado en el contexto chileno, dado que tradicionalmente la investigación teatral se ha centrado en el texto dramático, lo que lo vuelve sumamente sugerente.

Con esta mirada, analizaremos un corpus de obras del teatro chileno contemporáneo que incorporan elementos relevantes de la teoría feminista contemporánea, ya sea de forma implícita o explícita, lo que producirá un cruce con el marco de referencia teórico presentado previamente. La selección de estas obras tuvo en consideración el hecho de encontrarse en cartelera durante los 5 años previos al encierro derivado de la pandemia del covid 19, tiempo en el cual las ideas de los feminismos contemporáneos se estaban integrando con fuerza dentro de la representación teatral. La metodología de trabajo se basa en un análisis semiótico de las obras seleccionadas, conjuntamente a una entrevista a las y los directores de aquellos montajes, a quienes paralelamente se les consultó por su opinión en relación a las obras del teatro chileno que, desde su perspectiva, estuvieran desarrollando una crítica en torno a la representación de lo femenino. Conjuntamente, se desarrolló una revisión de montajes elaborados por compañías teatrales emergentes, intentando incluir las propuestas estéticas de las nuevas generaciones de creadores, buscando generar un corpus de obras amplio y diverso, en función del cual se seleccionaron los siguientes títulos: *Sentimientos* (obra estrenada el año 2013, pero reestrenada posteriormente durante el año 2014, 2016 y 2017); *Otras* (obra estrenada el año 2014, pero remontada en diferentes ocasiones, a partir del año 2015); *Xuárez* (2015); *Dark* (2016); *Matria* (2017); *Cuerpos que hablan* (2018); *Paisajes para (no) colorear* (2018); *Putá madre* (2018); *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* (2018) y *Al Pacino* (2019 y 2020).

*Sentimientos* es la primera obra de la compañía teatral La Niña Horrible, colectivo artístico que desde sus inicios manifestó la intención de abordar temáticas relativas al género. Este montaje está dirigido por Javier Casanga y escrito por la connotada dramaturga chilena Carla Zúñiga. Y, a diferencia de la gran mayoría de sus obras, cuenta con un elenco íntegramente femenino, compuesto por las actrices Carla Gaete, Viviana Basoalto, Coca Miranda, Loreto Araya, Carla González, Fernanda Pozo y Elisa Vallejos. La obra está inspirada en un caso real, ocurrido en el año 2007, conocido mediáticamente como “Wena Naty”, el cual se convirtió en un hito para la cultura chilena de la época. Antofagasta, el

personaje protagónico de la obra, es una adolescente que ha sido grabada teniendo sexo con nueve compañeros, grabación que ha sido expuesta y viralizada a través de internet, lo que le ha valido una fuerte sanción moral. Esta joven será condenada por permitirse experimentar libremente aquellos impulsos que la enfrentan a los lineamientos definidos por instituciones normalizadoras, como la Familia, la Escuela o los medios de comunicación, lo que definirá un destino trágico para ella.

*Otras* es uno de los primeros montajes en exponer explícitamente algunas de las premisas de la teoría feminista contemporánea en nuestro país, lo que resultó sumamente relevante para esta selección. La obra está dirigida por Patricia Artés, junto a un elenco completamente femenino, compuesto por Javiera Zeme, Florencia Fuentes y Belén Alfaro. A ellas se suma la participación del diseñador Daniel Bagnara, como colaborador en la escenografía y el vestuario, y Diana No en la música; apoyados por la participación de Andrea Vera, Alexandra Vera, Tesi Huaiquían, Jano Ubilla, David Gonzales y Alejandro Miranda. Este montaje mezcla distintos temas y problemáticas relativas al feminismo, haciendo referencia a su historia y su visión de la sociedad, lo que permite desarrollar un cuestionamiento de las ideologías dominantes, enfocándose en los grandes ejes temáticos abordados por los feminismos contemporáneos, poniendo un especial énfasis en la premisa: “lo íntimo es político”. De esta forma, esta puesta en escena nos ofrece diferentes personajes que ironizan sobre la imagen tradicional de lo femenino o que transgreden los lineamientos a partir de los cuales esta imagen se ha convertido en una realidad incuestionable.

*Xuárez* (con X, como estaba escrito en los manuscritos de la época), surgió de la intención de revisitarse el relato que nuestra sociedad ha construido y transmitido respecto a Inés de Suárez, intentando resignificar el rol que ella asumió en el curso de nuestra historia. La puesta en escena está en manos de Manuela Infante, con la dramaturgia de Luis Barrales y la actuación de Claudia Celedón y Patricia Rivadeneira (quien interpreta a Inés de Suárez), a quienes se sumó Claudia Yolín en el diseño integral y el alemán Atom, en la composición musical. El montaje se ambienta en 1541, cuando Michimalonco trata de liberar a los caciques que se mantenían como rehenes de los españoles y resuelve incendiar la ciudad de Santiago. Ante ello, Inés -en ausencia de Pedro de Valdivia- deberá decidir si libera a los caciques y se rinde, o bien, si verá cómo Santiago es arrasado por el fuego. Dado su carácter deconstructivo, la puesta en escena redefine la imagen de Inés en función de algunas de las problemáticas que son propias del contexto sociocultural contemporáneo. Por esta razón, la Inés de la representación no responde a la imagen que teníamos del personaje histórico, como tampoco se corresponde con la imagen que se suele tener de una mujer, lo que permite abordar una dimensión del género que resulta sumamente interesante de analizar y discutir.

*Dark*, obra ganadora del Fondart Nacional 2016, es el cuarto montaje de Colectivo Zoológico. La obra está dirigida por Nicolás Espinoza y Laurène Lemaitre, e interpretada por José Manuel Aguirre, José Miguel Neira, Germán Pinilla, Juan Pablo Troncoso y Viviana Nass (quien interpreta a Juana Dark); a ellos se suma Pablo Mois, diseñador multimedia, quien estuvo encargado de la investigación audiovisual que sustentó la creación. Esta puesta en escena está inspirada en el último acto de la obra *Santa Juana de los mataderos*, de Bertolt Brecht -particularmente en la figura de su protagonista-, lo que, a su vez, genera un cruce con la figura histórica de Juana de Arco, produciendo una especie de intertexto. De esta forma, se desplegarán una serie de escenas, las que traen consigo la descripción de actos cada vez más violentos en contra de la protagonista, lo que pone en evidencia los de-



seos de posesión y muerte de cuatro hombres que se relacionaron con ella en el marco de su proyecto documental. Esto permite tocar temas como el femicidio y las idealizaciones que proyecta la cultura patriarcal sobre las mujeres, intentando reconectar los ideales heroicos con el mundo de una mujer común.

*Matria* es una obra que fue presentada por la Compañía Teatro Ecos, en el Festival de Teatro de la Universidad Mayor, donde obtuvo el premio a mejor montaje. La puesta en escena cuenta con la dirección de Natalia Ramírez y las actuaciones de Samira Abumohor, Daniela Bozo, Jocelyn Tapia, Natalia Ramírez e Ignacio Peña. Desde la primera escena la obra nos remite al cuerpo femenino y el útero materno, a partir de lo cual la maternidad se irá convirtiendo en el tema central del montaje. Las diversas temáticas que se desarrollan a lo largo de la representación se verán atravesadas por el personaje histórico de Javiera Carrera, a partir del cual se abordará el lugar que se le ha designado históricamente a las mujeres dentro de la sociedad patriarcal, centrándose en la relación que nuestra cultura construye entre la Mujer y la Madre, la que será mirada desde una perspectiva crítica.

*Cuerpos que Hablan* es un montaje creado por la compañía SANKA TEATRO, con Juan Pablo Rosales en la dirección y Paola Arroyo en la dramaturgia, el cual cobra cuerpo a través de un elenco exclusivamente femenino, conformado por Leonora Hidalgo, Belén Muñoz, Madeleine Flümman y la voz en off de Marcela Paz Moreno. El diseño integral está a cargo de Daniela Saavedra, el vestuario y las gráficas son de Isabel Ortega y el universo sonoro fue creado por Rodrigo Gallardo. El fundamento del proyecto surge de una puesta en escena anterior, basada en un monólogo de inspiración feminista, lo que se complementó con un trabajo de investigación que consideró varias presentaciones y conversatorios. Así, surge una propuesta que se organiza a partir de 6 cuadros relativamente independientes, en que se exponen las condiciones a partir de las cuales se han estructurado los roles que la sociedad ha definido como “femeninos”, y la invisibilización de las mujeres dentro del relato histórico.

*Paisajes para (no) colorear* es una obra que, después de su estreno en Chile, ha circulado con éxito por diversos países, como Brasil, Alemania, Holanda o España. La dirección está a cargo de Marco Layera, con la asistencia de Carolina de la Maza y un elenco fundamentalmente femenino, conformado por Ignacia Atenas, Almendra Menichetti, Paula Castro, Daniela López, Angelina Miglietta, Liam Morgado (Matilde), Constanza Poloni, Rafaela Ramírez y Fredderick Vásquez (Arwen). El diseño escénico estuvo en manos de Pablo de la Fuente y el diseño de vestuario se encargó a Daniel Bagnara; la dramaturgia, por su parte, es una creación colectiva, basada en más de 100 testimonios de adolescentes chilenas, los que se obtuvieron de una serie de talleres desarrollados en distintas comunas de Santiago. La particularidad de este montaje es que le da un lugar protagónico a un elenco compuesto por nueve chicas, entre 13 y 17 años, quienes se instalan en escena para abordar las diversas situaciones a las que se enfrenta este segmento de la población chilena, generalmente invisibilizado. Los principales temas de la obra son la vulnerabilidad, la estigmatización y la violencia, considerando que esta violencia tiene varios matices, pasando por las diversas presiones a las que las adolescentes se enfrentan cotidianamente, hasta tocar temas como el suicidio y la muerte.

*Putá Madre* es un proyecto dirigido por Ernesto Orellana, como parte de la tanda de egresos 2018 de la Escuela de Teatro UAHC, con un elenco compuesto por Leyla Ponce, Esperanza Vega, Paulina Valdenegro y Cristófer Caro, y la asistencia de dirección de Macare-

na Guzmán. A través del sarcasmo y la ironía, la obra aborda una serie de temas relativos a la prostitución y a las libertades individuales de las mujeres, lo que se expone a partir de los deseos y temores de cuatro personajes. La intención de este proyecto fue construir un texto colectivo que permitiera cruzar perspectivas feministas y activistas, entrelazando el tema de la marginalidad con variables de clase, raza y género. Desde esta perspectiva, la obra cuestiona los regímenes sexuales imperantes, reivindicando la subjetividad representada por una prostituta, a partir de la cual se problematiza nuestra percepción del trabajo sexual y las idealizaciones que giran en torno a las mujeres, lo que también permite desarrollar una potente crítica al feminismo abolicionista.

*Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* es un montaje de la compañía Teatro del Antagonista, bajo la dirección de Manuel Morgado (quien también realizó el diseño escénico de la obra) y la dramaturgia de Carla Zúñiga. El equipo de intérpretes estuvo conformado por Julieth Micolta, Juan Pablo Fuentes, Renata Casale, Tamara Ferreira, Coca Miranda, Ariel Herмосilla y Nicolás Venegas. La obra es una comedia negra, que narra la historia de una joven que ha sido marginada durante toda su vida, a causa de cuatro hechos determinantes: ser mujer, pobre, negra y lesbiana. El desarrollo de la acción gira en torno a las distintas situaciones que debe atravesar este personaje en su afán por convertirse en un hombre blanco y heterosexual, intentando escapar de la marginalidad y la violencia que su condición le ha impuesto. Desde esta perspectiva, este montaje aborda la posibilidad de trasgredir el orden social imperante, en cuyo marco se interpelan los ideales culturales que giran en torno al género, la clase, la etnia y la raza.

*Al pacino* es un proyecto ganador de Fondart 2019, que se ejecutó a través de tres residencias artísticas (en E.E.U.U. y Chile), bajo la dirección de Ana Luz Ormazábal y la ejecución del colectivo Antimétodo. El elenco está conformado por Diana Carvajal, Macarena Rozic, Camila González, Nicole Sazo y Jose Ignacio de Vries; el diseño escénico y de vestuario estuvo a cargo de Cesar Erazo, y el diseño sonoro fue compuesto por José Manuel Gatica, con la participación de todo el equipo. Este proyecto surge de la intención de darle curso a un análisis del cine como formato artístico y social, partiendo de los preceptos del precine -el desarrollo cinematográfico previo al siglo XX y principios de este siglo-, lo que les motivó a poner en escena un ejercicio cinematográfico que funcionara en base a elementos análogos -como el sonido, la luz, el movimiento, el cuerpo y un conjunto de espejos-. Partiendo de estos elementos, el proceso de experimentación instaló una serie de interrogantes relativas al cuerpo, las cuales resultaron centrales para el montaje, y también para nuestro análisis (como el problema de la materialidad, el tabú, lo bestial y lo monstruoso). Desde esta posición, esta puesta en escena instala una serie de preguntas que funcionan en total sintonía con nuestro enfoque, como por ejemplo, aquellas que vinculan a los distintos cuerpos con distintos tipos de discursos.

### **3. Una rearticulación crítica de los estereotipos que giran en torno a lo femenino.**

Para comenzar nuestro análisis de la forma en que el Teatro feminista chileno construye una mirada crítica en torno a las figuras tradiciones de lo femenino, podemos remitirnos a la relación que se ha establecido entre la Mujer y la sexualidad, lo que, según De Beauvoir (2020), se encuentra íntimamente vinculado con la descalificación que históricamente ha recaído sobre la materia, el cuerpo y la carne, todo lo cual se ha asociado indisolublemente con la noción de lo femenino gestada por el pensamiento occidental. Al respecto, Helene Cixous nos remite hasta el génesis, para presentarnos a la biblia como un

referente fundamental para pensar eso que ella define como una economía femenina, “¿por qué «femenina»? (...) porque, a pesar de todo, desde la Biblia y desde las biblias, quedamos repartidos entre descendientes de Eva y descendientes de Adán” (Cixous, 1995, p. 173). Esta representación de lo femenino está profundamente arraigada a la imagen de una Mujer ideal, la cual ha tenido un enorme efecto en el modo en que se han canalizado las conductas y los deseos de las mujeres, las que, acorde a la lógica del pensamiento binario, opone esta imagen ideal con el mundo de los placeres y el pecado encarnado por Eva, quien trae consigo el peligro asociado a la carne y el deseo.

En relación a este punto, abordaremos algunas obras que nos proponen la contrafigura de la prostituta, la que, por oposición a los ideales culturales relativos a lo femenino, posee una carga sumamente negativa dentro de la cultura patriarcal. Valiéndose de su imagen, estas obras se plantean irónicamente en relación a las creencias, valores y prejuicios que giran en torno a ciertos cuerpos y, paralelamente, logran rearticular el sentido que posee esta imagen. Como figura de la transgresión, “la puta” logra pervertir los contenidos asociados a lo femenino, presentándose como un signo capaz de contrarrestar el sentido peyorativo que la sociedad le ha atribuido a cierto tipo de mujeres y, por lo tanto, como una posibilidad de traspasar los límites que la cultura ha instalado en torno a la sexualidad femenina, rescatándola de su marginación y confinamiento. Esto, dado que, aunque la prostituta es una figura central en la historia de Occidente, su imagen se nos ha presentado como ese “afuera” que permite subrayar el ideal representado por “la virgen”, signo que surge por oposición a la Eva del Génesis bíblico.

Por ejemplo, *Putas madre* se plantea en contra de la marginación que pesa sobre esta figura, dándole un lugar central dentro de la representación, lo que, entre otras cosas, permite visibilizar la presencia de aquellos cuerpos que suelen mantenerse ocultos, a pesar de que siempre han estado aquí. Este montaje redime la subjetividad representada por una prostituta, valiéndose de esta contrafigura para cuestionar las idealizaciones que giran en torno al género femenino y reivindicar el poder de las mujeres, lo que parte por introducirnos en un espacio de la realidad que suele permanecer lejos de nuestra vista, ubicándose en los márgenes de la sociedad, y en el límite de lo visible. Todxs lxs personajes de la obra se nos presentan como ejemplos de los cuerpos deslegitimados y excluidos por nuestra cultura, lo que se rearticula en función del atractivo visual que sus figuras adquieren en escena, a través de la forma en que el ardor de los vestuarios y la iluminación se tensiona con el tono abyecto que asume la interpretación, todo lo cual se optimiza gracias al poder que posee el Kitsch para darle valor a la vulgaridad.

Nora, la protagonista de la obra, es una prostituta madura, que transgrede la forma en que debe “ser” una mujer, a partir de la forma en que debe “verse” una madre, lo que permite parodiar las bases del discurso falogocéntrico, cuestionando el poder de los regímenes sexuales dominantes y de los modelos de género imperantes. En escena, ella es una mujer gruesa y voluptuosa, de cabello corto y rojo, que se mueve de manera grotesca y obscena, lo que permite que la autoridad que ella detenta sobre su cuerpo a través de gestos firmes, crudos y rudos, que demuestran cierta masculinización. Esto se refuerza a través de su vestuario, el cual, en un rojo encendido, se caracteriza por exponer casi completamente la desnudez de su cuerpo, lo que, visualmente, nos remite a la figura de la dominatrix. Esta figura también está presente en *Cuerpos que hablan*, montaje que se organiza escénicamente para permitir que distintas mujeres, provenientes de distintos contextos, históricos y sociales, puedan manifestar sus profundas contradicciones frente a una cultura que se ha encargado

de mantenerlas en un segundo plano. Con este marco, la puesta en escena aborda la oposición binaria entre “la maraca” y “la cartucha”, reivindicando la contrafigura femenina de “la gozadora”, lo que se presenta en escena a partir del deseo que expresa unx de lxs personajes por convertirse en una *dominatrix*.

Presentada como “suelta”, “perra”, “maraca”, “zorra” o “camboyana”, las obras analizadas se valen de la figura de “la puta” para señalar a una mujer marginada, repudiada y/o invisibilizada, que irrumpe en escena para instalar una mirada crítica acerca de la represión que ha sufrido el placer sexual de las mujeres, y para subrayar la libertad que asume la administración del cuerpo propio dentro de un Teatro feminista. En *Paisajes para (no) colorear*, la imagen una chica “suelta de cuerpo” se libera de las cargas morales que históricamente le ha endosado nuestra cultura, lo que resulta especialmente sugerente si consideramos que la obra aborda la realidad representada por las adolescentes chilenas, las que, en escena, exponen su sensualidad de manera natural y honesta. Esto se aprecia claramente en un cuadro en que la voz de la cultura irrumpe en escena para recordarle a una de las jóvenes que se mueve libremente sobre el escenario que una mujer no debe bailar de esa manera, sentenciando que son las putas las que bailan así, ante lo cual chica responde: *Bueno, jentonces soy puta!*

El gesto de confrontar el rechazo que manifiesta nuestra cultura frente a una mujer que se mueve eróticamente sobre el escenario se agudiza cuando ese cuerpo pertenece a una adolescente, lo que también se puede apreciar en *Sentimientos*, que se valió del caso conocido mediáticamente como “Wena Naty” para poner en escena a una joven que se permitió traspasar los límites de lo permitido, transgrediendo los tabúes que giran en torno al sexo y la sexualidad. A pesar de sus contradicciones, la protagonista se nos presenta como el símbolo de una mujer deseante, quien es condenada por permitirse experimentar libremente sus impulsos más básicos. A nivel escénico, este personaje se caracteriza por ser excesivamente femenina, lo que se expresa fundamentalmente a nivel corporal, a través de movimientos ondulantes y una voz suave. Pero, aunque estos signos nos remiten a un estereotipo de lo femenino, sus gestos, delicados y juguetones, se nos presentan como el cruce “perfecto” entre una mujer y una niña, lo que, al igual que en *Paisajes para (no) colorear*, resulta sumamente inquietante para lxs espectadores.

Ambas chicas transgreden la imagen que tenemos de una adolescente, en la medida que se liberan de las ataduras con que la cultura patriarcal ha limitado la corporalidad femenina, lo que también se puede apreciar en *Matria*, donde la sexualidad cobra cuerpo a través de una Javiera Carrera que se instala en escena como un ser carnal, que contraviene completamente los ideales que giraban en torno a lo femenino durante su época. Escénicamente, esto se enfatiza en un cuadro en que la protagonista se introduce dentro del marco que representa al hogar que comparte con su esposo, mientras declara: “*quiero coger*”. De esta forma, se plantea como una mujer deseante y transgresora, que se niega a ser un objeto pasivo, destinado a cumplir los deseos de un hombre.

Esto también se puede apreciar en *Xuárez*, montaje que nos remite hacia nuestro pasado histórico, para confrontar a un debilitado Pedro de Valdivia con una empoderada Inés de Suárez, lo que se enfatiza escénicamente a través de un Valdivia en falda, frente a una Inés que porta una armadura. Estos signos, que pueden ser leídos como un reflejo invertido, buscan subvertir la imagen que tenemos de estxs personajes históricos, al mismo tiempo en que subvierten nuestra noción del heroísmo, lo que, de manera similar a la forma

en que la figura de la “puta” revierte nuestra comprensión de la sexualidad femenina, abre la posibilidad de que las mujeres puedan mirarse en un espejo diferente al que nos ha impuesto la cultura heteropatriarcal.

En *Espéculo de la otra mujer*, Luce Irigaray nos habló del modo en que la sexualidad femenina se mantuvo excluida de la reflexión psicoanalítica, en la medida que este campo estuvo sometido a los imperativos patriarcales del falogentrismo, frente a lo cual se valió de la imagen del espéculo, para intentar desbaratar las lógicas representacionales organizadas a partir de los parámetros masculinos. Paralelamente, la pensadora francesa introdujo la imagen del espejo, para señalar el redoblamiento especular a partir del cual históricamente la Mujer le ha tenido que devolver al Hombre su propia imagen, pero invertida. Y, asumiendo que no habría imagen si no hubiera espejo, establece que la Mujer carece de representaciones -espejos- apropiadas para apreciar su propio deseo. Sobre la misma base, Helene Cixous nos invitó a imaginar un nuevo universo simbólico, estableciendo: “Entonces la «feminidad», la «masculinidad», inscribirían de modo muy distinto sus efectos de diferencia. (...) Lo que hoy aparece como «femenino» o «masculino» ya no sería lo mismo” (Cixous, 1995, p. 42).

En este sentido, podemos considerar que la rearticulación crítica de los estereotipos femeninos que se desarrolla en la puesta en escena feminista se encarga de poner en evidencia la forma en que las representaciones colectivas le dan forma a nuestro mundo, arraigándose, artificiosamente, hasta asumir el carácter de verdades “incuestionables”. Por otro lado, la representación teatral se vale del artificio escénico para develar el modo en que las representaciones que configuran la imagen de lo femenino nos persuaden a creer que la realidad solo puede ser leída/vivida de una manera. E, intentando remecer nuestra visión habitual de la realidad, se apoya de una serie de metáforas extraídas del imaginario colectivo, para resaltar las profundas contradicciones que surgen a partir del lugar -y el sentido- que los hombres les han atribuido a las mujeres, todo lo cual será abordado a continuación, a través de la imagen del espejo y la alegoría de la caverna.

#### 4. Lo femenino como reflejo en el espejo.

Como ya hemos señalado, las representaciones que giran en torno a lo femenino se inscriben en función de la lógica excluyente que es propia del pensamiento binario, a partir del cual surge la oposición entre una mujer definida como “pura”, respecto de otra concebida como “impura”. Esta distinción puede ser aplicada al modo en que la prostituta representa a aquellos cuerpos que transgreden los límites establecidos por la jerarquía de valores dominante, pero también a la forma en que una mujer negra y/o lesbiana tensiona el modelo establecido bajo la lógica de la Mujer ideal. Esto se puede apreciar en *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*, donde la oposición binaria entre la pureza y la impureza permite explorar los significados adversos que nuestra cultura asocia a las mujeres que se escapan de los moldes establecidos, lo que, al igual que en *Putas madre*, le da a la protagonista el carácter de un monstruo, entendiendo al monstruo como aquello que al mostrarse excede toda clasificación, forma y medida.

En relación a la posibilidad de imaginar un nuevo universo simbólico, la imagen del monstruo femenino representa otra de las contrafiguras de las que se vale el Teatro feminista chileno para construir una crítica respecto de los ideales de la cultura patriarcal, pues se presenta como el reverso del ideal de sumisión que la sociedad le impone a las mujeres.

Al respecto, Yolanda Beteta establece: “La carencia de instinto maternal (...) y los conocimientos guerreros convierten a los monstruos femeninos en símbolos transgresores. Los monstruos femeninos representan los valores opuestos al ideal patriarcal de feminidad y proyectan las supuestas debilidades y maldades que las mujeres pueden desatar de manera consciente o inconsciente” (Beteta, 2014: 294).

La fuerza de esta imagen dentro de un Teatro feminista se aprecia claramente al inicio de *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*, cuando la protagonista de la obra se presenta en escena en la forma de un insecto gigante, que se retuerce sobre el piso del escenario, lo que, como acabamos de señalar, hace referencia al peligro que representa una mujer que se escapa de los moldes establecidos culturalmente. Esta escena está teñida por una intensa penumbra, la que solo hace posible vislumbrar un cuerpo de mujer, que yace en el suelo, ubicado en una posición que se asemeja a la de un escarabajo invertido, el que mueve afanosamente sus patas, intentando, infructuosamente, girarse y ponerse de pie. Simbólicamente, esta imagen hace referencia al libro *La Metamorfosis*, de Franz Kafka, denotando la infructuosa lucha de una mujer negra, pobre y lesbiana, por convertirse en alguien que no es. Algo similar sucede al inicio de *Jaula Obesa* (2008), cuando la protagonista se encuentra tirada en el suelo, boca arriba, retorciendo su cuerpo ante las dificultades que éste le impone para poder levantarse del piso, en una imagen que nos recuerda a un chanchito de tierra. Este monstruo femenino nos remite a ese “exceso” representado por una mujer gorda, la que, dentro de nuestra cultura, se presenta como el opuesto de un cuerpo ideal, en función del cual se ha perfilado la figura ideal de la Mujer.

En contra de una lógica que excluye unos cuerpos respecto de otros, *Al pacino* también nos sorprende al darle un lugar central a un cuerpo que se aleja de los modelos ideales, lo que, aun sin ser un elemento premeditado, se incorpora perfectamente al marco que crea un montaje que introduce una serie de cuerpos que rompen con todas las categorías establecidas a nivel del lenguaje. A partir de un conjunto de seres extraños, este ejercicio escénico nos permite vislumbrar la presencia de ese mundo indecible e impensable representado por el cuerpo, el que, como hemos señalado previamente, está profundamente asociado al ámbito de lo femenino. Al respecto, queremos destacar uno de los cuadros finales de este montaje, en el cual la protagonista de la obra le sigue el pulso a una serie de figuras vestidas de negro, que se despliegan por el piso del escenario, realizando una serie de movimientos que producen la idea de un animal, lo que, aunque responde a una propuesta estética muy distinta, nos recuerda el inicio de las obras comentadas previamente. En este cuadro, los efectos de la iluminación juegan con el claro-oscuro, hasta que el cuerpo de la protagonista aparece ubicado en el centro del escenario, curvado sobre el piso y amplificado por efecto de un conjunto de espejos, cuyo reflejo produce la forma de una araña. Y es justamente en este momento en el cual irrumpe un texto que sintetiza una de las premisas centrales del montaje: “monstruo... aquel ser que desnaturaliza a su referente. Aquel ser que no se parece a sus padres. Una falla, falta o exceso. Que se origine hembra y no macho. Es el comienzo de esta desviación”.

La potencia que asume el espejo en un Teatro feminista se debe al profundo vínculo que este signo mantiene con el tema de la identidad, a partir de lo cual el Yo actúa como un reflejo de las expectativas sociales, lo que se puede reconocer de manera paradigmática en la teoría de Jacques Lacan, y su análisis del estadio del espejo. En relación a la discusión que Luce Irigaray (2007) mantuvo con el psicoanálisis lacaniano, cabe destacar que la pensadora francesa nos llevó a pensar a la mirada masculina “como” un espejo, intentando estable-

cer la forma en que los hombres han idealizado la imagen de las mujeres, dándole curso a una “economía de la re-producción”, la que, desde su perspectiva, solo puede operar si las mujeres interiorizan *-introyectan-* este espejo, identificándose con él. Desde esta posición, podemos analizar la relevancia del espejo en un Teatro feminista en relación a la forma en que la noción de lo femenino refleja los lineamientos culturales a partir de los cuales se concibe la identidad de género, en cuyo marco la identidad actúa como una operación especular.

En relación a este punto, cobra especial relevancia que la puesta en escena de *Al pacino* se articule a partir de una serie de espejos que, en función de sus destellos, producen una serie de reflejos, los que nos permiten descubrir nuevas perspectivas de las cosas. Y, en este sentido, debemos destacar otro de los cuadros de este montaje, donde dos cuerpos femeninos se encuentran en el piso: una acostada de espalda y la otra dispuesta sobre ella, lo que produce la impresión de que cada una actúa como el reflejo de la otra. Esta imagen se puede interpretar como el encuentro especular que está a la base de todo proceso identitario, pero también, como un acto de des-encuentro entre ambos cuerpos, lo que, en alguna medida, involucra un quiebre respecto de los parámetros sociales que se imponen a través del espejo. Esto, entendiendo que nuestra noción de la identidad se refiere a la existencia de algo que es idéntico a otra cosa, premisa que en este ejercicio escénico se busca corroer de manera constante, sugiriendo que la identidad siempre involucra un desencuentro, una búsqueda fallida.

Efectivamente, *Al pacino* pone en tensión todas las categorías a partir de las cuales el lenguaje ha logrado organizar -y controlar- la realidad, entre ellas, el carácter espejeante representado culturalmente por lo femenino, lo que se manifiesta de manera sumamente poética en este cuadro. Para poner en tensión la lógica de la identidad, el conjunto de espejos que ingresan a escena altera completamente la forma de los cuerpos, los que se verán desfigurados o mutilados, en la medida que estos elementos producen el efecto de dividir, o borrar, sus extremidades. De este modo, la puesta en escena pone ante nuestros ojos una serie de imágenes corporales que renuevan el panorama de los cuerpos posibles: cuerpos trozados, deformados o multiplicados; todo lo cual nos cuestiona sobre lo que creemos conocer de nuestra propia imagen, principalmente cuando se levantan los espejos y su reflejo se dirige directamente hacia el público.

La sensación que nos deja todo este despliegue escénico es que los espejos alteran completamente nuestra percepción de la realidad, a partir de lo cual se nos propone descubrir nuevas perspectivas de las cosas, reconociendo que la realidad podría ser de una manera totalmente distinta a la que concebimos diariamente. Similar sensación nos deja *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*, donde el espejo también ocupa un lugar fundamental a nivel escénico, constituyéndose como uno de los signos a partir de los cuales se articula el relato visual que permite reforzar la mirada paródica con que Carla Zúñiga se plantea frente a los ideales impuestos por la cultura patriarcal.

Un espejo redondo se ubica justo en el centro del espacio que representa el hogar de la familia que protagoniza el montaje, el cual, por cuestiones técnicas, será ocupado como una ventana en el resto de las escenas, lo que, inevitablemente, produce un cruce entre ambos signos. Esto abre la posibilidad de interpretar al haz de luz que se proyecta desde la ventana, al final de la representación, como un símbolo de la renovación que está experimentando el sentido de las figuras asociadas al género, la clase y la raza. Dentro de

este mundo, las dificultades que encuentra una mujer negra y lesbiana para acceder a las posiciones de prestigio propuestas por nuestra sociedad son encarnadas por una serie de personajes que modifican su cuerpo, o alteran sus rasgos, a lo largo de la representación. Esto permite que su identidad se desplace desde la dimensión del ser al plano del parecer, exponiendo el carácter imitativo del género, al mismo tiempo en que se denuncian las profundas contradicciones que se producen al intentar replicar los ideales impuestos por nuestra cultura.

Dentro de este marco, el personaje de Dolores resulta especialmente interesante para nuestro análisis, pues nos permite apreciar el modo en que la puesta en escena teatral se vale de los signos que se despliegan al interior de la cultura para mostrarnos el Poder de las representaciones asociadas a lo femenino. Este personaje se presenta como una doctora de clase acomodada, que actualmente se encuentra embarazada, lo que no le impide desplazarse ruidosamente por el escenario, a causa de unos zapatos de taco alto, los que, sin duda, entorpecen su ir y venir desde la cocina al comedor. Este gesto se complementa con los ondulantes movimientos que adquiere su cuerpo por efecto de los tacones, los cuales se mezclan contradictoriamente con una bata rosada, la que, en conjunto a una larga peluca rubia, exacerban la femineidad de este personaje.

Como podemos apreciar, la imagen de Dolores pone en evidencia la presencia del artificio teatral, para referir paródicamente a una de las figuras ideales de lo femenino, lo que, como efecto, deja resonando el carácter artificioso de los modelos que giran en torno al género. Para reforzar esta premisa, este montaje se vale de una operación de desmascaramiento brechtiano, para proponer una reformulación crítica de las identidades de género impuestas por el discurso dominante. En el caso de Dolores, la figura de la madre acomodada se distorsiona cuando se modifica el tono de su voz, volviéndolo más grave y subterráneo, para hacer irrumpir un vocabulario asociado culturalmente a la marginalidad, todo lo cual nos revelará su origen proletario, dejando entrever que hay algo que se oculta detrás de las apariencias, lo que adquiere un tono tragicómico en una de las escenas finales de esta obra.

Esto ocurre cuando Dolores avanza lentamente hacia el costado izquierdo del escenario, se quita su larga peluca rubia y se desprende pesadamente de su bata rosada, dejando en evidencia el relleno que ocultaba bajo su sostén y el abultado corpóreo con el que simulaba su avanzado embarazo -el que, utilizando el concepto presentado por Meri Torras (2007), se presentaba como una marca de femineidad-. De esta y otras formas, *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* pone en escena la violencia de los ideales que las mujeres debemos reproducir, los cuales se presentan sobre el escenario a través de cuerpos que se modelan como un reflejo de las imágenes que la cultura nos impone desde afuera, ante lo cual, “el efecto del espejo no es una precondition para la comprensión de imágenes, sino el resultado de un determinado modo de discurso” (De Lauretis, 1992, p. 128).

## 5. La alegoría de la caverna.

Partiendo de la base de que la Mujer no es más que una producción textual, Teresa de Lauretis (1992) señala la urgencia de alterar la carne que ha sido modelada por los discursos que giran en torno a lo femenino, ante lo cual nos habla de la necesidad de que las mujeres se atrevan a “atravesar el espejo”. En su texto *Alicia ya no*, destaca que el personaje de Lewis Carroll se negara a quedar apresada en la imagen que le ofrece el espejo, como un



modo de denunciar el poder que posee el lenguaje para generar las reglas que modelan al ser humano -y particularmente a las mujeres-. En *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*, esta premisa cobra cuerpo a través de personajes que adoptan los patrones culturales al modo de una máscara, o un disfraz, lo que permite escenificar los contenidos relativos a la identidad de género, a través de una operación especular, todo lo cual se presenta como una metáfora del modo en que asimilamos los modelos que se imponen culturalmente sobre nuestros cuerpos.

Las obras analizadas se encargan de poner en evidencia el modo en que las representaciones configuran nuestro mundo, escenificando la forma en que las nociones relativas al género se imponen sobre nuestros cuerpos, como si fueran el único criterio de verdad. En este sentido, podemos concluir que el juego con los recursos escénicos desarrollados por el Teatro feminista chileno también nos remite a la alegoría de la caverna, desarrollada por Platón en el libro VII de *La República*, a partir de lo cual se construye un vínculo entre el poder que históricamente han asumido los modelos asociados a lo femenino y el valor que la cultura occidental le ha atribuido al plano de las ideas. A través de esta metáfora, obras como *Dark* o *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* nos proponen una estrategia de desmascaramiento brechtiano, construyendo escénicamente un marco propicio para que se produzca la caída de las máscaras que le dan forma a lxs personajes, todo lo cual nos invita a repensar el valor de las verdades que giran en torno al género, las que, como efecto de la iluminación, se presentan como figuras ambiguas, que fulguran detrás de las sombras.

En la medida que el escenario queda en penumbras, la escena le da mayor protagonismo a las sombras, a través de las cuales lxs personajes adquieren una cualidad espectral, que saca a la luz las contradicciones que produce la idea de una identidad “original” o “legítima”, la que, a diferencia de lo que establece Platón con su alegoría, solo “resulta ser una copia, y una copia inevitablemente fallida, un ideal que nadie puede personificar” (Butler, 2007, p. 270). En *Dark*, la imagen de la protagonista asume un carácter fantasmal, dado que se construye fundamentalmente a partir de los ideales que sus compañeros proyectan en ella, quienes la alzarán como un ícono revolucionario, ideando a través de ella la concreción de todos sus anhelos para, finalmente, condenarla por todo aquello que ella representa. De esta forma, se devela poéticamente la violencia de los modelos que la cultura patriarcal proyecta sobre las mujeres, indicando que la construcción social de lo femenino no es más que una representación, lo que, en el caso de este montaje, se desarrolla paralelamente a una de las premisas que Juana enuncia en la escena final de la obra: “la realidad es solo un enjambre de imágenes”.

La referencia al personaje histórico de Juana de Arco y al personaje ficticio de Santa Juana de los mataderos servirá de marco para el despliegue de las diversas proyecciones que, literalmente, girarán en torno a Juana. Y, dada la forma *collage* con que se organiza este montaje, las acciones que se desarrollan en escena se mezclan con una serie de videos que se proyectan en la pared que se ubica en el fondo del escenario, la que en todo momento se cubrirá de imágenes que nos remiten a los principales íconos culturales de lo femenino, aludiendo directamente a las paredes de la caverna platónica. Estas proyecciones conviven con momentos en que Juana -cámara en mano- captura los diferentes relatos desarrollados por sus cuatro compañeros, los que, a su vez, se intercalarán con sus propios relatos, todo lo cual causará que la figura de Juana asuma la forma de un recuerdo, una cita, una sombra o

una imagen proyectada en la pared, lo que permite resaltar el carácter espectral de la protagonista, al mismo tiempo en que se subraya la alusión a las sombras que cubren las paredes de la caverna platónica.

La referencia a la alegoría de la caverna se puede apreciar desde el inicio de la obra, luego de la proyección del primer video de Juana sobre la pared, dado que uno de los personajes se encargará de exponer al público el carácter artificial de la estructura en que se sustenta la acción, señalando que ésta solo involucra una réplica de una habitación real. Al igual que ocurre en *Xuárez*, en que se conjugan diversas representaciones del personaje de Inés de Suárez, esta escena plantea una mirada crítica respecto de la relación que tradicionalmente se ha construido entre el original y la copia. De esta forma, se instala la dificultad de acceder a un supuesto “origen” en relación a las identidades de género, señalando que, así como todo lo que podemos apreciar sobre el escenario son representaciones, las construcciones culturales que giran en torno al género también asumen un carácter representacional, lo que permite cuestionar el sentido de verdad de los modelos imperantes, al mismo tiempo en que se pone en crisis la idea de una supuesta naturaleza a partir de la cual estos modelos cobran cuerpo.

En relación a esta premisa, cabe destacar que cuando Luce Irigaray (2007) habla de una economía de la re-producción, está haciendo referencia a la forma en que las mujeres terminan deseando convertirse en el ideal que los hombres han creado para ellas, a partir de lo cual la feminidad se presenta como una idealidad, que nos empuja hacia un plano trascendente, donde dominan las ideas fijas. Y, frente a esto, nos permite comprender que las mujeres nunca pueden acomodarse de manera absoluta a estos ideales, pues se proyectan sobre ellas a través de una mirada masculina, a partir de la cual lo femenino ha sido excluido del plano del discurso. Como señala Judith Butler (2002), lo femenino forma parte de aquellas oposiciones binarias que dentro de una economía falogocéntrica solo pueden producirse como su *exterior*, el que, a pesar de ser un exterior constitutivo de ese *interior*, se presenta como aquello que debe ser excluido para permitir que dicha economía adquiera coherencia y opere. De este modo, lo femenino se nos presenta como una figura espectral, excluida del lenguaje, dado que comprende un sentido impropio -irrepresentable, ininteligible e innombrable-, que no posee la capacidad para describir eso “propio” que está representado por lo masculino.

La alusión a la alegoría de la caverna que desarrolla *Dark* nos instala de frente a este tipo de cuestiones, lo que se puede reconocer claramente en el último cuadro de la obra, cuando el escenario se tiñe de rojo y la pared del fondo del escenario se levanta, permitiéndonos apreciar un espacio que se ubica detrás de bambalinas, a partir del cual la puesta en escena nos instala en un plano que permanecía ajeno a la representación. En este momento, Juana se ubica pasivamente en el fondo del escenario, mientras tres de los personajes masculinos se encargan de desvestirla, modificando su silueta con distintos atavíos: un uniforme azul, guantes de aseo y una escoba, para representar a una empleada; tacones, falda corta y una peluca rubia, para configurar la presencia de una prostituta; un jumper escolar y una capucha, para traer a escena a una estudiante secundaria; un manto azul sobre el cabello y un rosario en la mano, para referir a la virgen; o una armadura y una espada, para eludir directamente a Juana de Arco. De este modo, *Dark* nos hace apreciar el poder de nuestro sistema representacional, al mismo tiempo en que nos ayuda a comprender que “la mujer es representable tan sólo como representación” (De Lauretis, 2000, p. 56).

En relación al carácter metafísico que caracteriza al mundo de las ideas analizado por Platón, la imagen de Juana se configura como una representación, pero el exceso de información que gira en torno a su imagen causa que su figura de diluya de manera constante, lo que, finalmente, tensionará el marco representacional a partir del cual ella asume una forma específica. Por otro lado, como su figura se produce a partir de diversas imágenes, las que provienen de distintos tiempos, espacios y formatos, Juana desarticula la lógica que imponen los modelos tradicionales, trastocando la idea de un relato esencialista, unificado y coherente. Y, como la cámara siempre está captando -y proyectando- los múltiples íconos relacionados a lo femenino que se despliegan sobre el escenario, su imagen se nos presenta como un relato inconcluso, abierto a múltiples interpretaciones, todo lo cual nos permite apreciar la diversidad y complejidad representadas por ese mundo que convencionalmente entendemos como “femenino”, convirtiéndolo en un texto infinito.

Por oposición al sentido trascendental que Platón le atribuye al mundo de las ideas, la aplicación de una estrategia collage-montaje, y el modo en que se disponen los recursos escénicos, abre la posibilidad de que las obras analizadas puedan crear y recrear la imagen de las protagonistas, configurando diversos y contradictorios relatos en torno a ellas, lo que, desde una perspectiva nietzscheana, nos recuerda el carácter contradictorio de la realidad, que la verdad no es más que una construcción cultural, profundamente imbricada en la forma en que se organiza la relación entre el poder y el lenguaje. Así, el juego con los recursos representacionales nos advierte sobre el carácter generalizante y reductor que implica la representación social de lo femenino, lo que, desde nuestra perspectiva, se constituye como una posibilidad de rearticular críticamente las nociones que están a la base de los ideales representados por el género. En este sentido, resulta relevante revisitar la crítica que instaló Nietzsche sobre el ostentoso edificio conceptual en que se ha sustentado nuestra cultura, y la arbitrariedad de los límites impuestos por el lenguaje, cuando se refiere a ese primer paso a partir del cual hemos cimentado la sociedad:

En este mismo momento se fija lo que a partir de entonces ha de ser «verdad», es decir, se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad, pues aquí se origina por primera vez el contraste entre verdad y mentira. El mentiroso utiliza las designaciones válidas, las palabras, para hacer aparecer lo irreal como real; (...) ¿qué sucede con esas convenciones del lenguaje? ¿Son quizá productos del conocimiento, del sentido de la verdad? ¿Concuerdan las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades? (...) Dividimos las cosas en géneros, caracterizamos al árbol como masculino y a la planta como femenino: ¡Qué explotación tan arbitraria! (...) ¡Qué arbitrariedad en las delimitaciones! (Nietzsche, 1994, p. 20-22)

Si ponemos atención en el modo en que la crítica de Nietzsche se ha desplazado al ámbito de la teoría feminista, la constante referencia del Teatro feminista chileno a la alegoría de la caverna se presenta como una metáfora capaz de visibilizar la relación que existe entre las representaciones que giran en torno a lo femenino y las proyecciones en que se ha cimentado la cultura patriarcal, cuestionando el sentido abstracto e idealizante con que se han construido las nociones relativas al género. Y, por lo tanto, esta imagen parece subrayar el riesgo que significa para las mujeres el hecho de seguir cautivas en las representaciones a partir de las cuales la sociedad determina los límites de nuestro mundo, incentivándonos a concebir a la feminidad como una experiencia, diversa y plural, que debemos re-descubrir. Esta premisa se articula de diversas formas a nivel escénico, a partir de lo cual se pueden

identificar diferentes y relevantes recursos representacionales, que le están dando un tono característico al teatro feminista chileno.

Así como *Dark* sugiere una rasgadura del velo de la representación, *Cuerpos que hablan* se presenta como un ejercicio de *desvelamiento*, a partir del cual se señala que quienes permanecen cautivos de las representaciones que la cultura nos impone solo serán una sombra de las narrativas que históricamente han definido el lugar que las mujeres deben asumir. Este montaje construye una referencia directa a la alegoría de Platón, a través de la maquinaria móvil con que se estructura el espacio escénico, la cual está compuesta por cuatro plataformas independientes, que se configuran a partir de unos paneles que incluyen un sistema de malla, tejida con unos hilos elásticos, que pueden crear distintas tramas, presentándose simbólicamente como una forma de desvelamiento. Esto se complementa con un tipo de iluminación que opera en base a claves tonales bajas, haciendo alusión al mundo de sombras que se proyectan sobre las paredes de la caverna.

En relación a este punto, debemos destacar que ya en el año 2014 *Otras* había desarrollado una puesta en escena que se cuestionaba sobre los mecanismos, estructuras e instituciones, que han definido el estatus y los roles que las mujeres han debido ocupar dentro de un orden social dominado por los hombres, asumiendo un tono abiertamente feminista. Esta puesta en escena también se basa en una estructura móvil, compuesta por tres paneles adaptables, todos los cuales se cubrían de colores y formas para situarnos en distintos contextos, temporales y espaciales, lo que, en conjunto al juego de las corporalidades y las posibilidades del gesto, les permitió denunciar: “*lo femenino sólo existe como representación*”. Con esto en la mira, nos ofrece una serie de imágenes que tensionan las formas tradicionales de lo femenino, atacando y perturbando los límites que han instalado las distinciones de género.

De distintas formas, el teatro feminista chileno utiliza los recursos escénicos para develar algunas de las ideologías que se esconden en los procesos de representación social de lo femenino, denunciando los mecanismos mediante los cuales se re-producen los significados asociados al género. Al igual que *Dark*, *Al pacino* explora en el cruce que se produce entre el teatro y el cine, ubicándonos en un linde del lenguaje, en cuyos límites emergen algunos destellos de esas realidades que se ocultan detrás la representación. De este modo, este montaje nos permite vislumbrar algunas dimensiones de nuestro mundo que han sido clausuradas a través de los sistemas de clasificación contruidos por el lenguaje conceptual. *Matria*, por su parte, desarrolla una operación similar a la que explora *Dark* a través de la presencia de la cámara, proponiéndonos el marco de un retrato para aludir al punto de vista que se estructura desde la mirada del patriarcado, todo lo cual busca tensionar la lógica de la visión que históricamente se ha instalado dentro de nuestra cultura. En el caso de *Dark*, este punto se pone en evidencia cuando es Juana quien se encarga de guiar la cámara, proyectando aquello que sucede en escena desde su particular perspectiva, lo que, al igual que las estrategias que acabamos de señalar, involucra una renovada apropiación de las formas de distanciamiento heredadas de Bertolt Brecht.

Teresa de Lauretis (1992) aborda la representación de la Mujer como espectáculo, en relación al enfoque que propone el cine narrativo, señalando un rasgo propio de nuestra cultura: que la figura de lo femenino solo se dispone para ser mirada. En contra de esta lógica, sostiene que el programa brechtiano ha significado un primer ataque contra las convenciones cinematográficas tradicionales, produciendo un modo de *distanciamiento* que atenta contra el monopolio de la mirada masculina. Como se puede apreciar en las obras analizadas, este elemento resulta medular dentro del teatro feminista chileno, en el cual las

estrategias de distanciamiento se ponen en escena para revelar los prejuicios y las jerarquías de valor que están implícitas a nivel de la representación, lo que, más que transformar los códigos, “puede transgredirlos, crear problemas, provocar, pervertir, convertir la representación en una trampa. (...) ahora el lugar del sujeto femenino en el lenguaje, en el discurso, y en lo social puede entenderse de otra manera” (De Lauretis, 1992, p. 60).

Al respecto, cabe destacar una de las ideas desarrolladas por Ana Luz Ormazábal en la entrevista que realizamos el 30 de marzo del año 2021 -junto al Núcleo de investigación en torno a lo femenino de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor-, cuando sostiene que, más que los temas, los recursos que se utilizan para la creación artística resultan fundamentales para construir una mirada feminista, lo cual, en el caso de *Al pacino*, se produce a partir del encuentro entre los espejos, los cuerpos, las palabras, el sonido y la iluminación. En el caso de *Matria*, la presencia de un prominente marco dorado que organiza la escena nos permite entender que el enfoque que se produce con el cuadro solo permite ver una dimensión del personaje, de forma que la estrategia de entrar y salir del marco se presenta como una posibilidad de entrar y salir del paradigma instalado por la cultura patriarcal. Paralelamente, la desarticulación del espacio que se produce cuando el marco se cae, tambalea o modifica su posición, puede interpretarse como una desarticulación de los grandes relatos que conforman la historia oficial, permitiendo reinscribir la imagen de la protagonista en el plano de la representación, lo que se enuncia contundentemente al inicio y al final de la obra, donde se recrea el último retrato de Javiera Carrera, cuya imagen se impone por sobre la de su hermano, José Miguel.

Algo similar ocurre en *Xuárez*, donde la presencia de una reconocida pintura de Pedro Lira (La fundación de Santiago) se constituye como una estrategia de distanciamiento fundamental para articular el punto de vista que propone el montaje, permitiendo, a su vez, redefinir el lugar que Inés de Suárez ha ocupado dentro del relato histórico, lo que ocurre en la medida que su imagen -literalmente- emerge del cuadro. De esta forma, ambos montajes logran resignificar el rol que estas mujeres asumieron en el curso la historia nacional, al mismo tiempo en que la operación collage-montaje organiza una serie de giros temporales dentro de la representación, todo lo cual permite cuestionarnos acerca del lugar que las mujeres debemos asumir en el curso de nuestra propia historia, presente y futura.

*Xuárez* y *Matria* se apoyan de los recursos escénicos para remecer el paradigma vigente, representado por la figura del conquistador o el héroe nacional, para establecer la necesidad de generar una nueva forma de comprender la historia, a partir de la cual se abra la posibilidad de reescribir el pasado y reorientar el futuro. Esto también se puede apreciar al final de *Cuerpos que hablan*, cuando tres jóvenes se reúnen en el centro del escenario, conformando una especie de trinidad, que se presenta como la base para una nueva sociedad, señalando: “*Entendimos que nuestro territorio de lucha era nuestro propio cuerpo*”. Entre otras cosas este punto nos permite recalcar que, como se ha señalado previamente, la presencia y el valor del cuerpo femenino se presenta como un elemento fundamental dentro de un teatro feminista, reivindicativo y activista.

Para concluir esta exposición, debemos subrayar que la exploración en los recursos representacionales desarrollada por el Teatro feminista chileno se puede asumir como una búsqueda por producir nuevas perspectivas para abordar la realidad y, desde ahí, como una forma de tensionar y/o amplificar el sentido de aquellas categorías lingüísticas que han cimentado el mundo definido por el género. En este sentido, hemos intentado destacar la

capacidad de los recursos escénicos para exponer el carácter meramente representacional de las categorizaciones asociadas al género y, aunque no podamos profundizarlo suficientemente en este artículo, hemos establecido la relevancia que han cobrado los cuerpos que se ponen en escena para aproximarnos a esa realidad desconocida, irrepresentable e inquietante, que culturalmente se define como “femenina”. A través de los cuerpos, la puesta en escena asume el carácter de una operación especular, a partir de la cual la materialidad del cuerpo visibiliza el poder de los patrones abstractos que nos han configurado históricamente, al mismo tiempo en que se pone en entredicho el sentido de “verdad” que estos modelos han detentado.

La posibilidad que abren los recursos representacionales del teatro para desplazarse desde el plano del *ser* al plano del *parecer* -parecer mujer-, logra eludir el esencialismo impuesto por el pensamiento falogocéntrico y sus definiciones, evitando que eso Otro representado por lo femenino se presente bajo el signo de lo mismo. Y, a pesar de las dificultades de salir del marco lingüístico en que las mujeres hemos sido definidas, la utilización de metáforas como el espejo o la alegoría de la caverna involucran un modo de transgredir los sistemas de representación dominantes, interpelando al pensamiento binario y las figuras ideales construidas por la cultura patriarcal. De esta forma, el Teatro feminista chileno deja ver su intención de sacar a la luz algunas realidades acerca de las mujeres, y ese mundo definido como femenino, que hasta ahora no se han declarado de manera decisiva dentro de las narrativas que le dan sentido a nuestra realidad social. Como señala Judith Butler, el lugar donde el discurso encuentra sus límites implica un horizonte futuro, donde

la opacidad de lo que no ha sido incluido en un determinado régimen de verdad cumpla la función de un sitio desbaratador de la impropiedad o la impresentabilidad lingüística e ilumine las fronteras violentas y contingentes de ese régimen normativo, precisamente demostrando la incapacidad de ese régimen de representar aquello que podría plantear una amenaza fundamental a su continuidad (Butler, 2002, p. 91).

## Referencias bibliográficas

- Beteta, Y. (2014). La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista de siglo XX. *Dossiers Feministes*, 18, 293-307.
- Bultler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Bultler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabello, Helena (2012). La voz de Artaud en Nancy Spero: Violencia lingüística y proto apropiacionismo. *Arte y Políticas de Identidad*, 6, 13-27.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- De Beauvoir, S. (2020). *El segundo sexo*. Santiago: Penguin random House Grupo Editorial.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- De Martino, M. (2008). El cuerpo del olvido: trabajadoras en contextos de incertidumbre. *El cuerpo y sus espejos*. Montevideo: Planeta.
- Despentes, V. (2012). *Teoría King Kong*. Buenos Aires: Editorial El Asunto.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del Poder*, Madrid: Editorial de La Piqueta.
- Irigaray, L. (1992). *Tu, yo, nosotras*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- Nietzsche, F. (1994). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Platón (1988). *La república*. Madrid: Editorial Gredos.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia, Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Torras, M. (2007). El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia. *Cuerpo e identidad I* (pp. 11-36). Barcelona: Ediciones UAB.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual*. Madrid: Editorial Egales.