

Primer congreso interdisciplinario sobre Género y Sociedad

Córdoba, 28-30 de mayo de 2009

Eje N° 5

Espejos escénicos de las violencias de género

Catalina Julia Artesi- Andrea Pontoriero/ UBA

Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio.

Antígona Furiosa de Griselda Gambaro

Este trabajo aborda la relación entre teatro y violencia de género, pues esta práctica artística constituye un discurso cultural donde se ven reflejados en la escena los conflictos de la sociedad desde diferentes estéticas e ideologías, según el contexto del artista. En particular en países periféricos como la Argentina donde los resabios autoritarios no han desaparecido; observándose especialmente niveles de opresión y represión, significativos en toda la sociedad, particularmente en los estratos más populares.

Planteamos en esta ponencia la representación de las violencias de género en producciones femeninas recientes donde se relaciona la vida doméstica con la pública, se muestran los diversos niveles de victimización que sufren las mujeres y se plantean interrogantes existenciales al espectador contemporáneo mediante una exasperación del realismo. También relacionamos estas representaciones escénicas con el imaginario social de la época, teniendo en cuenta que los discursos dominantes se reproducen en los medios masivos de comunicación y éstos, a su vez, repercuten en los objetos artístico-culturales.

Por razones de espacio nos detenemos en particular en la obra *El agua en el fuentón* (2008) de Lucía Pratolongo dirigida por Flora Ferrari y Lucía Pratolongo

donde se plantean diferentes tipos de violencias explícitas e implícitas en la vida cotidiana, encierros, en un entorno familiar aparentemente común como parte del uso de la violencia como instrumento de subordinación. No obstante, articulamos nuestro estudio con dos obras paradigmáticas del teatro argentino: una estrenada y censurada durante la dictadura (1976-1983) y otra posterior a la misma donde ya se revelaban las complejas relaciones del género con el entorno social, mostraban que *el cuerpo del dolor es la imagen perdurable que acuña la escritura femenina finisecular* (Martínez de Olcoz:1999,61). Deconstruían la estructura del poder patriarcal revelando la violencia del poder, denunciaban cómo se imponían diferentes lógicas de dominación en aquellas épocas, prácticas que lamentablemente aún perduran. Se trata de *Juegos a la hora de la siesta* (1975) de Roma Mahieu y de *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, respectivamente.

La violencia del poder sobre las vírgenes

Es común en muchas tragedias griegas que se de cómo natural el sometimiento de las jovencitas a un derramamiento de sangre determinado por el poder masculino. Una de ellas es Antígona “a quien no basta matarse, sino que tiene que hacerlo al modo de las esposas desoladas, acudiendo al ahorcamiento como último recurso” (Loreaux; 1989: 55). El que detenta el poder, su tío Creonte, la transforma en una víctima humana ofrecida a los dioses subterráneos, el Hades, enterrándola viva. Pero ella inventa su propia muerte, mediante el nudo corredizo, elige morir por sus propias manos, invirtiendo su ejecución. Su muerte, como el de otras vírgenes, de alguna manera toma una forma de nupcialidad (ob.cit.: 56).

Sin embargo, la investigadora francesa ve en estos sacrificios plasmados en el teatro una manera de enmascarar el homicidio. De esta forma se hace una trasgresión imaginariamente, pues el homicidio estaba prohibido.

Si bien las diosas podían ser guerreras (Atenea por ejemplo), a las vírgenes no les permitían pelear junto a los hombres, y en el caso de que hubiese peligro, se las sacrificaba para que sobrevivieran éstos, por ejemplo muere Ifigenia en la obra de Eurípides para que su padre, Agamenón, partiese a la guerra contra Troya. O sea que “para que la sangre de los hombres no se derrame en vano, es menester, pues, que corra la sangre de una virgen” (ob.cit.: 58), una mujer que fuera pura.

Pero en estos sacrificios, en la mayoría de las escenas, se animalizaban metafóricamente a las jóvenes, para mostrar cómo en el ritual la víctima se sometía, cómo pasaba del dominio del padre – o de la autoridad- a otro- el verdugo- entregándola así el padre a una especie de “esposo”. Cuando Antígona va a morir se produce un matrimonio al revés, cuando su tío la entrega al Hades. O sea que se asocia este sacrificio con el matrimonio. Todas las vírgenes trágicas “llegan a la morada de los muertos igual que entran en el domicilio del marido una vez abandonado el paterno” (Loreaux: 61).

En el caso de Antígona, es obligada a ser esposa pues- al haber sido más importante el cadáver de su hermano que su matrimonio con Hemón- en el sacrificio el Hades pasa a ser su esposo. De esta manera las vírgenes entregan dos bienes fundamentales, renunciando para siempre a ellos: no tendrán hijos y perderán la virginidad cuando las degollen. Sin embargo, no obtiene un marido a cambio o sea es una novia sin tener novio.

Siguiendo este análisis que hace la investigadora francesa, se produce una equivalencia entre la muerte y el matrimonio, se homologa la degollación con desfloración. Quedan en evidencia, entonces, los signos de la violencia en estas escenas sacrificiales de la tragedia clásica.

Sin embargo, no solamente en el teatro se observa la devaluación de la mujer en donde se naturaliza la violencia ejercida por el poder sobre las jóvenes. Si observamos- por ejemplo- el estudio de la investigadora Georges Didi-Huberman sobre la representación del desnudo femenino en el Renacimiento italiano, vemos cómo analiza imágenes de la Venus de Botticelli donde aparece este personaje femenino perpetuamente asesinado, mostrándose una desnudez cruel (Didi-Huberman; 1999:79). Hay un cuadro donde se muestra a una joven desnuda de largos cabellos rojizos perseguida por un caballero armado y por dos perros de caza. Lo curioso es que uno de estos cuadros pesadillescos fue encargado para colocar en un dormitorio nupcial, lo que supone una función moralizante del arte. Como en las tragedias mencionadas más arriba, la violencia hacia las vírgenes revela una mujer constantemente amenazada.

Pero en la sociedades sacrificiales, según el trabajo de René Girard, el sacrificio adquiere una doble significación, por un lado es un crimen pero al mismo tiempo una cosa sagrada y actúa por sustitución.

La sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima “sacrificable”, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio (Girard; 1982: 12).

En dichas sociedades se distingue entre la violencia impura- que a través de la venganza llevaría a la destrucción total de la sociedad- y la violencia pura que a través del sacrificio restituye el orden. La tragedia griega nos muestra el momento en que se instala una crisis sacrificial, un momento en donde no se distingue entre la violencia “pura” e “impura”, donde la víctima deja de ser efectiva y deja de funcionar como chivo expiatorio. Entonces el sacrificio deja de ser operativo, ya no sirve para mantener alejada la venganza. Esta función preventiva del sacrificio desaparece cuando se establece un sistema penal.

En el caso de Antígona, tanto en la versión de Sófocles como en la de Griselda Gambaro, Antígona es condenada a ser lapidada en una cueva, según Girard.

Todos estos procedimientos permiten a una comunidad librarse de un individuo anatematizado con poco contacto físico directo o sin contacto físico alguno, el que bien pudiera ser peligroso considerando el carácter contagioso de la violencia. Aquí la participación es mínima y al propio tiempo es colectiva. La responsabilidad por la muerte de la víctima no recae en un determinado individuo y ésta es una ventaja más: así disminuyen las posibilidades de división en la comunidad (Girard; 1984:187)

La lapidación en *Antígona Furiosa*, Griselda Gambaro, es resignificada en la sociedad post dictadura de la Argentina de los 80. La figura de Antígona se levanta una vez más y se rebela utilizando su propia muerte, su propio sacrificio, como única posibilidad de liberación:

Antígona: ¿No terminará nunca la burla? Hermano, no puedo aguantar estas paredes que no veo, este aire que oprime como una piedra. La sed (Palpa el cuenco, lo levanta y lo lleva a sus labios. Se inmoviliza) Beberé y seguiré sedienta [...] No rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad. Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. [...] Nací para compartir el amor y no el odio (Pausa larga) Pero el odio manda (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte con furia). (Gambaro: 217)

Pero sólo muere para volver a hablar, para que la obra vuelva a empezar. La obra está estructurada de esta forma cíclica de modo que el sacrificio de esta virgen que es condenada a ser enterrada viva, marque los Polinices muertos por el poder dictatorial que nunca fueron enterrados. Antígona se convierte, cíclicamente en esas otras mujeres que todos los jueves dan la vuelta en Plaza de Mayo pidiendo que la justicia vuelva a operar.

Resignificaciones de la violencia

En el mundo actual, las formas de opresión adquieren otras modalidades más sofisticadas. Nos interesa trabajar esta resignificación del sacrificio y cómo se lo metaforiza; pero en lugar de metaforizarse a nivel social se lo hace en el ámbito de lo privado y de la vida cotidiana. El tema de los líquidos, de las libaciones en el sacrificio es fundamental porque es lo que marca la purificación.

Esta alusión al tema del agua que acabamos de citar en el caso de Antígona resulta estructurante en *El agua en el fuentón* (2008) de Lucía Pratolongo. En esta obra, cuya puesta se llevó a cabo en el Teatro Anfitrión en el 2008, la figura femenina se encuentra encerrada en una jaula cumpliendo el rol de canario en masculino y la imagen de poder no se encuentra representada por un hombre sino por la figura de la madre autoritaria quien simultáneamente es víctima y victimaria. Si bien la pieza muestra diversos tipos de violencias- en el entorno familiar, privado y en el entorno social, el afuera- la autora aborda lo rutinario en la vida cotidiana, lo repetitivo, donde la temporalidad cíclica y monótona reproduce el nivel de violencia que el poder ejerce sobre las mujeres, desplazadas del espacio social y público, relegándolas hacia lo doméstico.

La mujer – canario encerrada ha perdido el don del habla, sólo bebe de un fuentón y es trasladada por la otra mujer que, a pesar de tener el don del habla, la misma pierde efectividad ya que se transforma en un diálogo solipsista en donde las palabras no intentan ser un medio para conectarse con el “otro”, sino para llenar silencios. Por ejemplo en la secuencia inicial del primer acto:

Elsa: Bueno, Elsita le va a dar un poquitito más...Pero sólo un poquitito ¿eh?

(Elsa se acerca a la jaula, la abre, llena el plato con zanahorias y coloca agua dentro de un fuentón que hay en el interior de la jaula).

Elsa: ¡Agüita fresquita!

*(Observa a la mujer la cual no demuestra interés en comer)*¹.

La metaforización del encierro y la estructura carcelaria de la sociedad actual se ve doblada cuando se colocan las rejas en la ventana del monoambiente en el que se desarrolla la escena y se marca un afuera peligroso e “inseguro”. En este espacio cerrado predomina el deber-hacer, no hay lugar para el deseo femenino, salvo cuando surgen imágenes oníricas en la escena donde las relaciones de poder se invierten. Mientras que en el plano realista de la escena, a la mujer-canario sólo le queda la interacción con el público con los silencios y su gestualidad; circunstancia donde la mirada de la mujer convierte al público en cómplice de su encierro. En la pieza también aparece un final cíclico en donde a la muerte de la mujer-canario se la reemplaza por otra.

Pero las formas opresivas de la sociedad hacia la mujer- como vimos en *Antígona furiosa* y en *El agua en el fuentón*- no siempre aparecen representadas en nuestro teatro en ámbitos cerrados. Por ejemplo en *Juegos a la hora de la siesta* (1975) de Roma Mahieu, la autora metaforiza el ritual del sacrificio hacia una mujer mediante la concreción de un mundo infanto-juvenil dominado por el juego. La dramaturga reconstruye una memoria de la sociedad, prefacista y la de la dictadura. La fragmentación de la escena, la presencia de los sueños de la infancia durante una siesta la transforma **en una metáfora temporo-espacial del país en la plaza**. Aunque el imaginario colectivo vincula dicho sitio con un espacio libre de presiones, la dramaturga **lo resignifica al mostrar los diferentes niveles de violencia social**.

Como dijimos anteriormente, la obra se desarrolla a la tarde, mientras un grupo de niños del barrio realiza su actividad lúdica con juegos tradicionales. A través de ellos Roma Mahieu **muestra cómo funciona un orden simbólico de carácter patriarcal, básicamente autoritario y represor, instalado en la memoria colectiva desde la infancia. Parte de una situación teatral, el juego infantil, que se transforma en un juego macabro, siniestro, semejante al mundo adulto**. Recurre a los juegos clásicos, muestra los roles de cada integrante, mediante la dialéctica víctima- victimario, opresor- oprimido. De su dinámica se desprenden implicancias ideológicas provenientes del universo de los adultos **como la discriminación, la exclusión y la intolerancia ante lo diferente, el otro**.

Los integrantes de este **microcosmos - niños y niñas representan diversos niveles sociales- reproducen los juegos del poder que sufren los**

infantes durante su escolaridad. Como lo expresara Gilles Deleuze.: *No son solamente los prisioneros los que son tratados como niños, sino los niños como prisioneros. Los niños sufren una infantilización que no es la suya. En ese sentido es cierto que las escuelas son un poco prisiones* (el subrayado es nuestro) (Foucault, 1992:87-88). Sus protagonistas pertenecen a la clase media media argentina (Andrés, Diego, Alonso, Claudia, Carolina); de la clase media baja, Susana, una desclasada, y Rulito, un niño discapacitado. En la secuencia inicial de la pieza, Susana, la víctima sacrificial necesaria para este ritual, se encuentra jugando sola, en una acción muda acompañada por un tema musical. Esta marca que realiza la autora preanuncia su rol.

La sociedad se convierte en un espacio donde todos “hacen oídos sordos”, y el “sálvense quién pueda” predomina. Esto es lo que nos muestra la dramaturga en la secuencia final, cuando los niños dejan de resistir al poder represor y buscan su conveniencia personal que los transforma en cómplices del sacrificio:

(Andrés se estuvo reteniendo hasta finalizar el discurso, ahora se abalanza sobre Susana y la tira al suelo. Los demás siguen cantando y golpeando el suelo sin mirar. Andrés estrangula a Susana)

Susana: (Andrés) (Susana agoniza)...Andrés...Andrés... (Susana cesa los movimientos, muere). (El subrayado es nuestro)².

Nos encontramos ante un universo donde las relaciones evidencian una **dialéctica implacable tal que no hay posibilidad de quebrar el binarismo del poder dictatorial de carácter masculino.** La insularidad de esta comunidad hacia uno de sus miembros- el grupo representa a la familia argentina- nos revela que en la visión del mundo de Roma Mahieu asoma una postura **nihilista.**

Si comparamos *El agua en el fuentón* con las otras dos obras, nos encontramos con que se muestran los signos de las violencias del poder, representados por objetos de escenario inscriptos en un ámbito cotidiano: jaula, rejas, espacios estrechos. Un ejemplo de ello: la puesta en escena de 1986 que realizara Laura Yusem de *Antígona Furiosa* donde también se mostraba a la joven Antígona encerrada en una jaula debido a su loca rebeldía, rodeada por mesas de un bar, donde - al igual que en *El agua en el fuentón*- es animalizada y acosada. Mientras que en *Juegos a la hora de la siesta*, el espacio cotidiano y

abierto en realidad evidencia un ámbito opresivo que también confina al otro, el diferente, donde la perversión y lo primitivo opera en los rituales violentos de la sociedad. Al respecto, Michel Foucault cuando analiza el confinamiento que sufrían los considerados locos en la época clásica, decía que donde (...) *la sinrazón señala un acontecimiento decisivo: el momento en que la locura es percibida en el horizonte social de la pobreza, de la incapacidad de trabajar, de la imposibilidad de integrarse al grupo; el momento en que empieza a asimilarse a los problemas de la ciudad* (Foucault, 2006:124). O sea que los sujetos urbanos marginados por el poder son separados del cuerpo social, por lo cual también estos sacrificios de la mujer joven impiden la realización de los sueños y de los deseos femeninos.

Reflexiones finales

Pareciera que en la sociedad actual las violencias del poder hacia estas Antígonas fueran menos explícitas, más sutiles. Y nos preguntamos: *¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras convertidas en acontecimientos dramáticos, actos realizativos? Ella no pertenece a lo humano, pero habla su lenguaje. (...) Ella actúa, habla, se convierte en alguien para quien el acto de habla es un crimen fatal, pero esta fatalidad excede su vida y entra en el discurso de la inteligibilidad como su misma prometedora fatalidad, la forma social de un futuro aberrante sin precedentes.* (Butler: 110) No obstante ello, vislumbramos las micropolíticas de estas jóvenes que emprenden diversas y múltiples resistencias en los ámbitos cotidianos que a la vez son públicos.

NOTA

1. Todas las citas de *El agua en el fuentón* de Lucía Pratolongo son tomadas del guión inédito (mimeo) gentilmente cedido por la autora y la actriz de la pieza, Flora Ferrari, que encarnó a La Mujer.
2. La cita fue extraída de una copia mimeografiada tomada de la Biblioteca del Teatro Nacional Cervantes.

BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

BUTLER, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.

CASTELLVÍ DE MOOR, Magda (2003). *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*. Mendoza (Argentina): Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1999). *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Losada-López.

DELEUZE, Gilles (1992), “Los intelectuales y el poder”. En *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta.

FOUCAULT, Michel (2006). *Historia de la locura en la época clásica*. Bs...As.: CFE...Tomo I

----- (1992.) *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.

GAMBARO, Griselda (1986) *Antígona furiosa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor

GIL, Marta (1999). *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Bs. As.: Biblos.

GIRARD, René (1984) *Literatura, mimesis y antropología*. Buenos Aires: Gedisa

----- (1982) *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama

JULIANO, Dolores (2004). *Excluidas y marginales*. Madrid: Cátedra.

LORAU, Nicole (2007) *Nacido de la tierra. Mito y política en Atenas*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

----- (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor.

SÓFOCLES [1996] *Tragedias Completas*. Madrid: Cátedra

MALAS FONT, María Dolores; HUNTINGFORD, Antigas; ZARAGOZA *Violencias de género en la antigüedad* (2006). Madrid: Instituto de la Mujer, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Secretaría General de política de igualdad. Disponible en http://www-femiteca.com/img/pdf/La_violencia_de_genero_en_la_antiguedad-PDF

MARTÍNEZ DE OLCOZ, Nieves (1999) “Escrito en el cuerpo: mujer, nación y memoria” en *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas* (Heldrun Adler, Kati Röttger eds). Madrid: Vervuert-Iberoamericana.