

Estrategias de desplazamiento del binario de género en dos textos teatrales argentinos

LOZANO, Ezequiel /CONICET - UBA - AINCRIT - lozanezequiel@gmail.com

Eje: *Estética y Teoría Literaria: literatura y sociedad, narratología, literatura y estudios culturales, teoría de los géneros*

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Teatro - Binarismo de género - Dramaturgia*

> **Resumen**

Piedra sentada, Pata corrida. Farsa civilizatoria de Ignacio Bartolone y *Pollerapantalón* de Lucas Lagré, dos textos dramáticos argentinos contemporáneos, plantean un cuestionamiento al binarismo de género. Nuestro objetivo será desentrañar las estrategias que despliegan para lograrlo. Ambos ratifican la idea de que en el teatro argentino en Buenos Aires, de comienzos de siglo XXI, se escenifica la labilidad de las fronteras que separan las construcciones de género socialmente establecidas; panorama que viene construyéndose hace largo tiempo desde diferentes casos particulares. Por ello esta ponencia pretende reflexionar, también, sobre la teatralización política y las políticas performativas que activan agenciamientos cuestionadores, por medio de las herramientas teóricas que nos aportan Beatriz Preciado y Valeria Flores (políticas performativas, interrupciones, etc.). Se trata de pensar la desestabilización del binarismo de género en el teatro contemporáneo a través de algunos enclaves fundantes de nuestra historia teatral como Copi y Batato Barea. Dos preguntas subyacentes serían: ¿Cómo dismantlar la teatralidad social hegemónica que encasilla en una matriz heteronormativa a todos los cuerpos? ¿Puede lograr esto un texto dramático?

Andrea Lacombe señala que “el género femenino (femineidad) y el género masculino (masculinidad) no deben ser, en última instancia, considerados como el terreno exclusivo de los cuerpos sexuados, femeninos y masculinos respectivamente. El tema no es la simple desaparición de las categorías sino la negociación de los espacios a través de prácticas que diluyen las fronteras que separan lo femenino de lo masculino” (Lacombe, 2013, p. 198). De visibilizar estos sitios que agencian la indeterminación genérica es de lo que trata el presente escrito, haciendo énfasis en las artes escénicas que han construido el camino hacia lo que es visible en el teatro contemporáneo como performances fugitivas del binario de género; escenas que problematizan el binarismo de género, lo cuestionan, o lo desarman para evidenciar su carácter de artificio.

› *Introducción*

A través de estrategias diferentes, dos textos dramáticos argentinos contemporáneos (*Piedra sentada*, *Pata corrida*. *Farsa civilizatoria* de Ignacio Bartolone y *Pollerapantalón* de Lucas Lagré) cuestionan el binarismo de género. Podríamos pensar que, a través del reciclaje y la declinación paródica de modelos de feminidad y masculinidad de la cultura popular dominante, emergen ciertas micropolíticas de género que evidencian que los binarismos u oposiciones (masculino-femenino, homosexual-heterosexual, por ejemplo) resultan insuficientes para caracterizar la producción contemporánea de cuerpos. "Más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las políticas performativas van a convertirse en un campo de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política" (Preciado, 2004, p. 13), entrando así en la lógica del teatro del género. La identidad de género, intersexual, transexual o cissexual "no es otra cosa que un *script*, una narración, una ficción performativa, una retórica en la que el cuerpo actúa al mismo tiempo como escenario y como personaje principal" (Preciado, 2008, pp. 275-276). Pensar la identidad como *script*, como ficción performativa, como retórica corporal expresada en la materialidad de nuestro cuerpo significativo nos permite reconocer dos dimensiones: la de un cuerpo-escenario y la de un cuerpo-performer. En este sentido, nos interesa el aporte de Valeria Flores quien reflexiona:

el cuerpo como campo de insubordinación política busca en la escritura una complicidad anónima. Si la lógica de la subjetivación política consiste siempre en una identificación imposible, tal como subraya Jacques Rancière, la demostración de la diferencia que supone este proceso no consiste en el logro del consenso, sino que se constituye en el topos de una polémica. Y el lugar de exposición de este topos es un intervalo, es decir, de una interrupción (Flores, 2013, p. 39)

› *Estrategia de la desestabilización de la norma familiar*

Los dos textos dramáticos de los que estamos hablando aquí fueron compilados por Ricardo Dubatti en pos de pensar la "nueva dramaturgia argentina", un seleccionado sub-32 de dramaturg@s que realizan teatro en la escena independiente porteña.

El texto dramático de Lagré se presenta con un epígrafe bíblico que remite a Caín y Abel, hermanos que inician la cadena de asesinatos y crímenes que desde entonces signan los vínculos de la humanidad -entre la fraternidad y el homicidio/femicidio. Quisiéramos arrancar considerando la descripción sobre del texto que realiza el compilador, quien señala que *Pollerapantalón*:

se articula alrededor de un vínculo perverso entre hermanos. Leonor aprovecha la enfermedad de la madre para manipular a Manu, para mantenerlo dentro de una

verdadera casa-trampa asfixiante. Se genera un ambiente de dominio y dominación, donde chocan las presencias-ausencias de los padres como dos modos diversos de concebir la constitución familiar. A medida que la obra se desarrolla, los personajes se ven atravesados por la inversión de género y por una tensión sexual constante, fundamentalmente marcada por la ropa que portan. Así los roles de ambos están definidos en la medida en que sus vestimentas lo permitan. Leonor señala: "no sé lo que somos sin la ropa puesta". Aparece el temor hacia el cuerpo sin marca, hacia el cuerpo que no se define de un modo claro (podríamos decir casi esquemático) y que así se torna peligroso. Esto se refleja también en el temor hacia el exterior, debido a una presunta epidemia que se contagian los hombres y que podría ser letal para la familia (Dubatti, 2013, pp. 14-15)

La *tensión sexual* que observa el compilador no es otra cosa que el vínculo incestuoso implícito en esta fraternidad, tabú fundante de la civilización cuyas aristas estudiara Freud. En este sentido la dramaturgia está muy atravesada por cierto discurso psicoanalítico en su estructura: la mujer fálica (que bien describe la crítica de Lucas Gutierrez (2013)), el ceremonial mágico reiterado que desarrolla la neurosis, un vínculo edípico, endogamia familiar, el fantasma de un padre ausente y, principalmente, en el tono general de la propuesta que se centra mucho más en los traumas y las batallas por *tratar* de salir de esa familia/casa que asfixia antes que trabajar sobre los agenciamientos concretos para lograrlo. El texto pareciera hacer foco en la batalla interna de estos dos personajes antes que en el subrayado de la micropolíticas de sus desobediencias a un sistema familiar, social y sexo-genérico que les oprime.

Como señala Dubatti la indefinición de los cuerpos pareciera -en *Pollerapantalón*- tornarse amenazante. El portar ciertas prendas asignadas socialmente a la masculinidad o feminidad indicaría que el comportamiento debe corresponderse con los atributos que socialmente se le asignan: ("Leonor: Pero si a vos no te queda. No tenés el porte suficiente. Estos pantalones hay que saber llevarlos" (Lagré, 2013, p. 112)). Por eso, la asunción del rol masculino por parte de Leonor, porta todos los caracteres de agresividad, violencia y autoritarismo que los hombres portan en esta propuesta. Los hombres son los que portan un virus contagioso en el afuera, motivo por el cual Manu se ve obligado por su hermana a quedarse en el interior de la casa así como también interpelado por ella a *actuar* el género femenino (con el atributo socialmente asignado de *pasividad*) ¿lo hace para protegerlo o bien para poder reproducir en esa unidad familiar todo los atributos supuestamente masculinos que no puede ejercer en el exterior que la obliga a comportarse como sus ropas femeninas le indican?).

A través de ese juego, el texto dramático establece una distancia crítica con los parámetros del binarismo de género imperante, muestra sus contradicciones y desarrolla las consecuencia en la psicología de dos personajes atados -todavía- a esas normas heterosexistas que, sin desearlo -quizás-, siguen reproduciendo. La norma familiar, unidad básica de construcción de estos parámetros, se ve cuestionada por *Pollerapantalón*.

Tal como señalaba Preciado de las acciones de *la Ocaña*, la característica "no es el

rechazo total de las normas performativas de género, clase o sexualidad, sino precisamente lo que Judith Butler ha denominado su “acatamiento paródico”. Las prácticas performativas de Ocaña son al mismo tiempo una citación utópica e hiperbólica del orden heterosexual imperante y una subversión (inversión y divergencia) de las jerarquías sociales del género” (2011, p. 96). Es en este aspecto donde encontramos el agenciamiento micropolítico de la propuesta de Lagré.

Por su parte, Andrea Lacombe señala que “el género femenino (femineidad) y el género masculino (masculinidad) no deben ser, en última instancia, considerados como el terreno exclusivo de los cuerpos sexuados, femeninos y masculinos respectivamente. El tema no es la simple desaparición de las categorías sino la negociación de los espacios a través de prácticas que diluyen las fronteras que separan lo femenino de lo masculino” (Lacombe, 2013, p. 198). De visibilizar estos sitios que agencian la indeterminación genérica es de lo que trata el presente escrito, haciendo énfasis en las artes escénicas que han construido el camino hacia lo que es visible en el teatro contemporáneo como performances fugitivas del binario de género; escenas que problematizan el binarismo de género, lo cuestionan, o lo desarman para evidenciar su carácter de artificio. En este sentido, si la propuesta de *Pollerapantalón* es un primer avance en esa visibilidad, el segundo texto revuelve en esa frontera descarnadamente con un tono irrisorio, liberado de todo psicologismo.

› *Estrategia del cirujeo cultural y sus inversiones paródicas*

La propuesta de *Piedra sentada, Pata corrida. Farsa civilizatoria* juega con la posibilidad de existencia de una pequeña tribu (Los Lechiguanga) que habita los desiertos de la Pampa en una entrega conflictiva al malonaje y el canibalismo, luego de desmembrarse de la Toldería Mayor siguiendo un supuesto llamado del Gran Peludo (dios criollo de esta fracción araucana, cuyos designios persiguen). Un vasto abanico de referencias literarias, oculto pero presente, atraviesa la escritura del dramaturgo, quien revuelve el archivo cultural nacional en torno a la antinomia civilización versus barbarie, instalada en el imaginario argentino. El remix de textos fundantes de nuestra literatura pareciera incluir: *El matadero* y *La Cautiva* de Echeverría, *La refalosa* de Hilario Ascasubi junto a, sin dudas, *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, Aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* de D. F. Sarmiento. Al mismo tiempo, no deja de remitir a cuestiones más contemporáneas de ese imaginario como es la convivencia, en billete de curso legal, de dos íconos antinómicos de nuestra historia como Evita y Roca. *Piedra sentada, Pata corrida* opera como una inversión paródica del texto *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla o *Viaje al país de los araucanos* de Estanislao S. Zeballos junto a la reapropiación escénica de una versión libérrima de la novela *El entenado* de Saer.

Cuando lo histórico quiere transformarse en escena teatral emergen preguntas sobre el modo de abordaje de aquellos sucesos aludidos; variadas formas de pensar sobre este asunto se pueden rastrear en la historia del arte escénico porteño. Valga como ejemplo dramaturgico el señalamiento a la recopilación titulada *La carnicería argentina* (2007), coordinada por Luis Cano, donde se pone en primer plano la paradoja de que esos acontecimientos del pasado, que llegan a nuestra percepción, lo hacen por intermedio de otros textos (documentos, narraciones, etc.) para luego transformarse en nuevas textualidades. Corolario: las reapropiaciones teatrales de lo histórico serán necesariamente intertextuales.

Una pregunta pareciera flotar en el aire: ¿hay ponerse serio para hablar de la Historia o desternillarse de risa sobre sus contradicciones? Esta segunda opción parece ser la que toma Ignacio Bartolone en el texto dramático de su autoría.

El perro Faustino (quien a su vez asume la voz divina del Gran peludo, especie de Pie Grande pampeano, según acota el autor) establece una comunicación directa con el público que se torna íntima, cercana y cómplice. El resto de los personajes se organiza, a nuestro entender, en dos duplas y alguien externo al sistema. La dupla cómica de los dos jóvenes Lechiguanga, Duglas-Canejo y Guai-mayen (el primero teme a sus sueños, parecidos a pesadillas, mientras el segundo evacúa palabras de cristiano luego de no resistir a comer una cabeza de blanco) evidenciando sus caracteres juveniles. Por otra parte, Lachigi-vieja y Cacique Olorá-potro construyen la otra dupla cómica que estereotipa y parodia las relaciones de género al interior de la pareja heterosexual patriarcal (la incapacidad del poder ejecutivo a cargo del varón será cuestionado durante el desarrollo de la acción y será la mujer quien tomará el mando en esta farsa civilizatoria donde se propone la posibilidad de una Cacique-mujer). Aparece, también, en la construcción dramaturgica, un extranjero, Luciano Ceballos. Al interior del constructo dramaturgico es este extranjero quien hace evidente la posición crítica del autor respecto de la autoproclamada superioridad de los “civilizados” españoles avenidos a las pampas cuando, por ejemplo, le describe a su amigo, Santiago, a la distancia, las características de las personas a las que denomina indios: “Y quizás, remataríamos nuestros prejuicios señalando que su cultura y desarrollo son mínimos en relación a los de otros pueblos, pues aquí no se ven observatorios astronómicos, pirámides funerarias o altas ciudades de piedra...” (Bartolone, 2013, p. 54). A su vez, el personaje de Luciano, en el devenir de la acción, se transformará en La Cautiva y adquirirá un nuevo nombre (luego de su fallido intento de bautismo ateo a la tribu hallada). Luciano expresa “Mi nuevo nombre es Ailín Chacón” (pp. 60-61) y resume, en verso, su nueva posición identitaria masculino-femenina en el uso de la pollera pantalón.

Y es que tanto en este ejemplo, que lo ilustra de modo más cabal, como en varios otros que atraviesan *Piedra sentada...* aparecen temas muy contemporáneos y cruciales

de nuestro presente como nación: el cuestionamiento al binarismo de género, la posibilidad de la autopercepción identitaria tanto como la crítica mordaz a los roles genéricos establecidos, el machismo y las grupalidades androcéntricas. Figuras como la/el “Cautiva-varón” y el/la “Cacique-mujer” juegan sobre esta cuerda para darle un viento de contemporaneidad a esta farsa histórica. Invirtiendo aquella propuesta de las Misiones Jesuíticas cuya tarea se basaba en la evangelización a través de la moral cristiana, aquí Luciano Ceballos predica: “¡Lord Byron para todos!” (p. 56), instalando una moral cuestionadora de todas las convenciones morales preestablecidas, libérrima y anárquica. Al mismo tiempo, apela a lemas presentes en la política contemporánea. En este ejemplo se evidencia, también, el desprejuicio para desplazarse por las asociaciones a las que se puede prestar la oralidad, lo cual nos permite observar otro rasgo dramático fuertemente combinado en el juego escénico del grupo de intérpretes: el lenguaje coloquial remite a un tono arcaico al mismo tiempo que instala referencias ancladas en el presente. Estas últimas tornan humorísticas expresiones tales como: “¡No sea fisura!” (p. 23); “Come bicho que es usted” (p. 25); “Dejá e’ flashar” (p. 29); etc.

Justamente es desde una oralidad degradada y bastarda que los Lechiguangas componen su lenguaje de exiliados: “somo la tribu invisible... Desterrados de las tolдерías por... salvajes nos digieron, condenados al desierto por... distintos nos digieron... y ahora... ahora erramos, erramos buscando, buscando... ¿Qué? ¿Que estamos buscando?”. Ese lenguaje incorrecto es el sistema que instala Bartolone como plataforma de juego a partir del cual su uso correcto (el que se ata a los preceptos de la Real Academia Española) se torna una invasión. Esto, unido a lo escatológico (elemento medular del género farsesco como tal), permite llegar a un punto central de *Piedra sentada*... que es su puesta en primer plano de los excrementos. El texto señala: “Guaimayen comienza a defecar. Extrañamente lo único que brota de su cuerpo son palabras en castellano cristiano y posturas físicas amaneradas” (p.23). En la propuesta lúdica de Bartolone lo que separa civilización de barbarie es una zanja donde se depositan los deshechos, el detritus de esta fracción araucana que a la vez es límite y separación con lo extranjero. Nunca sabremos de qué lado de la misma está la civilización y de cuál la barbarie, la obra se detiene en esa zanja poco observada como si en esos desperdicios pudiera establecerse una reconstrucción arqueológica de las cicatrices de nuestro pasado. Las palabras, en tanto efecto de la defecación lechiguanga transforman términos centrales de nuestra historia nacional (“Soberanía”, “Federales” o “Rosas”) en detritus de una cultura ácidamente criticada. Vocablos de un lenguaje pretendidamente “civilizado”, cuyas aristas más sanguinarias se ponen en cuestionamiento.

La elección del género teatral no es casual ni menor para el tópico abordado. La farsa como tal remite etimológicamente a la sustancia muy condimentada que tiene por función rellenar una comida principal y darle sabor, baste recordar, por ejemplo su sitio

de intermedio en los misterios medievales. Lo grotesco, su mezcla de lo alto y lo bajo, atraviesa al género en cuestión. Aquí la ingesta alimentaria y su evacuación son enfocadas con una lupa gigante. Las asociaciones a través de esta apuesta son variadas. Como lo en las mejores obras de Copi lo que los personajes llevan a su boca remite a lo impensable como alimento. La idea del canibalismo que trabaja *Piedra sentada...* permite cruzar ideas muy contemporáneas, mezcla de *new age* con reflexión política. El cacique, Olorá-potro, explica en un momento

Lechiguanga, que come cabeza e' blanco, adquiere su virtud... y su canto. La identidad cristiana se hace piel, tiñe el cuero, de marrón a blanco, pellejo mestizo, miti y miti. Como Lechiguanga no tiene rancho... digiere y defeca en zanja, tereso blanco, transparente... Fantasma de sorullo. No se ve, pero se escucha, no abona la tierra pero siembra el progreso que se evapora con baranda... a pesadilla... civilizatoria... es real, e' positivo pero sumamente fantasioso y perjudicial... (pp.37-38)

Asimismo, el cuadro musical (con una pegadiza música de Ariel Obregón) reafirma la idea

Soy aquello que me como... Como gaucho, cago en verso. Sueño oveja con cariño... Como inglés repito el anglo... si me desayuno un poeta mi bosta... conmoverá (...)
Me confundo con el medio... comiéndome a su entorno. Paso por china, criollo y gaucho, unitario refinado... los federales me saben a carne... nauseabunda (...) Y así... cambiando de identidad... ¡Nunca me conquistaran! (pp.38-39).

Lógica *queer* post-identitaria a la manera de un camaleón. El criollismo de la propuesta de Bartolone se camufla para sobrevivir y toma de los demás lo que le resulta funcional. Casi como una jocosa aplicación dramática del principio espiritual de moda "si sucede, conviene" el manoseo de la historia nacional que efectúa esta farsa es camaleónico y trabaja, como Copi, con ciertos estereotipos de la cultura dominante para mezclarlos con lo más abyecto, mostrando sus caras menos visibles. Daniel Link afirmó que dentro del mundo de Copi "Dios es o puede ser transexual". En el flamante mundo farsesco que despliega *Piedra Sentada Pata corrida...* Bartolone arriesga que lo divino puede tomar la figura de un perro kistch para afirmar que Dios es una falsa apariencia de orden para soportar el caos.

› *Dos estrategias para desestabilizar el mismo binarismo*

Ambos textos dramáticos cuestionan el binarismo imperante. La crítica de la ética masculina patriarcal heterosexista de *Pollerapantalón* es de inspiración psicoanalítica y se posiciona en el trauma, buscando una mirada compasiva, una escucha atenta de las y los espectadores. Por el contrario, en *Piedra sentada, Pata corrida. Farsa civilizatoria* la transgresión de ese *ethos* se lleva a cabo desde lo popular, desde el género farsesco, apelando a la comunicación directa al público a quien enarbola

como un testigo cómplice.

› *Referencias bibliográficas*

- Bartolone, I. (2013). Piedra Sentada, Pata Corrida. Farsa civilizatoria. En Dubatti, R. (comp.), *Nuevas dramaturgias argentinas* (pp. 19-64). Bahía Blanca: EDIUNS.
- Dubatti, R. (2013). Introducción. Voces de las nuevas dramaturgias argentinas. En Dubatti, R. (comp.), *Nuevas dramaturgias argentinas* (pp. 7-18). Bahía Blanca: EDIUNS.
- Flores, V. (2013). *Interrupciones. Ensayos de poética activista*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata: Buenos aires 1984 - Montevideo, 1993*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Gutierrez, L. (2013). Los hermanos sean unidos. En Soy, [en línea]. Consultado el 21 de octubre de 2014 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3077-2013-08-30.html>>
- Lacombe, A. (2013). Dar cuenta de lo indecible. En flores v. y tron f. (comp.) *Chonguitas. Masculinidades de niñas* (pp. 195-201). Neuquén: La Mondonga Dark.
- Lagré, L. (2013). Pollerapantalón. En Dubatti, R. (comp.), *Nuevas dramaturgias argentinas* (pp. 83-122). Bahía Blanca: EDIUNS.
- Preciado, B. (2004). Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... [en línea]. Consultado el 21 de octubre de 2014 en <<http://www.hartza.com/performance.pdf>>.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Preciado, B. (2011), La Ocaña que merecemos. Campcetualismo, subalternidad y políticas performativas. En *Ocaña. 1973-1983. Acciones, actuaciones, activismo* (pp. 72-169). Barcelona: Institut de cultura.
- Rivas, F. (2011). Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano. En V.V.A.A., *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del segundo Circuito Disidencia Sexual* (pp. 59-75). Santiago de Chile: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS).