

La dramaturgia de mujeres mendocinas enmarcadas en las memorias sociales de la Postdictadura

CALABRESE, Daiana /CONICET-Universidad Nacional de San Luis, Argentina –
daianateatro@gmail.com

4er Congreso Iberoamericano de Teatro - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: dramaturgia- mujeres- Mendoza- memorias

> Resumen

En el siguiente trabajo se propondrá abordar la política, el teatro y el género desde la macro y micropolítica; centrándonos en las memorias sociales y focalizando en los textos seleccionados de las dramaturgas mendocinas. Las obras que se desarrollarán son: Después del Agua de Sonnia de Monte (General Alvear, Mendoza) y Cóndor de Susana Tampieri (Mendoza Capital); la selección se realizó a partir de preguntarnos: ¿Cómo son las mujeres que escriben lo que escriben? ¿Por qué escriben lo que escriben? ¿Qué quieren o intentan transmitir en sus escritos? ¿Qué representan cuando escriben? Y desde las posibles respuestas, encontrar un “nuevo camino” en la enunciación para poder abordar sus dramaturgias. A partir de ello, detectar los bordes, los momentos de liminalidad y performatividad en los cuales se percibe al patriarcado, el miedo a la vejez, los amoríos adolescentes y amoríos romantizados del pasado, el miedo a no olvidar, haciendo así visible una parte de la problemática de género, de los rasgos en común en el estudio de los casos. Estos discursos, aunque siempre vigentes, estarán enunciados con una diferencia de veinticuatro años en el nacimiento de las dramaturgas y fundamentalmente, con los modos de decir de estas mujeres en particular.

Presentación

Propongo comenzar con la lectura de las poéticas políticas (Dubatti, J. 2016), situándonos a finales del 1900 junto a dos mujeres dramaturgas con extensa trayectoria en la Argentina, en la región de Nuevo Cuyo: Susana Tampieri (1934-2020) y Sonnia de Monte (1958). Nuestro objetivo es analizar el acontecer de sus micropoéticas en las obras: Cóndor de Tampieri y Después del Agua de Monte, con vistas para leer los momentos de liminalidad y performatividad en los cuales se percibe al patriarcado,

el miedo a la vejez, los amoríos adolescentes y romantizados del pasado, el miedo a no olvidar, haciendo así visible una parte de la problemática de género, de los rasgos en común en el estudio de casos de teatro comparado. Estableceré ejes teóricos y metodológicos vinculados a las relaciones entre macropolítica y micropolítica, al mismo tiempo que una historización de los teatros argentinos con la que dialogan las poéticas teatrales. Nuestra hipótesis es que, desde poéticas diversas, Tampieri y De Monte realizan la apertura de “una micropolítica de la resistencia a una progresiva reconsideración de la potencia de lo macropolítico alternativo al neoliberalismo” (Dubatti, J. 52:2016).

› La Postdictadura en la historia reciente de la Argentina

Los cambios políticos, económicos, demográficos y de transformación sociocultural caracterizan a la sociedad contemporánea y, a su vez, representan un complejo escenario que afecta al colectivo social de las mujeres en la dinámica política, en su proceso de concientización, en la elaboración de sus estrategias de resistencia y en la redefinición de los roles de género. Por ende, comprender los cambios que tuvieron los teatros argentinos desde finales del 1900 implica recuperar los ejes de historización para pensar estos años con un enfoque más sincrónico al momento de detenernos en las obras (Dubatti, 2012 y 2015). Por un lado, un eje más amplio que abraza la Postdictadura; por otro, los subejos en que la Postdictadura puede a su vez, en el interior, articularse. La Postdictadura comienza con la recuperación de la democracia en 1983 y remite a una unidad extensa de historización, por todo lo que significó el aberrante genocidio realizado por la dictadura militar argentina durante 1976-1983. La recuperación de la democracia implica hacernos cargo de que, en nuestra Argentina, hubo exiliados (externos e internos), censuras, campos de concentración donde realizaban torturas crueles y cometían atrocidades, donde mujeres eran asesinadas luego de dar a luz en condiciones extremas y sus hijos/as eran secuestrados/as para darlos/as en adopción a otras familias. Argentina es el país con más de 30.0000 desaparecidos/as, el cual fue avalado desde la “subjetividad hegemónica de derecha y de la complicidad civil por el aparato de represión desplegado por el Estado” (Dubatti J. 2106:52).

Dicha dictadura cívico-militar sigue representando, recordando, respetando-es decir, aconteciendo en el presente desde diferentes formatos y dispositivos poéticos- en donde da cuenta en palabras, cuerpos, imágenes, etc. las atrocidades, violaciones y traumas vivenciados. La Postdictadura argentina viene a repensar nuestra historia partiendo del deber de la memoria y la negación al olvido. Es por ello, que las culturas y los teatros argentinos trabajaron y trabajan desde diferentes enfoques para representar el horror histórico del pasado que sigue denunciado en el presente.

En el devenir de estos años enmarcados en la Posdictadura, se realizaron contratos sociales democráticos, que articulando determinados momentos internos determinaron unos periodos históricos con una subperiodización teatral. Al respecto, Dubatti J. (2016) propone:

Grandes Momentos	Subperiodización teatral
"primavera democrática" (de fines de 1983 a aproximadamente 1986) y su crisis (1986-1989), durante el período de gobierno de Raúl Alfonsín.	1983-1989: el teatro en la democracia condicionada
"el auge neoliberal y su crisis" (1989-2003) bajo las presidencias de Carlos S. Menem,	1989-1995: el teatro frente al proyecto neoliberal y la resistencia / resiliencia política; 1995-1999: el teatro en la declinación del neoliberalismo y en el crecimiento de las revueltas sociales
"Fernando De la Rúa y en el estallido social" (2001-2002)	1999-2003: el teatro en la crisis del neoliberalismo
los planteos del peronismo kirchnerista (2003- 2015), en la encrucijada de redefiniciones del post-neoliberalismo;	2003-2015: el teatro en el proyecto post-neoliberal y las transformaciones sociales que acarrea
la restauración neoliberal (2015-2017) bajo la presidencia del empresario Mauricio Macri	2015-2017: el teatro en la restauración neoliberal

Podemos comprender con el cuadro anterior que, al cambiar la orientación macropolítica del país, se influye directamente en los cambios de la micropolítica del mismo. Esto ocurre debido a que se encuentran en una comunicación permanente, encontrándose ambas en tensiones y diálogos. Al colocar las macro y micropolíticas en las particularidades del acontecimiento teatral, podemos observar una porosidad, ya que las micropolíticas teatrales "se definen por adhesión, oposición, alejamiento, fricción, choque con las macropolíticas vigentes" (Dubatti J. 2016: 54).

En la Argentina hay palabras, frases, imágenes que nos llevan a la memoria social; la socióloga argentina Jelin (2002) define a las memorias como procesos subjetivos anclados en experiencias y en marcas materiales y simbólicas. Hablar de memoria implica hablar de los sentidos que le otorgamos desde el presente a los hechos acontecidos en el pasado y es por esto que la memoria siempre es en presente. Ella

ubica temporalmente la memoria haciendo referencia al “espacio de la experiencia” en el presente. El recuerdo del pasado está incorporado, pero de una manera dinámica, dado que las experiencias pueden modificarse o alterarse en períodos posteriores. Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente y estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Jelin (2002), al desarrollar las memorias sociales de la dictadura en el presente, observa un “contraste” de género enunciando que “los símbolos del dolor y el sufrimiento personalizados tienden a corporizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen «pertenecer» a los hombres” (1: 2001). El “contraste de género” en las siguientes imágenes es claro y, por desgracia, se repiten inmutablemente en diferentes contextos y territorios. Podemos observar en las imágenes, que nos muestran los medios de comunicación, que son los varones los desaparecidos/buscados/presos políticos, mientras que las mujeres como las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y otras mujeres están buscando y exigiendo la aparición de sus hijos, esposos, nietos. Por otro lado, podemos observar a los militares cargados de “masculinidad” por ejemplo en sus conferencias de prensa. Mientras que las imágenes de las mujeres embarazadas detenidas dando a luz, que luego desaparecieron y sus hijos recién nacidos secuestrados y entregados con nueva identidad.

La figura del desaparecido nos vuelve a colocar en la territorialidad argentina, en consecuencia, por lo dicho por el mismísimo genocida J.R Videla en una conferencia de prensa en diciembre de 1978 cuando el periodista José Ignacio López le pregunta por los desaparecidos y Videla le contesta con total impunidad y masculinidad: “el desaparecido este como tal, es una incógnita el desaparecido. Si apareciera tendrá un tratamiento X y si la represión se convirtiera en certeza de su fallecimiento tiene un tratamiento Z, pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita es un desaparecido, no tiene entidad no está ni muerto ni vivo, está desaparecido¹”.

Volviendo al cuadro que propone el Dr. Dubatti sobre la macropolítica y micropolítica en el teatro y teniendo en cuenta que las obras a estudiar enmarcadas en las memorias sociales son: Después del Agua (1998) y Cóndor (1999), es que nos centraremos en las presidencias de Carlos S. Menem denominado “el auge neoliberal y su crisis” (1989-2003) y las micropolíticas de los dos ejes 1989-1995: el teatro frente al proyecto neoliberal y la resistencia/resiliencia política por un lado y 1995-1999: el teatro en la declinación del neoliberalismo y en el crecimiento de las revueltas sociales. Más allá que las obras fueron escritas dentro del segundo periodo de la micropolítica, consideramos que el territorio mendocino todavía se encontraba en la primera micropolítica: “el teatro frente al proyecto neoliberal y la

¹ La conferencia de prensa se encuentra en el canal de YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=y8PLCby1Cv0>

resistencia/resiliencia política" (Dubatti J. 2016:53), ya que el gobierno de Arturo Lafalla (1995-1999) se consolidó en el accionar de instalar al neoliberalismo y con la llegada del banquero Raúl Moneta, marcando un antes y después negativo tanto en lo económico como en lo cultural. Por ejemplo, la privatización del Banco de la provincia con la supuesta finalidad de utilizar esos recursos para financiar la construcción de la presa de Los Potrerillos.

Las tensiones y liminalidades entre macro y micropolíticas, por más diferentes que sean las poéticas y las distintas concepciones teatrales, se encuentran traspasadas de las metáforas de los teatros argentinos. Dubatti J. (2016) nos explica que: "hemos adquirido al respecto una nueva conciencia teórica: sabemos que, para que haya teatro político y política en el teatro, no hace falta "explicitar" pedagógicamente, glosar o ilustrar ideas preexistentes en los partidos, en la religión o en la moral; basta con construir dispositivos que, incluso a través de la ausencia o el vacío, estimulan al espectador a producir sentido a partir de preocupaciones y experiencias que ya están en él y en su mundo sociocultural." (2016: 54)

Es por ello que las categorías para pensar las relaciones entre teatro, política y género se han delimitado en las últimas décadas. Proponiendo a lo político como "categoría semántica" y definiéndola como "toda práctica o acción teatral (en los diferentes aspectos y niveles que involucra la actividad teatral) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de esas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales" (Dubatti 2016:55).

Entonces, desde el teatro hay diversidades de prácticas y todas tienen un componente político: directores, directoras, dramaturgas, dramaturgos, actores, actrices, etc. El teatro se vislumbra como productor de sentidos en todos y cada uno de los órdenes de la praxis teatral y sus vínculos sociales, que provocan acontecimientos políticos. Como reflexiona nuestro gran dramaturgo argentino Roberto Cossa en su artículo *El teatro siempre hace política*: "El teatro de arte es siempre rebelde. Y por eso es siempre político. Cuando le toca, le pone el pecho al autoritarismo. En tiempos de bonanza institucional, se enfrenta al mercantilismo, a la banalidad y al mal gusto. Y en todos los casos necesita romper con las modas. Es decir, hace política." (Cossa: 68)

Por ende, el género se encuentra impregnado en y por lo político y el teatro. Para comenzar podemos citar a Jelín (2001) que propone un esquema muy simple para definir lo que involucra el género:

- a) una forma predominante de división sexual del trabajo (producción/reproducción);
- b) la diferenciación de espacios y esferas sociales anclada en el género (una esfera pública visible/una esfera privada invisible);

- c) relaciones de poder y distinciones jerárquicas, lo cual implica cuotas diferenciales de reconocimiento, prestigio y legitimidad-,
- d) relaciones de poder dentro de cada género (basadas en la clase, el grupo étnico, etc.);
- e) la construcción de identidades de género que coinciden con otras dimensiones diferenciadoras, produciendo una identidad masculina anclada en el trabajo, la provisión y la administración del poder, mientras que la identidad femenina está anclada en el trabajo doméstico, la maternidad y su rol en la pareja;
- f) la construcción de identidades «dominantes» asociadas a las relaciones de poder en la sociedad (hetero/homosexuales, blanco/negro-indígena-pobre).” (2001:3)

En las historias de los teatros argentinos podemos decir que la dramaturgia y la dirección, roles llamados por décadas como “superiores/importantes/ de poder”, fueron lugares jerárquicos que estaban ocupados solamente por varones, mientras que las mujeres actuaban, cocían vestuarios, etc. Ubicadas en roles más sumisos, hasta similares a sus tareas hogareñas. Construyendo así mecanismos binarios de lo “femenino” y lo “masculino”, asignando rasgos y roles como características constantes, ahistóricas y atemporales. La investigadora Magda Castellví de Moor (2003) reafirma lo dicho: “[...] las autoras dramáticas estuvieron prácticamente al margen de ella hasta años más recientes. Tanto la escritura como la voz del texto dramático perteneció con pocas excepciones a los dramaturgos, mientras el lugar de la mujer se dirigió al trabajo actoral” (2003:11).

La vuelta a la democracia en Argentina durante 1983 y la emancipación de una sociedad tanto tiempo reprimida, favoreció el empoderamiento y la voz pública de las mujeres (aunque sabemos que falta mucha tela por cortar). Durante el paso de los años, encontramos cada vez más mujeres que eligen y ocupan estos roles antes prohibidos para ellas.

Es decir que, Teatro, Política y Género se encuentran unidos, entramados porque “podemos decir que el género no es natural, biológico, universal, ahistórico ni esencial, y, al mismo tiempo, insistir en que el género es significativo porque lo tomamos como una posición desde la que actuamos políticamente” (Linda Alcoff 1988: 104) y, como ya dijimos, el teatro hace política y es política.

Es por esto que, para este trabajo, se eligieron los textos dramáticos producidos en la Posdictadura argentina donde convergen el Teatro, la Política y el Género, enmarcadas en las memorias sociales de la Argentina y escritos por dramaturgas mendocinas: Sonnia De Monte con Después del Agua (1998) y Susana Tampieri con Cóndor (1997).

› Sonnia De Monte y Susana Tampieri

Comenzaremos indagando y preguntándonos ¿Qué mujeres escribieron estas obras? ¿Qué memorias sociales se encuentran impregnadas en sus textos? ¿Qué representan y como representan al Teatro x la Memoria desde una mirada feminista y desde su territorio mendocino? Pensamos en que sería interesante cotejar nuestra percepción con la de estas dramaturgas (que, en definitiva, podría ser una mirada más genuina).

Sonnia De Monte (1958) dramaturga, teatrera, militante por los DDHH, nacida en una localidad pequeña de Mendoza, General Alvear, feminista, soltera, atea. Pero al preguntarle a ella en una entrevista realizada en el 2020 ¿Cómo se describe? Sonnia rápidamente, sin pensarlo comienza:

“¿Yo Mujer? Lo he intentado decir desde la dramaturgia, desde un microcuento: "(...) la historia de las piedras soy". Piedras recibidas, piedras arrojadas, piedras movedizas que constantemente hacen equilibrio para no desbarrancar, piedra dura y obcecada para no creer. Nada de eternidad: piedras sonoras, cascajo que hace senderos.”

Esta definición era su obra, pero insistí en cómo se percibía y continuó respondiendo: “Ah... eso me cuesta más. Soy mujer enojada, me han abusado en varios sentidos. Lloro poco o nada. Atea, anarca, tímida, bastante pesimista. Militante por DDHH. No olvido.”

Susana Tampieri (1934-2020) fue escritora, notaria, abogada, atea, feminista y traductora. Fue una pionera feminista en la provincia y participó activamente en los inicios del Instituto de Estudios de Género y Mujeres de la UNCuyo, siendo una de sus primeras integrantes. Nacida en la ciudad de Vicente López en Buenos Aires; vivió en Córdoba y se radicó en Mendoza durante el año 1963, cuando contrajo matrimonio.

Con Susana no tuve la misma suerte de poder preguntarle cómo se describe, pero a partir de unas entrevistas realizadas por diversos diarios de Mendoza encontré algunas de sus definiciones que pueden responder a la pregunta.

“Nunca tuve ningún problema vocacional. Siempre supe que quería escribir. Desde los 9 años, con mi primer cuento en la mano sentí que lo mío era la literatura, pero mi familia me enseñó que de eso no iba a poder vivir y tenía que estudiar una carrera para mantenerme. Así que estudié abogacía, pero mi militancia política me hizo desistir de ese mundo jurídico” (Perlas Zayas de Lima, 2006).

"Ser atea, para mí, es tener el coraje de asumir la condición humana con todo el valor que ella tiene. Sin premios y castigos ultra-terrenos. Sin engaños. Sin confiar en instituciones o personas supuestamente dotadas de poder para que decidan por mí. Y asumir toda la responsabilidad del resultado de esa opción.

Ser atea es dudar sabiendo que la duda es lo único que nos permite crecer. Es estar convencida de que la investigación no tiene límites (...). Ser atea -para mí- es ser libre.” (Correvidile, 2015)

Podemos comenzar observando que las dramaturgas mendocinas seleccionadas para este artículo tienen una diferencia de edad de 24 años y, respecto a las obras *Después del Agua y Cóndor*, se producen en una franja temporal que marca aproximadamente un año. Si bien las obras se desarrollan a partir de diversos dispositivos teatrales aprehendidos y temáticas que parecen no asemejarse, notamos la aparición de los discursos de género y política como la urdimbre donde se apreciarán estas singularidades de cada obra pero que, como es inevitable, se presentan claramente resaltados y entrelazados de tal manera que nos permitan tener una mirada distinta de la territorialidad mendocina. Es decir, estas teatralidades son mediadoras de los discursos sociales vigentes, develan el contexto de producción y trazan territorialidad.

Iniciando el análisis atento a las singularidades y habilitando las lecturas tridimensionales, podríamos decir que leemos de manera constelar, desde una geografía teatral como nos plantea el Dr. Dubatti, una disciplina teórica y metodológica para entender el territorio como entidad compleja, según define la geografía humana desde cuatro aspectos: material, histórico, cultural y subjetivo. Dicho procedimiento permite descubrir y delimitar algunas problemáticas globales en el contexto de Mendoza, identificando marcas y singularidades que se presentan en las obras estudiadas, facilitando el trazado de una cartografía mendocina escrito por mujeres.

Podemos observar dos mujeres dramaturgas que eligieron a Mendoza como provincia para vivir, mujeres políticas y politizadas, militantes, feministas, ateas, independientes y empoderadas. A continuación, nos focalizaremos en desarrollar brevemente los textos escritos por Sonnia de Monte y Susana Tampieri.

Después del Agua y Cóndor

Después del Agua (1998) se desarrolla en tres espacios casi paralelos: en el primero se encuentran cuatro personajes jóvenes, tres mujeres y un varón, “haciéndose el aguante”. Aquel espacio es habitado por un grupo de jóvenes que dialogan no sólo para saberse “ahí” y en ese tránsito entre vida y muerte, sino para no olvidar ese lugar donde nacieron, donde crecieron, donde dejaron amores. El segundo espacio es una zona ambigua - simbólica en cuanto a las desapariciones de jóvenes o laberinto del Minotauro y geográfica General Alvear, Mendoza-, en donde hay una mujer, viva: el personaje de María, que queda esperando, buscando a sus amados. La dramaturga recurre a la intertextualidad con el mito de Ariadna y Teseo, en la cual el personaje María desafía al Minotauro, en un cuasi monólogo en el que le avisa que “sabe” a partir de una suerte de saber oculto o intuitivo, y que, si bien no sabe, descubre que la verdad está al final del laberinto. El tercer significante que interviene en la obra es nada menos que un

cuerpo/cuerpa, protagonista, no solo de la obra, sino de la época. Este personaje, Cuerpo, cae y se estrella contra el suelo o queda colgado, cada tanto, entre diálogo y diálogo, en medio del cuasi monólogo. Cada vez que aparece está desnudo, mojado y salpica agua salada, momento en el cual los cuerpos de los públicos, espectadores y de asistentes acontecen, vibran, resuenan y se apoderan del discurso “vuelos de la muerte” de una manera vivencial (Calabrese, 2021).

La obra *Cóndor* podemos dividirla en seis grandes momentos: en el primero se observan dos actores y dos actrices en escena planteando que van a empezar a ensayar, en el segundo momento las problemáticas y conflictos de los personajes, el tercer momento es el apagón donde aparece la Voz en off que advierte a los públicos para que no se muevan del lugar, durante el cuarto momento aparecen los “monólogos del horror” llamados así por la dramaturga, el quinto momento es cuando los actores y actrices deciden cómo van a terminar la obra y el último momento se encuentra a los personajes conviviendo en la misma casa. La obra plantea la historia de los miembros de una familia (Papá, Mamá, Hija e Hijo) de clase media acomodada que se han instalado en un barrio del que desconfían: temen por su seguridad. A partir de esa inseguridad que sienten es que contratan a una “agencia de seguridad” para que los custodien y protejan. El empleado designado por dicha agencia, que se hace llamar *Cóndor*, pasa a dirigir la vida de estas personas, coaccionándolos y al mismo tiempo creando, por medios propios, la situación de inseguridad. Entre el juego de humor y situaciones siniestras, el personaje *Cóndor* comienza siendo respetuoso y obsesivo con la seguridad de la familia utilizando métodos extremos; a medida que pasan los días, el personaje va teniendo más poder en la casa y su vínculo con la familia es violento, agresivo y controlador de cada movimiento de la misma. La violencia, el poder y el machismo se encuentra presente y la obra nos empieza a situar en la época de la dictadura a partir de frases como: “boina verde de asfalto”, “Tenes un terrorista”, “anda comprándote un pañuelito blanco para la cabeza”, entre otras frases.

Las dos obras revelan momentos donde se hace hincapié cómo los discursos políticos de la dictadura cívico militar y los discursos femeninos políticos que operan a través del dispositivo de los cuerpos hablantes, se desarrollan en tanto van desplegando la liminalidad como “extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana” (Diéguez 2014:66). Estos momentos liminales podemos encontrarlos entre los discursos planteados del feminismo y el patriarcado, entre lo que se espera de una mujer en la vejez y una mujer en la adolescencia, el arte y lo social, una liminalidad entre los actores/actrices y los expectantes, una liminalidad entre los actores y dispositivos, una liminalidad entre esa historia pasada y la historia presente, entre los diferentes espacios que plantea cada obra.

Por ende, al darle entidad a un hecho político y social, se lo hace existir a través de formas particulares de abordar los fenómenos de percepción y de expresión, formas liminales y voces encarnadas en escritos, casi como los fantasmas que algo nos quieren contar y en estas obras, en lugares que reconocemos, en lugares de la Memoria. Para preguntarnos "si es posible construir un pensamiento otro sin reconocer hasta qué punto estamos habitadas por el eurocentrismo intelectual, la homofobia estructural y la heteromuerte. Y lo hace escribiendo desde los bordes para los bordes, para quienes no nos cansamos de hacer equilibrio o ya nos volvimos tan expertas que nos parece camino firme" (Cremona, 2013:13).

Para concluir, decimos que en las obras hay varias categorías de varones: los personajes patriarcales y los personajes que no se ven, pero están presente en los decires de los personajes. En ambos casos aparecen como objeto de deseo, de amor prohibido, de amor romántico y peor aún, como sujetos de poder; con ese poder patriarcal que las hace callar sobre aquellos que las daña, las detiene en el tiempo y que a veces las lleva a la muerte. Por otro lado, los personajes varones sensibles son señados como "maricones".

En la obra Cándor:

"Cándor: (orgulloso) Como un boina verde del asfalto.

Ínes: (No entendió): ¿Boina Verde?

Cándor: No importa. Esto no es para mujeres. Es para hombres violentos como yo"

La escena continua hasta que ambos personajes se besan.

(Tampieri 1998:25)

Cándor aconsejando a Monona (hija adolescente de la familia) sobre la importancia de consumir drogas y la escena termina:

"Cándor: Pareces mucho mayor.

Monona: (Encantada) ¿En serio?

Cándor: Si no me hubieses dicho tu edad... pensaría que sos una mujer hecha y derecha... Y además, preciosa".

(Tampieri 1998:28)

En la obra Después del agua:

"Santiago Robles: Vos sos demasiado ingenua, pero quien te dice que sería fácil ¿no?"

(De Monte 1997:20)

Santiago Robles: "No cualquiera puede ser caballo, m'hijita. Es evidente que, además de varias cosas, te faltan cojones"

Mariainés: Fíjate vos que estoy muy bien sin ellos, che. Gracias por recordarme la fortuna que tuve por no andar cargando un pedazo de anatomía incomprensible.

(De Monte 1997:17)

Con respecto a los personajes femeninos de ambas obras, podemos entablar aristas en común. Por ejemplo, el personaje de María en *Después del Agua* está buscando a su amado, atrapada en un amor romántico de su juventud. La autora recurre a la intertextualidad con el mito de Ariadna y Teseo, en la cual María desafía a la Minotauro, en un cuasi monólogo: le avisa que sabe, que, si bien no sabe, descubre que la verdad está al final del laberinto, y que Teseo no viene sólo que ella perdió el ovillo. En cambio, el personaje de Inés en la obra *Cóndor* es la clásica mujer de derecha, la investigadora Power (2005) describe algunos puntos que tienen en común: “la afirmación de la familia y su papel maternal dentro de ella, el que consideran como su principal rol, (...) el miedo y su relación con la búsqueda de seguridad, el cual para muchas de estas mujeres se transmite del individuo a la familia y a la nación. Para muchas de ellas, la derecha, que pretende conservar la “tradición” les ofrece seguridad y protección en contra de lo que les amenaza” (2005,1).

Inés es una ama de casa, dueland a su mamá hace años, criando a su hija adolescente y apoyando a su hijo joven que estudia lejos en una universidad nacional, viendo películas de acción con un gran deseo de ser amada, de sentirse segura, pero al momento de defender a su hijo Lucas del nefasto de *Cóndor* no duda en cuál es el accionar de una mujer madre.

Al preguntarle a Sonia De Monte sobre el personaje María nos explica que: “María, también de algún modo, sería la autora del texto, o sea yo. María (y lo dice), porque Carlos (Santiago) que vivía en Buenos Aires, me hacía parte de esa canción de Gieco “María nació en el campo, etc.”. María, sobreviviente de la dictadura-Minotauro, especialmente hombre, varón, rememora ya adulta, mayor que aquellos que no sobrevivieron y repasa las heridas de lo vivido y las pérdidas” (Entrevista 2020).

> A modo de cierre

Las dramaturgas mendocinas nos demuestran en ambas obras que estos personajes femeninos son mujeres fuertes, dolidas, conscientes, tristes, sabedoras y luchadoras de la verdad. De Monte y Tampieri pretenden activar un cambio de perspectiva, en tanto la mujer cuestiona roles históricamente arraigados y se convierte en un sujeto de búsqueda de conocimiento propio, de autodeterminación (Fisher, 2001). A modo de conclusión, decimos que, al abordar este trabajo, nos resulta interesante ante la necesidad y la obligación que la Teatrología argentina tuvo de construir una categoría que se valiese de una mirada

historiográfica y de memoria. Una vez trabajando en lo micro y macropolítico de la historia argentina haciendo foco en las memorias sociales, delimitamos el objeto de estudio en realizar un análisis de los textos *Desde el Agua* de Sonia de Monte y *Cóndor* de Susana Tampieri, donde se propone un diálogo en un espacio liminar, entre los vivos y los desaparecidos, entre los actores y los dispositivos, entre los actores/actrices y los espectadores, entre la ficción y la realidad, entre lo feminista y el patriarcado, entre los militares y los/las desaparecidos/as.

Ambas obras plantean un micropoética indexada a una micropolítica, planteadas en la Postdictadura con temáticas de género enmarcadas en memorias sociales. Dos mujeres dramaturgas ateas militantes y con muchas ganas de mantener presente la memoria social e histórica de la Argentina, de acercar propuestas teatrales donde los/las artistas son mediadores y voz de aquellos a quienes les fue negado el derecho a contar. Visibilizando y rescatando la memoria y a las mujeres como un trabajo que se volverá imprescindible, no sólo como un modo de reafirmar el Nunca Más, sino como homenaje y memoria de los que fueron privados de voz.

Bibliografía

- BACCARELLI, N (2015). "Susana Tampieri: el teatro siempre está en agonía". En Correveidile, Mendoza [on line] <https://www.correveidile.com.ar/2015/11/25/susana-tampieri-%E2%80%99Cel-teatro-siempre-esta-en-agonia%E2%80%99D/>
- CALABRESE, D. y DE LA TORRE, P. (2021). "Teatro x la Memoria desde una obra Mendocina: Después del agua de Sonnia de Monte" CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 30 – Nro. 42, pp 116-126. ISSN 2313-9463. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- CASTELLVÍ DE MOOR, M. (2003) Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- CASTELLVI DE MOOR, M. (1995), "Espacios femeninos en la dramaturgia argentina", en PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). El teatro y los días: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino, Buenos Aires, Galerna, pp. 175-185.
- DE MONTE, S. (1998). "Después del agua". En: A las tablas. Mendoza: Ediciones Culturales, pp. 9-30.
- DIÉGUEZ, I. (2014). *Escenarios Liminales. Teatralidad, performances y política*. México: Paso de Gato.
- DIÉGUEZ, I. (2017). De cuerpos y sombras. Sobre la mirada y la pérdida. En I. Caballero, M. Farías, I. Insunza y L. Saavedra (Comps.), *Poéticas del dolor: hacer del trabajo de la muerte un trabajo de mirada*. Ediciones Oxímoron.
- DUBATTI, J. (2007). *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2010). *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2017). "Dramaturgia(s) Argentina(s) en el Canon de Multiplicidad: Proliferación de Poéticas, en Expansión". Recuperado de Gramma, Año XXVIII, 58
- _____ (2016). "Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa". En: El Matadero revista crítica de literatura Argentina N° 10. CABA: Universidad de Buenos Aires.
- _____ (2018). "Introducción a la cartografía teatral", Recuperado de: <http://www.dramavirtual.com/2015/02/cartografia-teatral-introduccion-al.html>
- _____ (2020). *Teatro y territorialidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- KENT, D. (2019). "El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral". Cátedra Ingmar Bergman, UNAM. "[on line] <https://www.youtube.com/watch?v=NiYqNyYp3d4&t=11553s>
- FISHER, H. (2001). *El primer sexo*. Madrid: Suma de Letras S.L.
- JELIN, E. (2001). "El género en las memorias de la represión política", Mora, núm. 7.

- JELIN, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno editores.
- POWER, M. (2005). "La mujer de la derecha en América Latina y en el mundo: Una perspectiva comparativa", en *Revista de Estudios Históricos*, Universidad de Chile, vol. 2, núm. 1.
- TAMPIERI, S. (1998). *Cóndor*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- TURNER, V. (2008). *El performans contemporáneo cultural*. EEUU, Graham
- ZAYAS DE LIMA, P (2006). *Diccionario de autores argentinos (1950-2020)*. Buenos Aires: Inteatro.