

Humor transgresor en nuestras dramaturgas de hoy

ARTESI, Catalina Julia / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) -
catalinajulia.artesi2@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: humor-dramaturgas- Argentina*

> **Resumen**

Analizamos su humor transgresor en obras que evidencian la crisis de la sociedad moderna: la sátira hacia las instituciones tradicionales, la subversión de los roles y las convenciones sociales, mediante el empleo de la ironía, del absurdo, el grotesco y el humor negro. En *M.A.M.U.S.* (2018) de la primera autora, analizamos la desacralización del rol maternal, y, de la segunda, *La vida, Rosaura* (1997) observamos la ridiculización de los estereotipos de género y su crítica al matrimonio burgués.

Partimos desde una hipótesis: El humor femenino de algunas dramaturgas argentinas ¿Podría considerarse como una estrategia para subvertir el orden patriarcal y para desmitificar instituciones canónicas?

> **Presentación**

A finales del siglo XX y en las primeras décadas del XXI, muchas de nuestras dramaturgas recurrieron al humor con la finalidad de criticar los roles de género. Quizás siguiendo la propuesta de la escritora latinoamericana, Rosario Castellanos (1925-1974) que proponía el uso del humor como estrategia de liberación, las mujeres debían poner en ridículo los mandatos absurdos del patriarcado (1984: 38). Incluso algunas autoras escribieron ensayos y expresaron su visión acerca de la escritura femenina; por ejemplo, Griselda Gambaro (1999) y Cristina Escofet (2001/1999). Si bien no todas adscriben al feminismo, algunas proponen una óptica diferente a la tradicional:

Desde una perspectiva crítica, el atributo más importante del humor es su capacidad de desafiar el discurso ideológico dominante representando meticulosamente sus contradicciones y absurdos y, al

mismo tiempo, exponerlo al ridículo. Asimismo, el humor puede ser utilizado como un mecanismo de defensa o un arma frente al dolor o al dominio de una clase predominante. Esto es lo que hacen algunas escritoras cuando escriben textos donde el humor tiene como objetivo el presentar una crítica, a veces solapada, al poder que las domina (Espinoza-Vera,2010).

Consideramos que estos rasgos se cumplen en las piezas breves de Anahí Ribeiro y de Susana Gutiérrez Pose, ambas pertenecientes a generaciones autorales distintas.

› **Rebeldías en la escena**

Ya en los inicios del siglo XX hubo mujeres periodistas que también escribieron obras teatrales donde presentaban una crítica social aguda. Tales: Salvadora Medina Onrubia (1894-1972), Alfonsina Storni (1892-1938) y Malena Sandor (1913-1968). Sin embargo, dicho ámbito se encontraba dominado por varones. Quizás Niní Marshall, realizando una sátira de costumbres con sus personajes, constituyó una excepción en la radio, el cine y el teatro.

Sin embargo, los cambios comenzaron en la década del 60 con la aparición de actrices humoristas como Edda Díaz, y la artista uruguaya del gran éxito en nuestro país, Gabriela Acher. También aparecieron dramaturgas no enroladas en el feminismo pero que se autorepresentaban como artistas mujeres comprometidas ideológicamente con su entorno, abordando un humor político mediante el absurdo y el grotesco (Griselda Gambaro en *El desatino*, (1965); Beatriz Mosquera en *Qué clase de lucha es la lucha de clase* (1972).. Incluso estas autoras mencionadas anteriormente intervinieron en Teatro Abierto 81 y en años siguientes, utilizando esta herramienta como mecanismo para atacar la dictadura cívico- militar (1976- 1983).

A finales del siglo pasado y en los comienzos del actual, el humor femenino en las formas narrativas- y en el teatro también- ha crecido asumiendo una identidad estética propia:

Otros estudios en el libro de (Regina) Barreca sostienen que el humor femenino se extiende más allá de las manipulaciones convencionales de lo cómico utilizando una amplia gama de estrategias para provocar la risa y que la subversión femenina es una de las marcas por excelencia de la producción humorística de mujeres (Citado por Espinoza-Vera,2010: s/d).

Marcia Espinoza Vera considera que las mujeres de países emergentes escriben de una manera subversiva pues corren el riesgo de que las rechacen tanto hombres como mujeres.

Estas voces argentinas desde la periferia, ubicadas en el sur del sur, hacen uso de la ironía, el empleo del humor negro de manera exacerbada las transforma en revolucionarias, se atreven a satirizar temáticas del universo femenino consideradas sagradas hasta hace poco.

Subversiones en formato breve

Las autoras que abordamos desarrollan un humor transgresor en el género chico, donde la brevedad les permite presentar de manera sintética y contundente situaciones claves dentro de las relaciones humanas. En el caso de Susana Gutiérrez Posse, su dedicación al psicoanálisis y a la escritura teatral son dos facetas claves pues en sus piezas la aguda observación en su profesión y su indagación en el lenguaje poético se destaca en *Brilla por su ausencia* (1995). Analizamos *La vida, Rosaura* que fuera seleccionada para integrar el ciclo Género Chico, en el Centro Cultural “Ricardo Rojas,” Universidad de Buenos Aires, coordinado por Rubén Szuchmacher. Nos expresó en nuestra reciente entrevista personal (julio, 2018) cómo se había generado la pieza: el dramaturgo Eduardo Rovner le solicitó al grupo de autores Los Diez, que ella integra, escribieran sobre los pecados capitales. Eligió La Soberbia, Raymundo evidencia ese gran defecto y es ciego.

Con respecto a Anahí Ribeiro, también realiza diferentes actividades: actriz, dramaturga, directora, pedagoga teatral y guionista. Nos expresaba respondía a un cuestionario que le enviamos:

Aún en mis obras de texto más clásicos siempre aparece el toque de humor. A veces absurdo, a veces negro, a veces ácido. Es el humor que me atrae. Pero *Electric Blue* es una obra que se podría emparentar con *M.A.M.U.S* por la crudeza con que relata cómo un matrimonio de más de 30 años se destruye durante un desayuno (julio, 2018).

Ruptura de los estereotipos de género

Según lo expresamos anteriormente, en *La vida, Rosaura* y en *M.A.M.U.S.* ambas dramaturgas han recurrido al formato pequeño pues dicha estructura les ha permitido lograr, como ocurre con los cuentos breves, el efecto sorpresa en el público. En las dos producciones, deconstruyen los estereotipos masculinos y femeninos. En la primera, Gutiérrez Posse muestra una pareja porteña de clase media, compuesta por el típico empresario exitoso, machista y obsesivo, que sólo busca mantenerse en su estatus siguiendo

los mandatos sociales y los discursos patriarcales propios de su nivel. Durante el diálogo con su novia, preparando su inminente casamiento, hallamos la degradación de la mujer en sus palabras y actitudes, negando todo el tiempo las advertencias que ella va exponiendo; en sus parlamentos, reconocemos su intento de encasillarla en el estereotipo femenino de mujer tonta y sumisa, relegándola hacia un lugar instrumental. Mientras que, en la otra obra, Ribeiro nos muestra otra escena de la vida cotidiana: el encuentro de mujeres jóvenes, dos madres sentadas en un banco de una plaza de barrio, que han llevado a sus niños para su esparcimiento, ambas cumplen con su rol maternal: el cuidado de sus hijos.

Ambas nos han expresado que han partido de elementos autobiográficos, como base esencial para efectuar sus críticas; en un caso, tomando el noviazgo y, en el otro, su reciente maternidad. Ellas han realizado operaciones dramáticas tales que han transformado la realidad cotidiana en situaciones dramáticas grotescas, mediante el empleo de lo hiperbólico, el despliegue de personajes farsescos, el humor negro, macabro y ácido, convirtiéndolas en absurdas, alejándose del realismo naturalista.

Señalamos que en sus operaciones dramáticas las autoras han desplazado el universo cotidiano y realista, transponiéndolas hacia situaciones humorísticas que transgreden las escenas tradicionales. En *La vida, Rosaura*¹, su creadora utiliza recursos farsescos; la hipérbole y la acentuación del tipo obsesivo en el personaje masculino, lo caracteriza en su monomanía, siguiendo un aspecto psicológico similar a la teoría de los humores que Ben Jonson llevara a la práctica en su producción teatral durante el período isabelino (Pollock:2003,52).

En la primera parte de la obra, cuando aún no se ha producido su transformación física, reconocemos cualidades negativas en sus acciones y en sus expresiones verbales. A pesar de discurso machista, exitista y burgués, se va desarticulando cada vez más durante el vertiginoso *crescendo* dramático donde el hombre en vez de ascender hacia el clímax apoteótico o anábasis experimenta su descenso, catábasis. Surge así el despojo de su identidad masculina típica a través de la pérdida de sus atributos físicos. Sin ninguna explicación lógica, al estilo absurdista, va perdiendo el cabello, luego, los dientes. Rosaura revela en sus discursos la degradación de Raymundo, aunque éste la niega pues su monomanía jonsonianiana le impide llegar a la anagnórisis, el reconocimiento de su realidad.

¹ Todas las citas de *La vida Rosaura* pertenecen a una versión en Word que nos facilitó la autora.

Finalmente se produce su desenmascaramiento al perder los rasgos del estereotipo empresarial exitoso: cae su elegante vestuario, se va deteriorando su esquema corporal y en el desenlace muere:

ROSAURA No, no, todo perdido, todos mis sueños, No respirás más. Estás completamente muerto. ¿Qué me hiciste? Mi vestido blanco, mis ilusiones, ¡tu corazón no late!
RAYMUNDO (CAIDO SOBRE LA CAMA) Cómo podés tener un discurso tan elemental... ¿No te preguntás acaso por el enigma que plantea la existencia del alma? ¿Y los hechos inexplicables que se originan en el pensamiento de toda la raza humana?...Un corazón latiendo.... ¿Eso es lo único que importa para vos? Por favor, Rosaura, la vida...la vida es otra cosa.

No sólo ridiculiza su discurso racional mediante una situación dramática ilógica, el empleo del humor negro también lo muestra como una víctima del discurso dominante, pues se encuentra oprimido por el sistema patriarcal: su transformación en una marioneta ridícula revela la inutilidad del discurso racional que proviene del ámbito empresarial donde el capitalismo patriarcal impera. Simultáneamente, la imagen del matrimonio tradicional y el mito femenino del casamiento de blanco caen. La protagonista, al principio, representa a un estereotipo de mujer tradicional, pero evoluciona y se convierte en la heroína de esta sátira, cuando reconoce su dependencia del hombre para realizarse. Nos revela Susana Gutiérrez Posse en esta farsa absurdista ambas opresiones.

La otra cara de la maternidad

En *M.A.M.U.S.*, Anahí Ribeiro se atreve a una transgresión mayor porque aborda una temática que el discurso patriarcal la ha considerado esencial. Según Julia Kristeva (1988:22), tradicionalmente se considera a la Madre como única función del otro sexo; lo mismo en el plano religioso y en la vida laica, se ha idealizado y sacralizado la maternidad. Al respecto, le hemos preguntado los motivos de su decisión, y nos expresó que reflexionó reconociendo sus contradicciones en su experiencia como madre.

A diferencia de *La vida, Rosaura*, en esta pieza surge una paradoja respecto del espacio de la acción: el banco de una plaza revela el grado de opresión que sufren dos mujeres-madre mientras cuidan a sus hijos. Es que el espacio doméstico del hogar se extiende hacia otros ámbitos donde las mujeres llevan adelante tareas de cuidado que no son reconocidas ni remuneradas. Como la pieza fue estrenada y escrita por encargo para Microteatro, en su

dramaturgia autoral y escénica debió ceñirse a las condiciones de producción. Como se daba en la otra pieza, Anahí Ribeiro plantea aparentemente una poética realista-costumbrista en la situación inicial donde el juego lingüístico, casi un retruécano, permite reconocer lo cómico verbal en el interrogatorio de G a S: “¿Madre o merodeadora?”²

No obstante, vertiginosamente la pieza se tiñe de humor negro: dicho cambio se da cuando G descubre que S no es la madre biológica de Julio. La autora juega con el prototipo de personaje femenino, estereotipado en la literatura infantil tradicional: la madrastra, con una imagen negativa. En la puesta, al principio S aparece, por su caracterización física y el lenguaje, como una figura joven, bella, con su cabello largo y suelto, un vestido mini colorido, donde María Eugenia López encarna a la mujer moderna de hoy que pretende superar a la madrastra tradicional. La actriz María Forni aparece avejentada en sus rasgos corporales y faciales, representa con sus tics la obsesión, la neurosis que la domina, lo opuesto a la imagen maternal tierna y bella que presentan los medios de comunicación masivos, refleja un espejo deformante y grotesco de la maternidad. En este espacio cotidiano, introduce una situación de vigilancia poco común: la organización de mujeres de la cual forma parte G: *Por acá somos siempre las mismas, nos conocemos todas. Somos MAMUS. (...) MAMUS, Módulo Asociado de Madres Unidas y Solidarias. Formamos una red de vigilancia y contención.* En suma, en esta farsa trágica, Anahí Ribeiro muestra el reverso del mito. Revela humorísticamente la opresión de las mujeres en su rol y por lo tanto su mutación: surgen dos víctimas de la ética patriarcal, que a su vez funcionan como victimarias en su relación con los hijos.

› **Para concluir**

Retomando nuestra hipótesis inicial, el humor transgresor de nuestras dramaturgas evidencia una crítica hacia la familia patriarcal, tradicional *donde a la mujer le correspondía el cuidado de los hijos, la protección del hogar y la atención de su pareja como proveedor* (Schwarz, 21; 2016). Quizás sirva para que los auditorios tomen conciencia de esta colonización de las subjetividades masculinas y femeninas.

² Las citas de M.A.M.U.S pertenecen a una versión inédita de la pieza, mimeo que la autora nos ha cedido gentilmente.

Bibliografía

Castellanos, Rosario. (1984) *Mujer que sabe latín....* México: Fondo de Cultura Económica

Espinoza- Vera, Marcia (2010) "El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina". En *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*. Núm. 73 agosto – octubre. Disponible en www.razonypalabra.org.mx (Consultada el 29/6/18).

Kristeva, Julia (1988), "Stabat Mater" en *Historias de amor*. México: Siglo XXI Editores.

Escofet, Cristina (2001). "Género mujer y teatralidad: Realidad y ficción en la construcción de una nueva subjetividad". *Revista del CELCIT*. Año 11, Núm. 19-20, edición digital disponible en: http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=14

------(1999). *Arquetipos, modelos para desarmar*. Buenos Aires. Editorial Nueva Generación

Gambaro, Griselda (1999). *Escritos inocentes. Ensayos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Pollock, Jonathan (2003) *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós.

Virasoro, Mónica (2005), "Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico" en *Figuraciones 3, Teoría y crítica de arte*, Oscar Steimberg y Oscar Traversa (Edit.). El arte y lo cómico, Buenos Aires: IUNA; pp.41-56.

------(2000) "Dos obsesiones en el espejo", Buenos Aires, *Revista XXIII*, Año 3, Núm.109;1/8/2000.