

El teatro escrito por mujeres a principios del siglo XX: feminismo y dramaturgia

BRACCIALE ESCALADA, Milena / UNMdP – Celehis / milenabracciale@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Lola Pita Martínez - Muñecas de lujo - Ibsen - reescritura

» Resumen

Al margen de las ya más reconocidas y estudiadas Salvadora Medina Onrubia y Alfonsina Storni, a comienzos del siglo XX puede identificarse una fuerte presencia de mujeres que escriben y estrenan teatro, tanto en Buenos Aires (Lola Pita Martínez, Alcira Obligado, María Segré, Dinah Torrá, Alcira Chaves de Vila Bravo) como en Rosario (Alcira Olivé) o en Mar del Plata (Carolina Adelia Alió). Muchos de estos textos se publican en revistas teatrales de la época (La escena, Bambalinas, Teatro popular), y existe además una importante antología del año 2010, *Dramaturgas argentinas de los años veinte*, cuya compilación y prólogo están a cargo de María Claudia André. A partir del corpus abordado, planteamos la hipótesis de que las piezas teatrales de estas dramaturgas testimonian, de una u otra manera, la complejidad de las problemáticas de género y las inquietudes con respecto a la construcción de la identidad y subjetividad femeninas, en el marco de la vida, la cultura y la sociedad de su tiempo. Desde esta perspectiva, nos preguntamos de qué manera lo hacen, con quiénes dialogan o polemizan y qué concepciones sobre el hecho teatral subyacen en sus obras. En esta oportunidad nos centraremos en *Muñecas de lujo*, de Lola Pita Martínez, del año 1919.

» Presentación

La escritura teatral es una escritura agresiva por su misma naturaleza, está hecha para ser llevada a escena, y la escena tiene un subrayado de *visibilidad* por la corporeidad de los actores, por la confrontación física entre lo que sucede en el escenario y el espectador que escucha y, sobre todo, ve.
Griselda Gambaro

A principios de los años '20 del siglo pasado, asistimos en la Argentina a una gran proliferación de revistas teatrales, dentro de las cuales se publican piezas dramáticas ya estrenadas. Para dar una idea, de acuerdo con lo que afirma Beatriz Seibel, "Entre 1918 y 1923 coexisten por lo menos 10 revistas, y en

1921 cada día de la semana aparece una distinta: los lunes *El Teatro*, los martes *Teatro Popular*, los miércoles *El Teatro Nacional*, los jueves *La Escena*, los viernes *El Teatro Argentino*, los sábados *Bambalinas* y los suplementos de *La Escena*” (2017: 8). Dentro de ese vasto corpus, identificamos una gran producción de mujeres, de las que hay un muy escaso registro en las historias teatrales tradicionales y a las que la crítica casi no les ha prestado atención. Desde 2018, me dedico a desempolvar un poco esos textos, primero los correspondientes a las supuestas inexistentes dramaturgas del siglo XIX –Rosa Guerra, Juana Manso, Matilde Cuyás, Eduarda Mansilla–, y, desde no hace mucho, a las muy prolíficas del XX. Nuestra hipótesis sostiene que en las piezas teatrales escritas por mujeres aparecen cuestionamientos en torno a los roles de género y a las desigualdades imperantes, así como también se instauran polémicas y discusiones –como un campo de batalla en el que se ejercen micro-luchas– con respecto a la subjetividad femenina. Aunque han sido sometidas a un proceso de ostracismo y silenciamiento, producto de la ejecución de un canon predominantemente masculino y, con seguridad también, por un doble prejuicio de género y calidad, estas mujeres escribían y estrenaban teatro en forma asidua –algunas también practicaban otros géneros literarios y, sobre todo, la prensa–, y empleaban el escenario en búsqueda de lo que Griselda Gambaro empezó a reclamar hacia fines de los años ’70 y concretó en un artículo de 1988:

Los hombres siempre han escrito sobre las mujeres; en nuestro teatro bastante peyorativamente [...] Pocas son, en teatro, las mujeres que hablan de las mujeres. [...] Sentadas en las rodillas del ventrilocuo, las mujeres siempre fueron habladas para decir “así son”. Como ya ha ocurrido en la novela y la poesía, también en teatro, saltarán de esas rodillas –tan grandes, tan benévolas, tan injustas– para caminar por su cuenta, diciendo: así hablo, así somos (2014: 24-25, cursivas en el original).

En esta oportunidad, quisiera detenerme en una de ellas: Lola Pita Martínez, nacida en Buenos Aires en 1895 y fallecida en 1976. Egresada de la carrera de Filosofía y Letras, fue docente, periodista, dramaturga, directora y hasta guionista de cine.¹ Fue una de las fundadoras del Club Argentino de Mujeres.² Como dramaturga, contamos con “Muñecas de lujo”, publicada en 1919 en la revista *Teatro Popular* y con “Marcela”, estrenada en 1922 por la compañía Pagano-Ducasse y publicada en *Bambalinas*. Por cuestiones de espacio, hoy focalizaré en su primera pieza teatral: “Muñecas de lujo”. Lo primero que hay que decir es que el título refleja ya una metáfora que será recurrente en otros textos dramáticos posteriores y, en especial, en aquellos escritos por mujeres. La metonimia mujer-muñeca es una imagen muy clara del lugar asignado a la mujer en el contexto social de principios del XX. Solo por mencionar algunos ejemplos, en 1921 se estrena y publica “Mi pobre muñeca”, de la andaluza María A. de Burgos que vive durante aquellos años en Argentina; en 1924 se estrena “Muñeca”, nada más y nada menos que de

¹ Fue la primera mujer guionista de cine sonoro, con su participación en *Doce mujeres*, dirigida por Luis José Moglia Barth en 1939.

² Para más datos sobre esto, remito a los trabajos de Patricia Díaz Garbarino. Entre otros: https://letras-uruguay.espaciolatino.com/diaz_garbarino_patricia/club_argentino_de_mujeres.htm

Armando Discépolo, o, en 1929, Salvadora Medina Onrubia emplea en *Las descentradas* la expresión “muñecas de bazar”, para dar cuenta del lugar de objeto que recae sobre las mujeres, de la cosificación a la que son sometidas; pero también ilustra sobre el mutismo, la inmovilidad, la fragilidad y hasta la supuesta perfección que las caracteriza, con esos rostros impolutos que no acusan cicatrices, arrugas o marcas vitales, como si a ellas no las atravesara la vida. Todo esto sin mencionar, por supuesto, a *Casa de muñecas*, de Ibsen, estrenada en 1879, modelo emblemático para las dramaturgas de esta época. La referencia al autor aparece en forma explícita en *Las descentradas*, de Medina Onrubia, a propósito de *Hedda Gabler*; así como también en la obra de Pita Martínez que, de algún modo, reescribe su versión de *Casa de muñecas*, al hacer que su protagonista tome una decisión moralmente más aceptable que la de Nora. Empecemos por el principio.

Muñecas de lujo es una pieza tradicional en cuanto a la estructura modélica instaurada por Ibsen del “drama moderno”. El tema predominante es el que acucia a las mujeres: el dinero o, dicho de otro modo, cómo solventarse económicamente en un mundo donde la única salida posible parece ser el matrimonio. La protagonista, Elsa, está casada con Julio, que ya en el primer acto se dirige a ella en los siguientes términos: “¿Pero quieres que te hable de negocios para que no me comprendas, como todas las mujeres? Para tu tranquilidad vuelvo a decirte que **puedo**, ¿entiendes bien? Puedo comprarte lo que quieras, por caro que sea. Te sientes aliviada? Eh? Por qué no empleas ese romanticismo sensiblero en unos malos versos, aunque sea?...” (1919: 9, negrita en el original). Julio pierde todo su dinero y, lo que es peor, el de su hermano a quien administra mientras está enfermo, en deudas de juego, pero nunca se confiesa ante su mujer porque la considera incapaz de colaborar para solucionar algo que, desde su perspectiva, solo los hombres pueden resolver. La cita precedente le sirve a Pita Martínez para explicitar la concepción masculina y, de paso, para dar cuenta de la mirada prevaleciente sobre la literatura escrita por mujeres: solo malos versos y sensibleros. Cuando Elsa vuelve a reclamarle a su marido, aparece la primera mención al título de la obra y una respuesta masculina que redobla la violencia:

Elsa–: Acaso estoy yo enterada de tus cosas? Acaso nosotras “comprendemos”? Somos muñecas de lujo...

Julio–: ¿y qué más? ¿Quieres abandonar el reino de la gracia? ¿Vas a hacerte feminista? ¿Sufragista?

Elsa: Lo que yo quiero es que comprendas cómo la mujer no es un objeto, sino un ser consciente, capaz de brindarte –yo, por lo menos– una verdadera amistad...

(Pita Martínez 1919: 13).

La obra da cuenta de los discursos sociales de la época. La fuerte aparición de la primera ola feminista y su resistencia; la diferencia entre feministas y sufragistas, y la convicción de una mujer que se niega a ser objeto, a ser una muñeca, y se planta como un ser consciente. El dato no es menor, porque aunque la pieza

aborde temas amorosos, no es ese su interés central. La tesis, propia del drama moderno, se basa en demostrar que la mujer puede resolver cuestiones económicas, incluso mejor que el hombre y que, por lo tanto, Ibsen hizo que Nora no tomara la mejor decisión.

Con respecto al plano amoroso, es importante decir que Lilan, la hermana menor de Elsa, termina enamorada de quien fue el verdadero amor de la protagonista, pero a quien rechazó por necesidades económicas que la condujeron a un matrimonio pautado más bien por interés. Sin embargo, aunque el hombre sigue profesándole admiración, y ella siente celos de su vínculo con su hermana, finalmente accede a que ellos se relacionen, los libera porque prioriza el vínculo humano con su hermana antes que sus deseos pasionales. Es, más que una mujer pasional, una mujer racional; capaz de tomar decisiones con la cabeza clara y fría.

En cuanto a lo económico, vale decir que en 1919, año en que se publica la obra, aún estaba en vigencia en nuestro país el Código Civil Vélez Sarsfield, que sancionado en 1869, durante el gobierno de Sarmiento, declaraba la incapacidad civil de la mujer, lo que la hacía un ser dependiente en lo económico de un padre o un esposo, tal como un menor de edad. Ni siquiera podía disponer de sus propios bienes.

En este contexto, la heroína de Pita Martínez engaña a su marido con una excusa banal –él cae rápidamente en la trampa, primera señal de la superioridad intelectual de la mujer sobre su esposo–, para que confiese toda su culpa. Cuando le ofrece ayudarlo, lo único que a él se le ocurre es que ella pretende seducir a su hermano como medio para obtener su perdón. Por supuesto, Elsa se indigna ante tal acusación y lo llama “imbécil” y “miserable” (p. 21). Así finaliza el segundo acto. Pero como es una esposa moralmente superior a su marido, decide ayudarlo e idea un plan económico sin fisuras, que describe en detalle. Aunque Federico, el hermano estafado, no accede al principio a hablar con ella, esta le deja bien en claro que no es mejor solucionar estos conflictos entre hombres: “Usted comprenderá que una señora puede ser tan razonable como un hombre, que al fin los hombres no lo son tanto” (p. 28). Así, su cuñado accede y ella le hace una propuesta:

Elsa: – ¿Cuánto es lo que se le debe?

Federico: – [...] son aproximadamente 360.000 pesos según me han informado [...]

Elsa: – Perfectamente. Coincide con mis cálculos. Dentro de 10 o 15 días podré entregarle a usted 260.000 pesos, por lo que resta, Julio le entregará a usted nueve pagarés, escalonados, de seis en seis meses, de 10.000 pesos. (Federico se pasea pensativo. Ha olvidado por completo que tiene una mujer adelante).

Federico: – Esa es una solución real o se trata de alguna fantasía?

Elsa: – Es una solución bien real, es una proposición que le hace a usted una mujer consciente y segura de lo que hace!

(Pita Martínez 1919: 29).

Luego le explica la propuesta a su marido, con lujo de detalles:

Son 90.000 pesos de Lilian [la hermana]. Mis alhajas en valor comercial representaban antes unos 500.000 pesos. Ahora, sometidos a la más piadosa usura, producirán unos... 180.000. Justamente la cuarta parte. Y eso es lo que le devolverás tú a tu hermano con el producto de tu trabajo, y lo que yo le he pedido que te admita a plazos.

(Pita Martínez 1919: 30).

En un contexto en el que la mujer no podía ni siquiera disponer de sus propios bienes –para la mujer casada se mantiene la incapacidad como norma; su representante es su marido (art. 57 inc. 40). Los bienes de la sociedad conyugal están bajo la administración del marido, que podía disponer de ellos a título oneroso, salvo cuando la enajenación fuera en fraude de la mujer (arts. 186 y 1276)–, la figura de Elsa, con su claridad mental y su poder resolutivo, no deja de llamar la atención. La precisión de la solución a la que llega por sus propios medios, así como la organización de la vida de su marido, a quien manda a trabajar para pagar la deuda, revela la tesis de la obra: la mujer no es rival de otra mujer por un hombre; y, además, es tan capaz o más que él, de resolver asuntos de índole económica.

Hacia el final, aparecen las referencias explícitas al género teatral. La más llamativa es la “corrección” que hace de Ibsen la propia protagonista de esta pieza: “Ya ves cómo una mujer, más modesta que aquella heroína de Ibsen, ha sabido llegar en un caso semejante y en peores condiciones materiales y morales... a un fin más humano. Ella para revelarse, lo abandona todo: hijos, marido, casa. Yo me revelo también pero salvando!” (1919: 30, sic). Esto refleja la mirada panorámica de la autora, que no solo conoce de teatro –no es una improvisada– sino que además se anima a reescribir un clásico para dar su versión de los hechos, desde una mirada netamente femenina. Una salida moralmente más aceptable. Una suerte de feminismo menos extremo. Una mujer capaz de rebelarse pero sin que eso implique la devastación de la familia como institución normalizadora prioritaria para la organización social. Esto coincide con su desempeño como columnista en *La Nota*, revista cuyo primer número apareció en agosto de 1915, a un año del estallido de la Gran Guerra, orientada a poner en circulación informaciones e interpretaciones que movilizan a la opinión pública local en favor de las potencias de la triple Entente (Francia, Rusia, Reino Unido) contra Alemania (Meijide 2022). Lola Pita Martínez tuvo allí una presencia muy importante. Así lo explica Cinthia Meijide:

Lola Pita fue la única firma de una mujer argentina que trató la cuestión de la guerra de una forma abiertamente política en las páginas de *La Nota*. No obstante, sus contribuciones estaban asediadas por la misma fuerza que condicionó todos los debates inscriptos en el semanario en torno a la adquisición de derechos y a la incorporación de las mujeres en la vida pública: ellas pueden asumir nuevos roles pero sin descuidar el ámbito doméstico, escenario privilegiado de la vida femenina. Aún cuando Lola Pita fue una promotora del divorcio, del sufragio femenino y de la causa feminista, que confió en que las mujeres estaban llamadas a desempeñar un nuevo rol en la vida política una vez finalizada la conflagración, señaló ciertos reparos a la incursión femenina en la vida pública y laboral. [...] Esta tensión entre los deberes hogareños de la mujer,

su pertenencia “natural” al ámbito doméstico, y su incorporación a la esfera pública y al ámbito del trabajo está presente en buena parte de los escritos de Lola Pita y [...] también se lee en los artículos que tratan la cuestión femenina a la luz de la coyuntura bélica. En sus colaboraciones en torno a la cuestión de la guerra y las mujeres, Lola Pita se ocupó de remover los temores “sobre la posible masculinización de la mujer” y propuso un feminismo “sensato” que no reprodujera los intentos “torpes y ridículos” de las sufragistas por “suplantar al hombre” (“La mujer en la guerra, LN, n° 93: 1852). Pita compartía ese imaginario contemporáneo dominante que suponía que el descuido de la toilette, de la familia y de los encantos femeninos abría una brecha por la que podía ingresar la “anarquía moral” y la alteración del sistema de diferenciación sexual.

(Meijide 2022, s/p).

Hay una coincidencia exacta entre lo que promueve en sus artículos de *La Nota* y lo que elabora como argumento ficcional en la obra de teatro. Esto demuestra que la escritura dramática es concebida como un medio de difusión/instrucción para mujeres, donde se sostiene una tesis, con su correspondiente argumentación. El drama se concibe como un campo de batalla, como un espacio en el que se instaura y despliega la polémica, en este caso en particular, con el tipo de mujer que imaginó Ibsen. Esto revela además la confianza depositada en el hecho escénico como transmisor de costumbres. Es peligroso poner sobre el escenario heroínas que tomen caminos equivocados, porque estas son plausibles de ser imitadas. Leamos exactamente lo que dice en *La Nota*:

La mujer libre de su tiempo y de sus actos que puede sin perjuicio de su hogar y de acuerdo con su esposo, ir a curar a los hospitales, a las ambulancias, cumple con su deber; pero aquella que abandona todo, teniendo deberes en su casa, y desde las seis de la mañana sale para “cumplir con la patria” y no vuelve hasta la noche, cansada y deshecha, pensando sólo en dormir, desagradable y desatenta con los suyos, ésta no cumple bien, ciertamente.

(Lola Pita, “La mujer y la guerra”, LN, n° 93: 1851).

La protagonista de *Muñecas de lujo* cierra la obra con una nueva referencia a otra pieza teatral: “Ha salido un sol ardiente, un sol abrasador... pero sobre mi vida es sol de paz... de tibia paz... acaso de helada paz... Oh! “La losa de los sueños”...” (1919: 32). Es decir, hace alusión a la pieza teatral de Jacinto Benavente, estrenada en Madrid en 1911, en la que se aborda una mirada social sobre la problemática de la mujer en relación, una vez más, con el sustento económico. Dicha pieza cuenta con una protagonista femenina, Rosina, que decide salir adelante por medio de su trabajo, por lo que se corre del asignado lugar femenino de ser mantenida por un hombre.

En conclusión, Lola Pita Martínez demuestra con su obra de teatro un posicionamiento firme sobre la situación social de la mujer. Bien al estilo del drama moderno, elabora una tesis que afirma la certeza de la mujer como ser racional y consciente, capaz de administrar en forma adecuada sus propios bienes y hasta los de su marido, pero sin descuidar por ello el rol que le cabe en la estructura familiar. De hecho, la protagonista de su drama no solo deja libre a quien verdaderamente amó para, además, no quebrantar el vínculo con su hermana, sino que además le perdona todas las faltas y la soberbia a su marido, a quien su ex enamorado le consigue un trabajo. Un feminismo rebelde pero no masculinizado. Jamás abandonar a

los hijos y al esposo como hizo Nora. Por otro lado, la pieza da cuenta de la existencia de una mujer altamente comprometida con el campo teatral, conocedora no solo de la estructura dramática sino de otras piezas relevantes del contexto internacional. Una dramaturga con mirada panorámica cuyo trabajo sería justo empezar a reivindicar.

Bibliografía

Gambaro, G. (2014). "Hablar un texto propio". En *Teatro vulnerable*. Buenos Aires, Alfaguara. PP.23-25. [versión original publicada en *Página/12*, 1988].

Meijide, C. (2022). "Una guerra para las mujeres. Las secciones y los escritos femeninos del semanario *La Nota* durante la Gran Guerra (1915-1918)". *Revistas científicas Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad de Buenos Aires. Disponible en:
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/historiayguerra/article/download/12004/10982?inline=1>

Medina Onrubia, S. (2007). *Las descentradas y otras piezas teatrales*. Buenos Aires, Colihue.

Pita Martínez, L. (1919). "Muñecas de lujo". En *Teatro Popular*. Año I, N°10. Editores Empresa Cultura y Civismo. Buenos Aires.