

# La configuración del personaje histórico femenino en dos espectáculos teatrales de los últimos años

CARRION, Adriana Marisa/ Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires - [adriana.c90@outlook.com](mailto:adriana.c90@outlook.com)

---

Eje: *Las mujeres en las Artes del Espectáculo. Tipo de trabajo: ponencia.*

---

» *Palabras claves: personaje femenino – mujeres históricas – teatro argentino –*

## » **Resumen**

El presente trabajo analiza la configuración del personaje femenino, respecto de las mujeres históricas a las cuales se recrea en dos espectáculos porteños. Las obras visibilizan la trayectoria de estas mujeres del S. XIX, que rompieron con los mandatos patriarcales, y permiten reflexionar en torno de los elementos que se valoran en el contexto actual de producción del hecho escénico.

## » **Introducción**

En primera instancia, esbozaremos una breve síntesis sobre cómo las mujeres han sido representadas en las obras dramáticas y puestas en escena -desde los albores del teatro nacional hasta la aparición de las primeras dramaturgas a mediados del S. XIX-. Para luego, analizar las obras *El panteón de la Patria* (2010) de Jorge Huertas, con dirección de Guillermo Cacacce y *Santa Juana de América* (2010) de Andrés Lizarraga, en versión y dirección de Hugo Álvarez, en las que se indagará las relaciones que se pueden establecer entre la recreación ficcional y estas mujeres históricas, cuyos roles “transgresores” rompió con los estereotipos establecidos por la sociedad patriarcal.

## » **Breve recorrido sobre las mujeres en el teatro nacional**

Una de las investigadoras en poner la lupa sobre la presencia de la mujer en el teatro argentino, en sus múltiples facetas -es decir, como dramaturga, actriz, directora, empresaria y personaje- ha sido Beatriz Seibel. En el texto de su autoría, *De ninfas a capitanas*, de 1990, rescata de la marginalidad el rol de las mujeres en los rituales realizados por los habitantes originarios de Tierra del Fuego, y las diferentes etnias del NEA y del NOA, pasando por la etapa de la Colonia, para recalcar en las luchas por la Independencia

de nuestro continente. Seibel realiza un paralelo entre la vida cotidiana colonial y los personajes femeninos en el teatro y percibe que los roles asignados a las mujeres (matrimonio o convento) se repiten en las obras dramáticas. Esto no quiere decir que no haya habido mujeres de excepción, o como las denomina “fuera de contexto”, pero son muy poco visibilizadas. Luego, Seibel analiza que, en las obras dramáticas de la época colonial, el personaje femenino se presentaba idealizado, como un símbolo (diosa o ninfa, por ejemplo, en *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada*, del presbítero Juan Francisco Fernández, de 1808) cuya temática proviene del estilo neoclásico en boga en aquel período, mientras las mujeres reales y aquellas que lucharon por la patria a la par de los hombres, no aparecen en la dramaturgia local. La excepción quizás sea la obra *Siripo* de Manuel de Lavardén, estrenada en el Teatro de la Ranchería, cuyo texto -en parte perdido- recogía la historia o leyenda de Lucía de Miranda, mujer del conquistador Sebastián Hurtado, que fue raptada por el cacique Siripo, y como señala Seibel (1990:92) “Es el símbolo de la fidelidad conyugal hasta la muerte, conforme a las normas de su sociedad”.

Este apego a las reglas, durante los S. XVIII y S. XIX, ubica el lugar de las mujeres en la esfera doméstica y privada. En el prólogo a *Mujeres en la sociedad argentina*, Dora Barrancos afirma que:

Nuestros historiadores fundacionales pudieron vislumbrarlas como cooperantes y aun como partícipes decisivas en situaciones de crisis y de riesgo colectivo, pero prevalecieron los signos de una identidad femenina bien conocida hasta nuestros días: se atribuía a las mujeres debilidad física, intelectual y moral, así como exceso de sentimentalismo. Las funciones fundamentales de la maternidad y el cuidado de la familia, que se creían constitutivos de la esencia femenina, la eximían del ejercicio de otras responsabilidades. (2010:11).

Es decir que la esfera de lo público, de lo político, era el lugar reservado sólo para los hombres y para una clase social acomodada, mientras las mujeres indias, mulatas, negras o mestizas eran las marginadas de la población urbana que trabajaban fuera del hogar, y si llegaban a ser libertas hasta podían actuar en el teatro. Sabido es el concepto estigmatizante que se utilizaba para referirse a las mujeres que se desempeñaban como actrices, por lo tanto no ganaban en jerarquía social.

En el período de la Revolución de Mayo y de las Guerras civiles posteriores, no cambia mayormente la visión sobre la mujer, y las obras dramáticas -escritas únicamente por dramaturgos- siguen reflejando los roles maternos y de esposas abnegadas tradicionalmente atribuidos al sexo femenino, ya que la mujer -considerada incapaz- pasaba de la tutela del padre, a la del marido, al consumarse el matrimonio. En algunos sainetes costumbristas, los personajes femeninos aparecen apoyando a sus maridos, o como excepción, resistiendo el candidato elegido por los padres para casarse.

Beatriz Seibel señala que: “En varias piezas referidas a batallas de los ejércitos patriotas, los personajes femeninos son mínimos y están sólo presentes para asentir y apoyar la acción, secundando la general aprobación por las victorias logradas” (1990:123); o también se presenta a las mujeres como una alegoría:

la Patria, la Libertad, por ejemplo, en *El hijo del Sud* (1816) cuya autoría es atribuida a Luis Ambrosio Morante.

Ahora bien, en la obra *Tupac Amaru* (1821), atribuida al mencionado Morante, se presenta a Micaela Bastidas, esposa del líder indígena, luchando y compartiendo con su compañero, las vicisitudes de la rebelión de la tutela española. El personaje de Bastidas según Seibel es “contradictorio y humano” (1990: 122) pues plantea que desea la paz, perdona la muerte del opresor de su pueblo, pero sigue batallando junto a su esposo por la libertad del territorio. Como señala Luis Ordaz (1999:25): “El texto es rico en sugerencias y, entre ellas, cabe señalar que con hondo sentido revolucionario y gran habilidad política, el autor o adaptador hace finalizar la obra en momentos en que Tupac Amaru y sus huestes indígenas logran un triunfo circunstancial en la batalla contra las fuerzas coloniales”. Sabido es el final tortuoso al que fueron sometidos Tupac Amaru, Micaela Bastidas e Hipólito, uno de los hijos, al ser derrotados en 1781. Pero, habrá que aproximarse a mediados del S. XIX para empezar a encontrar a las primeras mujeres dramaturgas, como Rosa Guerra cuya obra *Clemencia*, de 1862, la primera escrita por una mujer, reflexiona sobre la situación de la mujer y su deficiente educación. Y también a Matilde Cuyás, con la primera obra estrenada de una mujer, *Contra soberbia, humildad*, en 1877, entre otras dramaturgas del período. (Seibel, 1994: 292)

Llegados a este punto nos preguntamos: ¿Qué sucede con los personajes históricos femeninos en la dramaturgia y los espectáculos teatrales actuales? ¿Cómo se considera el accionar de las mujeres que participaron en las luchas emancipatorias desde el punto de vista de la ficción? ¿Qué elementos biográficos, o históricos se tienen en cuenta al llevar a escena un personaje femenino de la historia argentina?

Como señalo en mi artículo *Poner en escena la historia. Lecturas, relectura y memoria* (2017:205), la presencia del pasado toma carnadura a través de la acción y la corporeidad de los intérpretes en la escena. Los teatristas se aproximan a la historia nacional de los S. XVIII y S.XIX y a sus protagonistas, con un posicionamiento ideológico que depende, generalmente, de la historia aprendida en los ámbitos educativos y sociales, y que de la confrontación entre este conocimiento personal, con la investigación de fuentes, crónicas, cartas personales, etc. emergerá la verosimilitud de los hechos y/o personajes históricos que suben a la escena.

El interés por humanizar a los próceres, a los héroes y heroínas que forjaron la Patria y el rescate de aquellas mujeres que -por su accionar reñido con lo establecido- han sido relegadas, menospreciadas, o ignoradas por la historia oficial, hace que en la escena se focalice en estas mujeres del pasado cuya trayectoria y pensamiento se proyecta en la actualidad.

## › ***El panteón de la Patria***

Esta obra del dramaturgo Jorge Huertas surge del primer premio del Concurso Nacional del Bicentenario, realizado por el Instituto Nacional de Teatro, en 2010. El texto trata sobre el encuentro -de ultratumba- de tres personalidades de la historia nacional: José María Paz, Domingo Faustino Sarmiento (al que se denomina El loco) y Manuel Belgrano. Como señala Huertas en una entrevista realizada por Juan José Santillán, para la revista *Picadero* (2010:1):

“Mi obra plantea paradójicamente lo que no sucedió para contar lo que sí sucedió en el gran proceso histórico y cultural de la Argentina. Es más una obra sobre la cultura argentina que una obra histórica. Es el intento de horadar en los personajes y polémicas históricas el desarrollo de un dilema que atravesó y atraviesa la Argentina desde hace más de un siglo y medio: civilización o barbarie”.

La escritura del texto dramático -en palabras de Huertas- trabaja intertextualmente la ficción con las *Memorias* del General Paz, las cartas personales de Sarmiento, los textos de historia sobre el período Rosista, la obra teatral *Defensa y triunfo del Tucumán por el General. Belgrano*, de Luis A. Morante, las *Catilinarias* de Cicerón, fragmentos de *Oliver Twist*, de Charles Dickens, *Una aventura amorosa de Sarmiento* de Anderson Imbert, entre otros textos.

Al entrar a la sala Cunill Cabanellas, nos situamos en un espacio escénico ambiguo: con una escenografía con andamios, maderas, caños, en el que no sabemos si asistimos a la decadencia, o la reconstrucción del lugar. En este espacio de indeterminación José María Paz padece su encierro y tiene continuas “apariciones” de Sarmiento. Los diálogos que los ocupan son “núcleos de condensación poética” -según el dramaturgo Huertas- que transitan momentos conflictivos (como el error táctico cometido por Paz que deriva en su captura y arresto); la contención de los sentimientos amorosos de Paz por su sobrina Margarita Weild, y la desmesura de Sarmiento en sus afirmaciones y actitudes frente a Ida Wickerham y Aurelia Vélez. En este limbo escénico, como espectros aparecen y desaparecen estas mujeres, cuyas historias personales sabemos -en principio- por textos escritos por los hombres que las rodearon, es decir, a través de *Memorias*, o correspondencia personal. Son las investigaciones más recientes, que al bucear en archivos familiares e íntimos, rescatan la labor desplegada por estas mujeres de los siglos precedentes.

En el texto dramático y espectacular, Margarita Weild es presentada como una joven solícita, intentando hacer más llevadero el encierro de Paz, al querer entretenerlo con acertijos, juegos de palabras, o naipes. Paz debe conseguir la dispensa del arzobispo de Buenos Aires para poder casarse con su sobrina. Esta unión fue propiciada por la abuela de Margarita, y madre de José María, Tiburcia Haedo, a pesar de la diferencia de 23 años y la relación de parentesco. De boca de Paz escuchamos: “Desde la guerra con el Brasil que madre me pide que me case con Margarita” (Huertas, 2010:8). Y en otro momento expresa su visión sobre Weild “... es una flor, bella e inocente” (Huertas, 2010:6).

En el transcurso de la puesta, el personaje de Margarita atraviesa momentos de candidez y otros de mucha firmeza en sus convicciones, al confesar su amor por José María y su deseo de casarse. No se indica en ningún momento que ella se casó para vivir en el mismo encierro de la cárcel junto a Paz. Esta decisión de perder voluntariamente la libertad era poco común para una joven de su edad. Araceli Bellotta señala que ese fue un gesto “heroico” de Margarita y que no se cuenta “Porque el amor fue el motivo de su heroísmo, y el amor es cosa de mujeres” (2013: 93), desde una mirada patriarcal.

En el devenir del espectáculo, las mujeres de Sarmiento harán su aparición. En primer lugar, el personaje de Ida Wickerham, la profesora que le enseñó inglés en su estadía por Estados Unidos, y con quien tuvo un vínculo amoroso. Se la muestra como una mujer culta e interesada en la escritura del *Facundo* y absolutamente apasionada por este hombre. A través de los fragmentos de las cartas íntimas que se citan en la obra, se pone en evidencia el interés que Ida Wickerham tenía por Sarmiento, y la relación poseía más ausencias que encuentros. Llama la atención, en la fluida prosa de Wickerham, cómo habla de cuestiones políticas inherentes a nuestro país, tales como la llegada a la presidencia de Sarmiento; o cuando le sugiere: “Por favor, para matar todos los indios consiga suficiente pólvora y haga volar a López y el Paraguay. Y dé al Congreso una dosis de medicina para descomponerlos. Entonces podrá hacer lo que le plazca y tendrá tiempo para escribir”. (Huertas, 2010: 16). A su vez, Ida le solicita que la incluya con las maestras que selecciona Mary Peabody Mann, para venir a la Argentina, para así poder verse.

En *El panteón de la patria*, la cita textual de fragmentos de las cartas que envió Ida a Sarmiento se corresponde con las constantes misivas que, entre 1866 y 1882, con escasas respuestas, por parte de Sarmiento, mantuvieron en ese período. Pero, esta actitud de Sarmiento fue por una simple razón: el amor por Aurelia Vélez.

Aurelia tuvo una vida singular, que rompió con el molde de las convenciones de las mujeres del S. XIX, ya que a los diecisiete años decidió casarse con el médico Pedro Ortiz Vélez, pero acusada de infidelidad, el esposo la conduce a los ocho meses, a la casa paterna. Luego se convierte en la compañera de Sarmiento, a pesar de estar él casado, y fue la principal artífice de su llegada a la presidencia de nuestro país.

Es hacia el final del espectáculo, que irrumpe el personaje de Aurelia, rememorando los instantes felices y tristes vividos con Sarmiento y se niega a que se lo eternice en una estatua de bronce, en los predios del Rosedal. Como señala Jorge Torres Roggero (2011: 3) respecto de las mujeres de Sarmiento “(...) aún el extraño caso de su esposa Benita, eximen a las funciones del esquema hombre/mujer de la relación patrón/esclavo, explotador/explotado. La mujer liberada, libera al hombre. No lo retiene y se posesiona de él, sino que lo radica en la historia”. Con la cita de una carta de Aurelia Vélez escrita en 1900, desde su

exilio parisino, en ocasión de la inauguración de la estatua de Sarmiento, ella reivindica el costado humano del vínculo y no la figura pública que ayudó a crear.

### › ***Santa Juana de América***

Esta obra dramática de Andrés Lizarraga, con dirección de Hugo Álvarez, se estrenó en el Teatro Regio, del Complejo teatral de Buenos Aires, en 2010.

La versión de *Santa Juana de América* de Hugo Alvarez opta por sintetizar el texto dramático -de tres horas- siguiendo la poética brechtiana (con narración en el proscenio, intervenciones audiovisuales, y música en escena), para desplegar la vida de Juana Azurduy, desde 1809 hasta su muerte en 1862. A su vez, el director ha incluido algunos textos históricos, como la carta al General Rondeau, de Manuel Asencio Padilla - esposo y compañero de lucha de Juana Azurduy, como un modo de enfatizar aspectos de la historia nacional.

La puesta en escena transita los momentos destacados de la vida de Azurduy, como su paso por el convento, la vuelta al hogar paterno para trabajar la tierra, el encuentro con Manuel Padilla, los enfrentamientos con los realistas, la muerte de sus hijos, la muerte de su esposo, la organización de un ejército para seguir la lucha, el embarazo de su quinta hija y su propio final, olvidada y pobre, luego de los servicios prestados para la emancipación de los españoles.

Alejandra Flechner, protagonista de Juana Azurduy, se preguntaba en un reportaje de *La Nación*, previo al estreno: " (...) ¿Cómo hace uno para encarnar a alguien que de verdad vivió? ¿Parecerse, imitar, o llegar (...) a un lugar más profundo? Eso solo ya era un gran desafío". Y en otra entrevista realizada por Irupé Tentorio para *Página/12*, comenta las posibilidades que pensó para abordar el personaje de una mujer histórica de tal magnitud:

“Por otro lado me cuestioné bastante cómo llevarlo corporalmente. No sabía si entrenar kung-fu o kendo, no porque en escena ella dé batalla, sino porque esa fuerza que ella llevaba en el alma se reflejaba en su cuerpo y eso era importante: reflejar esa fuerza desde lo corporal. Pero una vez ya metida de lleno en la obra, me di cuenta de que yo también encontré esa fuerza en mí, así que dejé de lado la idea del entrenamiento corporal y me hice Juana”.

En la obra teatral, el personaje de Juana Azurduy se muestra como una figura heroica y humana, rebelde y apasionada que subvierte el espacio patriarcal que los realistas y el terrateniente Acuña encarnan, y a su vez, se posiciona en un plano de igualdad con su compañero de lucha y de vida Manuel Padilla.

Es Juana Azurduy una de las heroínas del período independentista de mayor trascendencia, frente a otras silenciadas por la historia oficial y reivindicadas en épocas posteriores, ya que en su figura se fusiona el

desafío al poder, la idea de libertad extrema y la vida familiar y amorosa, en las más adversas condiciones, de acuerdo con sus convicciones y principios.

### › ***A modo de conclusión***

En la construcción de los personajes femeninos de *El panteón de la patria* nos encontramos con lo esencial de las personalidades recreadas de Margarita Weild, Ida Wickerham y Aurelia Vélez. Estas mujeres así representadas son el resultado de una mixtura entre el rigor histórico y la ficción poética, ya que las conocemos principalmente por los vínculos que mantuvieron con estos hombres destacados de la historia nacional.

En *Santa Juana de América*, la obra focaliza en los principales momentos de la vida de Juana Azurduy, a la que muestra como un ejemplo de entrega y convicciones, sin darle una pátina de heroína inalcanzable. Para concluir, el modo en que todas estas mujeres desafiaron los mandatos sociales de su época nos incita a reflexionar en torno de los valores y los conceptos arraigados respecto de los roles asignados según el género, y a su vez, nos permite establecer una conexión entre ese pasado de mujeres bravías, que prosigue hoy, en otros escenarios, en los que las mujeres siguen dando batalla.

## Bibliografía

Barrancos, D. 2010. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. 2ª ed. Bs As. Sudamericana.

Bellotta, A. 2013. *Margarita Weild y el General Paz*. Bs. As. B de bolsillo.

Carrión, A. 2017. "Poner en escena la historia. Lecturas, relectura y memoria". En Jorge Dubatti J. [et al.]. *Actas de las VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. pp.201-208. Bs. As. AINCRIT. Libro digital.

Ordaz, L. 1999. *Historia del teatro argentino*. Bs As. Instituto Nacional del teatro.

Seibel, B. 1990. *De ninfas a capitanas. Mujer, teatro y sociedad: desde los rituales hasta la Independencia*. Bs. As. Legasa.

-----, 1994. "Mujer teatro y sociedad en el S. XIX en Argentina". En Fletcher L. (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del S. XIX*. pp.291-297. Bs. As. Feminaria.

Santillán J.J. 2010. "Mi acercamiento a la historia es más a través de la ciencia ficción que de los documentos". Charla con el dramaturgo Jorge Huertas. En *Picadero*, Año X, Nº 26, pp.11-13. Bs. As. Instituto Nacional del Teatro.

## Fuentes electrónicas

Huertas, J. 2010. *El panteón de la patria*. En CELCIT. *Dramática Latinoamericana* 323. En línea: <http://www.celcit.org.ar>. (Consulta: 10-2-19)

La Nación espectáculos. "Una mujer llamada Juana. Entrevista a Alejandra Flechner". 30-4-2010. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/1259620-una-mujer-llamada-juana> (consulta: 10-3-19)

Tentorio, I. 2010. "La más valiente". Entrevista a Alejandra Flechner. En sitio web de *Página/12*. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5756-2010-06-04>. (consulta: 10-3-19).

Torres Roggero J. 2011. Domingo Faustino Sarmiento: "Una cadena de amor" (en línea). Alicante. Sitio web de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgf1c7>. (consulta: 25-2-19).