

# Cuerpo y género en textos dramáticos de uno o dos personajes. Ideas para tirar de la madeja

Por Lucía Bruzzoni Giovanelli\*

**Resumen:** Este artículo busca desde una mirada interdisciplinaria reconocer cómo se representan los roles de género y el cuerpo, en los textos dramáticos en los que solo puede haber uno o dos personajes. El corpus está compuesto por dos libros editados por el Centro Cultural de España en Montevideo, luego de realizar dos convocatorias en las cuales el premio incluía la publicación. Analizaremos dieciséis textos escritos por dramaturgas y dramaturgos uruguayos publicados en los años 2006 y 2008.

**Palabras clave:** cuerpo, género, dramaturgía.

---

\* Magíster en Teoría e Historia del Teatro por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, Uruguay. Docente de Metodología de la investigación en el Consejo de Formación en Educación. Uruguay. Contacto: lucibru@hotmail.com

En este artículo trataremos de responder a las siguientes preguntas: ¿Qué personajes eligen las y los dramaturgos cuando se enfrentan a la escritura de un texto en el que solo puede haber uno o dos actores en escena? ¿Cómo construyen dramáticamente a los personajes femeninos según los grados de representación<sup>1</sup>? ¿Qué visiones sobre el género podemos reconocer en estos textos? ¿Cómo aparece exhibido o referido el cuerpo? Proponemos una mirada interdisciplinaria desde la dramaturgía, la sociología y la antropología para acercarnos a las imágenes que representan el género<sup>2</sup>.

El corpus sobre el que vamos a trabajar está compuesto por dos libros editados por el Centro Cultural de España en Montevideo, luego de realizar dos convocatorias en las cuales el premio incluía la publicación. La primera convocatoria de teatro unipersonal se hizo en el año 2006 con el título *Solos en el escenario*, y la otra en el 2008 denominada Dos en el escenario y editada como *Obras para dos personajes*. En todos los casos los textos fueron presentados con seudónimo, y leídos por un jurado<sup>3</sup> integrado por dos representantes de la Institución y uno elegido por los concursantes. En las dos oportunidades se publicaron los cuatro trabajos ganadores y las cuatro menciones. Queda fuera del objeto de investigación en este artículo, la valoración sobre las y los autores, que en varios casos integran el canon de la literatura dramática uruguaya.

Comenzaremos por la lectura de cada uno de los dieciséis textos tratando de reconocer en ellos cómo son representados los personajes, para arribar luego a algunas conclusiones que nos permitan responder a las preguntas planteadas.

---

<sup>1</sup> Son personajes patentes los que integran el reparto o *dramatis personae*, esa acotación que es propia del drama, los que van a ser encarnados por un actor o una actriz. Seguimos en este artículo la clasificación que hace García Barrientos (2003), distingue también los latentes, que habitan el espacio contiguo y podrían irrumpir en cualquier momento en la escena, y los ausentes que solo son nombrados o aludidos.

<sup>2</sup> Queda fuera del objeto de estudio en este artículo, y es interesante para una futura investigación, el análisis del contexto histórico en el que fueron escritos estos textos y su relación con los estudios de género realizados en esos años en Uruguay.

<sup>3</sup> En la publicación de los monólogos el jurado estuvo compuesto por María Esther Burgueño, Roger Mirza y Enrique Mrak, se presentaron ciento veinte trabajos y resolvieron por unanimidad los premios de estímulo económico y la publicación. El jurado de la convocatoria Obras para dos personajes estuvo compuesto por Alvaro Ahunchain, Enrique Mrak y Ricardo Prieto.

### *Solos en el escenario*<sup>4</sup>

En las obras con un solo personaje, las únicas que tienen a una mujer como protagonista son: *¿Qué fue de Bette Davis?*, *Japón, un sexteto alemán* y *El ascensor*. En los tres textos los personajes femeninos están atrapados en su peripecia vital, asociada al mundo organizado según las relaciones de poder que reflejan la dominación masculina estudiada por Bourdieu (2000).

La protagonista del texto *¿Qué fue de Bette Davis?* es una mujer de nombre desconocido, y edad mediana, que interactúa todo el tiempo con las imágenes proyectadas en el escenario: las de la famosa actriz en distintas películas, y también las que se filman durante la escena. Con la estrella de cine habla del amor, del desamor y de la actuación, Robert su pareja, parece fascinado por Davis y es un actor frustrado. La protagonista relata con aparente indiferencia, la violencia psicológica que ejerció Robert sobre ella, se enfurecía aunque le contestara con monosílabos. No queda claro si él la abandonó por una mujer más joven o se murió, pero está presente siempre en sus pensamientos, ella no tiene capacidad de agencia, sufre pasivamente. Algunas frases de las películas de David sugieren la soledad que padece y responden a un estereotipo femenino construido desde el patriarcado, a una visión romántica que permite sostener las estructuras de poder que condicionan el lugar social de la mujer (da Silva e Silva et al., 2019), donde el desamor es la causa de todos los males y al mismo tiempo la solución a todos los conflictos (Delgado, 2010), por eso no es extraño que el personaje diga "Pudiste ser mejor que todas las demás. Pero no quisieron que lo fueras. No te querían lo suficiente" (p. 75).

En *El ascensor* la protagonista es una mujer que queda atrapada cuando está por entrar a terapia, el día que piensa impedir la boda del hombre que supuestamente ama, casi una escena de telenovela. Mientras espera, experimenta diferentes estados de ánimo, se ríe de sí misma, imagina que dialoga con Yahveh y que hace playback en televisión, además parodia a su terapeuta. Encerrada en el ascensor, comprende lo difícil que es estar consigo misma tanto tiempo y dice "Soy insoportable" (p. 106) como si respondiera al estereotipo femenino de la mujer que actúa casi desequilibrada o loca, a causa de un amor no correspondido, y como

---

<sup>4</sup> Todas las citas en este apartado corresponden a la publicación del año 2006 titulada *Solos en el escenario*. Los textos premiados en esta edición fueron: *Estás perdonado Clint* de Rodolfo Levin, *Japón, un sexteto alemán* de Florencia Lindner, *Resiliencia* de Marianella Morena y *Basura* de Carlos Rehmann. Recibieron una mención honorífica: *Natalia Petrovna* de Roberto Echavarren, *¿Qué fue de Bette Davis?* de Bibiana Passadore, *Mc Morphine* de Gabriel Peveroni y *El ascensor* de Leonor Svarcas.

ya sabemos los estereotipos ayudan a reforzar y sostener en el tiempo la violencia contra la mujer (da Silva e Silva et al., 2019, p. 191).

En **Japón, un sexteto alemán**, un altavoz anuncia las escenas, la protagonista es una mujer llamada Laica, con una valija a cuestas en un campo de concentración nazi, trata de recordar la muerte de su padre, la violación y la muerte de su madre, son escenas que presencié con sus ojos de niña, también narra su propia muerte al ser descubierta mientras intenta atrapar un trozo de pan. Distintas formas de violencia se ejercen sobre los cuerpos de los personajes en esta obra, en un efecto Matrioska mediante el cual se visibilizan algunas más que otras, pero todas están vinculadas y se condicionan (da Silva e Silva et al., 2019).

En *Estás perdonado Clint*, *Resiliencia*, *Basura*, *Natalia Petrovna* y *Mc Morphine* las mujeres son personajes ausentes en la acción dramática, y están caracterizadas por el protagonista que habla de ellas, es decir son de alguna forma habladas por otros, sin embargo, no todos los textos las representan del mismo modo.

**Estás perdonado Clint**<sup>5</sup> escenifica la historia de un hombre apasionado por el cine. El protagonista tiene aproximadamente cincuenta años, usa lentes, se sienta en una mesa del café Sorocabana con una agenda y un diario, lo que permite suponer que está ocupado y le interesa informarse. Mira al público mientras entrelaza su relato con escenas de películas canónicas. Ha trabajado durante seis años como chofer de la emergencia médica, de esa experiencia recuerda varias muertes, suicidios y la simulación de asistencia a un viejo moribundo. Las mujeres solo aparecen referidas como personajes ausentes, son las que trabajaban en el quilombo del pueblo que el protagonista visitaba con sus amigos, después de la matiné del cine, cuando eran muy jóvenes. Uno de los amigos del protagonista afirmaba "todas esas guachas son vírgenes" (p. 18) naturalizando así la violencia sexual ejercida sobre ellas.

En **Resiliencia**, basada en *El furgón de los locos* de Carlos Liscano, el único personaje está representado por un actor que interactúa con la luz; se escucha una voz femenina en off (cuando la luz se apaga) que habla sobre el dolor, la resiliencia, el lenguaje y la memoria. El protagonista reflexiona sobre la cárcel la tortura, la libertad y la decisión de ser escritor, recuerda a la madre que muere a los cuarenta y cinco años, se entera de esta noticia estando preso, se lo cuenta su padre, este dos años después se suicida. La figura de la madre, idealizada es evocada siendo niña, en el campo, corriendo descalza bajo la lluvia, para no mojar su único par de zapatillas, de camino a la escuela. También nombra a Anna porque lo acompaña a un cementerio donde logra llorar por primera vez, en su exilio en Estocolmo, después de la cárcel.

---

<sup>5</sup> El título dialoga con la película *Los imperdonables*, dirigida por Clint Eastwood.

Las dos mujeres sostienen emocionalmente, tal como se espera de su rol de género, asumen el lugar de cuidador asignado (Delgado, 2010, p. 63).

En **Basura** el protagonista también es un varón, pero en este caso es un personaje degradado, se dedica a negocios ilegales, desconocemos cómo se llama. Opera a gran escala, a través de muchos teléfonos de distintos colores. Controla a su mujer y también ordena que sigan a quienes la vigilan como en un juego de cajas chinas. Cuando usa el teléfono rosado habla con su mujer y repite siempre el mismo insulto "No sé para qué tenés teléfono si no lo atendés, ¡yegua!" (p.44). La visión del personaje femenino ausente nos llega a través de la mirada patriarcal de quien pretende doblegarla. Es una especie de femme fatale, que lo obsesiona, le advierte a los hombres que envía para controlarla que su mujer es loca pero lujuriosa, muy experimentada y que puede ser muy excitante contemplarla. Él la ha utilizado a lo largo del tiempo para ganar dinero mientras elimina a sus distintos amantes, pero ella termina seduciendo a quien debería controlarla, y lidera el secuestro de un chárter de viejitos, fugándose a Cuba, frustrando así uno de sus negocios. El texto presenta una especie de parodia del protagonista, es casi un gángster pero paradójicamente no puede controlar a su mujer y termina siendo burlado por ella, porque es más inteligente y desbarata sus planes.

El protagonista del texto Natalia **Petrovna** es un hombre condenado a trabajos forzados por una relación homosexual en la vieja Unión soviética, evoca sus encuentros eróticos con un joven en la caballeriza. Comparte con el público el recuerdo de una amiga de su infancia, Natalia Petrovna, quizás porque ambos escribían y transgredían las normas sociales impuestas al tener relaciones eróticas con personas de su mismo sexo. Ella se enamoró de una mujer alemana con "cabeza de Beethoven", a quien el protagonista llama "un don Juan femenino" (p.65). Él le escribió cartas a Natalia Petrovna sabiendo que no podría enviarlas y ella no las recibiría, en ellas le cuenta sus penurias, la evoca escribiendo, cocinando, limpiando, cortando melones. La carta habitualmente asociada al mundo íntimo y femenino es escrita aquí por un hombre gay. La imagen femenina de su amiga le permite tolerar su presente, pero un presente extraño ya que ambos están muertos, él en el campo de trabajos forzados y ella exiliada, luego de que asesinaran a su esposo e hija.

**Mc Morphine** es el protagonista de la obra homónima es un "rapero puto" (p. 88), artista Dragqueen que representa a un poeta modernista, a un dandy, un poeta misógino gay, amante secreto de algunas poetas uruguayas canónicas a quienes les ofrecía la "dicha artificial" (p. 99) de la morfina. Sus parlamentos se intercalan con la voz de un locutor que completa, comenta y cuestiona lo que él cuenta.

Las poetas que aparecen evocadas por Mc Morphine, son mujeres que irrumpen en el espacio público por ser escritoras, no resignan a la vida burguesa, y transgreden los límites

impuestos desde el rol de género. No son solamente objetos del deseo del varón, sino mujeres que gozan y lo dicen, mujeres deseantes mostradas también en su vulnerabilidad: podemos inferir que una de ellas es Delmira Agustini, asesinada por su esposo y otra Juana de Ibarbourou, encerrada en un caserón por su propia voluntad, para que no vieran la disminución de su belleza.

### ***Obras para dos personajes***<sup>6</sup>

En los textos con dos personajes cuando los protagonistas son dos hombres, como en el caso de *El intruso* y *Autor intelectual*, las mujeres solo aparecen referidas como personajes ausentes, en *Sombras en el parque* ni siquiera son aludidas, es un universo exclusivamente masculino. En *El intruso* y *Sombras en el parque* está presente el tema de la violencia económica y los conflictos sociales, pero no son planteados desde una perspectiva de género.

*El intruso* presenta dos personajes uno homónimo y otro llamado Protagonista. El ladrón entra al apartamento del quinto piso, el dueño le apunta con una pistola automática, después de una conversación, que intenta desentrañar los motivos que llevan al Intruso a vivir así, el Propietario lo mata y se suicida (aunque al final todo resulta ser una pesadilla). Aparecen algunos roles de género muy definidos como la idea del valor y el coraje asociados al varón y el derecho a la propiedad privada tan caro al patriarcado. Se intenta quizás deconstruir algunos prejuicios, el ladrón se considera casi un intelectual, roba con una estrategia, no usa armas de fuego ni armas blancas porque conoce muy bien, por haber leído el Código Penal, la diferencia entre hurto y rapiña y sabe que en el primer caso la pena de prisión es menor.

Las mujeres solo están referidas en ese universo masculino, cuando el Intruso le pregunta si es casado el Propietario dice que no, aunque hay en el bolsillo de su saco, un anillo de bodas. Los dos personajes presuponen un universo femenino predecible: el ladrón dice que las mujeres suelen dejar la cartera en el living antes de acostarse, y que las amantes o las mujeres en los encuentros ocasionales, empiezan a desvestirse dejando la ropa o las joyas en la sala, antes de llegar al dormitorio. El Propietario reafirma ese imaginario acotando que cuando eso ocurre es porque la pasión es mucha y no se trata de un matrimonio. Responde al estereotipo del varón centrado en su propia peripecia vital, marcada por la frustración- según se deduce en la conversación que tiene con el Intruso- que se traduce en violentas reacciones.

---

<sup>6</sup> Todas las citas en este apartado corresponden a la publicación del año 2008 titulada *Obras para dos personajes*. En esta edición los textos premiados fueron: Éter retornable de Angie Oña, El intruso de Hiber Conteris, Opus Nenúfar de Fiorella Rabuffetti, y Red Velvet de Dino Armas, recibieron una mención Autor intelectual de Fernando Schmidt, Flacas de Magdalena Bosh y Natalia Rey, Frágil de Richard Riveiro y Sombras en el parque de Oscar Correa y Germán Lema.

Oculto sus sentimientos como se espera de su rol de género: cuando el ladrón le pregunta si la mujer lo dejó, dice que eso "Sería lo de menos" y cuando indaga sobre si tiene hijos contesta "Por ahí" (p. 42), como si fuera un padre abandonado. El poder y la violencia se ejercen en un espacio que parece vedado para conocer las emociones o sentimientos de las mujeres, ellas ni siquiera son personajes en el plano diegético<sup>7</sup>.

La lucha por el poder de la palabra (Foucault, 2002) está presente también en **Autor intelectual**. Los protagonistas Ricardo y Arturo, vestidos iguales con camisa blanca y pantalón negro, trabajan en un escritorio decorado en forma minimalista con una computadora y una mesa auxiliar. Ricardo intenta imaginar una historia: Un asesino serial irlandés, terrorista, condenado a cadena perpetua y obsesionado con el ajedrez, busca la forma de tatuarse un tablero, para dibujarlo se corta el cuerpo con las uñas y lo pinta con su sangre. Aprovecha una comida que puede elegir una vez al año- pide una costilla con puré- para hacer las piezas, talla el hueso con las uñas y el piso, realiza la tarea hasta que logra tenerlas todas en treinta y dos años. Las guarda en el ano, pero es descubierto cuando termina de armar el tablero y pide lasaña, sospechan, lo torturan y tiene una hemorragia.

Cada elemento que Ricardo agrega a la historia es cuestionado por Arturo porque le parece inverosímil, por ejemplo que lo primero que defeque sea una apertura inglesa de ajedrez, cree que eso es muy intelectual, se genera un juego metateatral cuando Ricardo le replica "Es público de teatro" (p. 73).

No hay personajes femeninos patentes en la historia inventada sobre el asesino, y solo aparecen tres mujeres como personajes ausentes en la historia central, la esposa y la hija de Ricardo y la madre de Arturo, hablan de ellas como si fueran seres ficticios, cuando Arturo anuncia que quiere vender su parte de la compañía.

Ricardo se sorprende cuando su compañero le confiesa que se ha acostado con su esposa Laura, y que Milagros es en realidad su hija. Entonces decide también confesar su necrofilia con frente al cadáver de la madre de Arturo, el día del velorio. Los dos cuestionan la versión del otro por inverosímil, Ricardo no cree que su esposa de treinta y ocho años, licenciada con un alto coeficiente intelectual, muy bella, activista de Greenpeace, con dotes artísticas, pueda engañarlo con Arturo. Tampoco cree que Milagros en vez de ser su hija lo sea de Arturo, no puede existir una niña que nunca ve televisión y no conoce McDonald's. Las mujeres no parecen reales porque no se adaptan al rol de género naturalizado e impuesto.

Al final exhorta a Arturo a reconocer que él, Ricardo, es el único personaje que pudo crear, tridimensional y verosímil pero que ni siquiera lo necesita. Es un varón que inventa a

---

<sup>7</sup> El plano diegético es el de la historia (García Barrientos, 2003).

otro varón, ambos heterosexuales, que a su vez inventan a las mujeres que forman su mundo afectivo. Los temas planteados desde la parodia son la ficción y el concepto de lo verosímil, sobre todo en relación al género.

En **Sombras en el parque** los dos personajes viven en situación de calle. Totó duerme debajo de una estatua a la que llama "mi convidado de piedra" (p. 120), esa referencia literaria muestra que ha leído, además estudió en el Liceo Francés y conoce normas elementales de protocolo. Protege a la estatua del vandalismo de los malos graffitis y está muy angustiado porque ha perdido los zapatos que usa para ir al puerto y ver la llegada de los cruceros. Aníbal lo visita y comparte el único pan que tiene, le propone que lo acompañe a cuidar coches en un evento en la Embajada de Israel, porque supone que eso les permitirá salir de la situación en la que se encuentran, esa ilusión termina en un fracaso<sup>8</sup>. No hay ningún personaje femenino en este universo.

Cuando las protagonistas son dos mujeres como *Opus Nenúfar* y *Flacas* se habla de las emociones y de las vivencias sobre el propio cuerpo.

Los personajes de **Flacas** son dos mujeres jóvenes que sufren trastornos de la alimentación, se llaman Princesa 1 (padece anorexia) y Princesa 2 (sufre bulimia). La relación con el cuerpo, la percepción que tienen de él, las dietas obsesivas, las formas de disimular la enfermedad son los temas centrales y están vinculados con el control del cuerpo femenino en la sociedad patriarcal.

La voz en off de Princesa 2 muestra una carta escrita por ella a Ana, tal como se explica después, Ana es el apodo de la anorexia en los sitios de internet donde se la fomenta. El texto da cuenta de la angustia, de la sensación de soledad y del asco que experimenta el personaje al mirarse al espejo, dice que prefiere la muerte<sup>9</sup> antes que la gordura. La obra termina cuando ellas repiten, alternándose durante treinta segundos, "Odio mi cuerpo" (p. 90), un cuerpo escamoteado muchas veces en la escena y sustituido por la voz en off de las protagonistas, quizás por el asco que despierta en ellas.

---

<sup>8</sup> Hay un cierto estereotipo del usuario de los planes sociales, en la construcción de uno de los personajes que vive en situación de calle, Aníbal cuenta que se compró un celular con el dinero del Plan de Emergencia, pero que no sirvió de nada pues no tenía a quién llamar, y luego lo cambió por un pantalón. Y al mismo tiempo parece idealizarse la vulnerabilidad social al mostrar que permanecen inalterables la dignidad, la ternura, y la capacidad de soñar, en medio de la más absoluta privación de los bienes materiales.

<sup>9</sup> Algunas imágenes que se proyectan y resultan alarmantes como la foto de una espalda esquelética frente a la cual dice Princesa 2 "¡Yo quiero esa espalda!" y Princesa 2 replica "¡Yo también!" (p. 89).



Más allá de que este sea un recurso muy valioso en las obras de un solo personaje, podríamos preguntarnos por qué las voces femeninas aparecen en off en varios de los textos que analizamos. Son voces de mujeres que no encarnan en un personaje patente, no exhiben el cuerpo de la actriz que las representa, son imagen de una ausencia.

Sandra Cornejo (2016) en su artículo "Cuerpo imagen e identidad" sostiene que el peso y la altura, propuestos como modelos ideales de la belleza femenina, impuestos culturalmente, son irreales porque se consiguen con Photoshop y cirugías plásticas, sin embargo, aunque se reconoce el engaño y el carácter artificial de las imágenes, al verlas permanentemente en los medios de comunicación, se terminan percibiendo como reales, lo que genera frustración por no alcanzar ese ideal (p. 164). Son las mujeres las más presionadas por ese estereotipo, que causa graves problemas de salud<sup>10</sup>.

**Opus Nenúfar**, subtitulada como variaciones lúdicas en torno al concepto de carne, parodia el estereotipo femenino de la cocinera que enseña trucos con sus recetas, para darle a la mujer el control del hogar, ella es la guardiana, la responsable de la armonía que debe reinar en el espacio sacro del páter familias. La parodia se instala desde el primer momento porque una voz masculina en off dice "cualquier coincidencia con la ficción es pura realidad. Su integridad moral puede dañar las imágenes que verá a continuación. Si trae sombrero déjese, nos gusta la diversidad. Además está fresco. Si le suena el celular atiéndalo tranquilo, nosotros podemos esperar a que corte para seguir" (p. 49).

Los personajes patentes son dos, Amapola y la tía Nenúfar, la primera organiza la conferencia culinaria que la segunda hace frente al público y la traduce en un supuesto lenguaje sordomudo. Amapola oficia de presentadora del resto de los personajes, comenta la acción como el coro en la tragedia griega, y le habla al público. La tía Nenúfar pretende cocinar platos sabrosos, seductores, sencillos y saludables, las cuatro eses del buen cocinero. Ha inventado la culipsicología, una ciencia que busca desentrañar cómo afecta lo que comemos en nuestra salud mental. Nenúfar trata de adoctrinar al público sobre la importancia de una dieta basada en carne para controlar la vida de su familia: darle proteínas a los hijos para que rindan en el estudio y al marido para aumentar su libido, y quitárselas a la suegra para debilitarla, "el control está en la carne" (p. 59) Pretende devolverle a la mujer "la soberanía alimentaria perdida" (p. 56). Explica a las mujeres que la mayor parte de los elementos de la tecnología que ayudan en la cocina, como el cuchillo eléctrico, fueron

---

<sup>10</sup> En la obra se escuchan las voces de las Princesas sin que estén ellas en el escenario, hablan de la consecuencia de sus dietas en el cuerpo, en el peso corporal, en la menstruación, en la dentadura, en el pelo, en la presión arterial, en la salud mental.

inventados por hombres “desesperados por haberse visto convertidos en amas de casa de la noche a la mañana, gracias al éxodo de la mano de obra femenina fuera del hogar”(p. 56).

El texto refleja la tensión de una sociedad en la que la mujer sale del espacio doméstico para ocupar el espacio público, pero todavía debe responder a los mandatos que la atan al hogar. El humor generado por los giros inesperados de la historia, y las actitudes de los personajes, permite subvertir ese orden patriarcal, por ejemplo en el modo en el que enfrenta Nenúfar la infidelidad de Narciso, le pide a Amapola que no lo deje, porque si bien lo ha curado de la impotencia, todavía tiene eyaculación precoz. O la reacción de Amapola cuando recibe la llamada de Narciso para que no lo abandone, y frente a una amenaza de él, le responde "en lo que a mí respecta... matate nomás". Narciso tiene que reconocer que ha sido tratado como un objeto sexual, porque Amapola le aclara que no lo quiere y tiene relaciones ocasionales con otros hombres con mejor desempeño.

En las obras en las cuales los protagonistas son un hombre y una mujer como en *Red Velvet*, *Éter retornable* y *Frágil*, las relaciones de pareja son heterosexuales y complejas, en general hay cierta ruptura con una visión tradicional de los roles asignados al varón y a la mujer, mediante el humor y la parodia se busca la deconstrucción del statu quo.

*Red Velvet* es una adaptación que hace Dino Armas de un cuento de Lilián Goligorsky, los protagonistas son Elvira y Él. Se sientan sobre un césped sintético en un banco de plaza, vestidos muy elegantemente para hacer una especie de picnic inglés. Al comienzo Él parece molesto leyendo el diario, hasta que Elvira comienza a hacer un striptease mostrando la lencería de seda, mientras le habla al doctor Bortagaray: le echa en cara que nunca le dio el lugar que le correspondía en su familia, no la dejó olvidar su origen humilde, desvalorizó sus méritos por el profesorado de inglés y la beca en Oxford, que obtuvo gracias al esfuerzo de sus padres. Pudo insertarse con dificultad en una clase social que la menospreciaba, aunque ganó el premio de las Red Velvet organizado por las damas del Garden. En una especie de revolución silenciosa frente a los mandatos sociales, decidió tener solo un hijo, cambió al ginecólogo que le hacía creer que era frígida, por otro que le puso un DIU, no quiso convertirse en "una vaca paridora" (p. 65), en parte la violencia ejercida sobre la mujer se sostiene en la separación del cuerpo para la procreación, del cuerpo para el deseo (da Silva e Silva et al., 2019, p. 193).

Le reprocha a su esposo, el doctor Bortagaray, la falta de destreza como amante y le cuenta detalladamente cómo ha descubierto el placer sexual porque su nueva pareja se toma tiempo para el juego amoroso previo, le da besos en los pezones, le lame el clítoris con suavidad, la lame, la besa y la vuelve a lamer, es "un verdadero artista" (p. 63) ha descubierto que puede tener múltiples orgasmos. Es la mujer que desea, que disfruta y que toma la

iniciativa en el juego amoroso, y en el baile y "lleva" a su pareja en un tango arrabalero, mientras le anuncia lo que harán en la cama y le pide que le diga cochinas, pero sigue necesitando que el deseo del hombre la valide.

Al final el espectador comprende que el esposo de Elvira está allí enterrado y que todos los viernes ella y su amante (un abogado, que él le presentó y con el que terminó acostándose el mismo día de su entierro) se excitan ensayando en el cementerio distintas escenas.

**Frágil**, subtitulada Comedia cotidiana contemporánea, tiene dos personajes: ELLA-MUJER- ESPOSA- EMBARAZADA- MADRE Y ÉL -HOMBRE- ESPOSO- EMBARAZADO- PADRE. La acotación aclara que hay libertad para la puesta en escena "porque el teatro es otra cosa" (p. 93), se jerarquiza la libertad del espectáculo frente a la autoridad del texto, los dos personajes podrían ser uno solo, y no hay que definir quién es el que habla. Está implícita también la idea de que el género se construye.

El texto se detiene en la fragilidad y la complejidad de los vínculos de una pareja heterosexual, que enfrenta los desafíos de las distintas etapas de su vida, la necesidad de salir de la rutina, las paradojas de las vacaciones, el embarazo, el parto y el nacimiento del hijo, la ausencia de libertad, la falta de sueño, las frustraciones, la separación vivida con dolor y alegría al mismo tiempo, y el reencuentro en medio de un inesperado terremoto, cuando ya los dos tienen nueva pareja. Quizá lo que sugiere el texto podría resumirse en estas frases que son breves, como si fueran versos "Se besan/ Se desvisten/ Se cogen/ Se viste/ Se separan." (p. 114)

Algunos estereotipos o lugares comunes parecen revisitarse desde el humor y al ironía, por ejemplo los roles naturalmente asignados, como el de la mujer embarazada hipersensible, que teme no poder recuperar su cuerpo, pensar en el sexo y en el nombre del bebé, la fantasía del hombre que se siente irresistible porque las mujeres parecen reconocer el olor a padre y se le acercan " Como moscas alzadas" (p. 101). Hay un implícito cuestionamiento a la idea de pareja y de familia como completud, y la mujer aparece tanto como objeto de deseo como deseante.

**Éter retornable** es una tragicomedia absurda en un acto, tal cual lo explicita el texto, los personajes son Madelón y Elmer quienes a veces rompen la cuarta pared y miran al público. Discuten porque están separándose después de veintidós días (sí días) de casados y once de novios y al mismo tiempo les gusta preguntarse por el sentido de la vida, por cuestiones metafísicas, "Hay que llenar la vida! Con la porquería que sea" dice él y repite, varias veces a lo largo del texto, que "La vida es una cuerda floja entre la mediocridad y la grandeza" (p. 23).

Por momentos la violencia verbal se refleja en la discusión, Elmer le dice que ella solo duerme y habla, y jamás ha servido para nada y Madelón afirma que se considera la peor, y a su vez lo acusa de ser una porquería, "gusano gigante estiercoloso y lleno de moscas" (p. 22), se reprochan mutuas infidelidades. Al mismo tiempo el texto cuestiona ciertos roles asignados, Madelón no siente ninguna culpa al reconocer que quiere que él se lleve los niños, hace una semana que ella no sabe dónde están, descubre con sorpresa que todavía están allí, en su casa y pretende que él venga a limpiar una vez por semana cuando se hayan separado<sup>11</sup>.

### **Roles de género, la dominación masculina y las artes del débil**

Según Bourdieu (2000) las estructuras de dominación naturalizan los roles de género que se reproducen y mantienen a través de instituciones- como la Familia, la Iglesia, la Escuela y el Estado- que ejercen la violencia física y la violencia simbólica de diversos modos. La masculinidad y la femineidad responden a prácticas de género, por tanto son inestables y están condicionadas por el contexto histórico (Connell,1997), y el género es una construcción cultural que no está atada a la corporalidad.

La violencia contra la mujer es una violencia de género, pero no toda la violencia de género se ejerce sobre la mujer, también la pueden practicar las mujeres sobre los hombres o las masculinidades hegemónicas sobre las marginales (da Silva e Silva et al., 2019 y Pitch, 2014). Sin embargo, son las mujeres las que más la padecen, porque el patriarcado necesita de la violencia para sostenerse, y ella se legitima a través de ese sistema de poder (Delgado, 2010, p.51). Reconoceremos en los textos diferentes formas en la que es ejercida sobre los géneros.

La violencia verbal está presente en varios textos, es ejercida dentro de la pareja por el hombre hacia la mujer, como ya lo hemos señalado antes, en Basura, Qué fue de Betty Davis; también en Autor intelectual cuando Arturo le dice a Ricardo "tu mujer es una puta y vos no podés ser más tarado" (p. 74). Es recíproca en la pareja de Éter retornable, y en El ascensor de una mujer hacia otra, la protagonista imagina que su ex novio se arrepiente, no se casa y ella le dice "¿Te diste cuenta de que esa yegua no era para vos?" (p. 105).

La imagen de la mujer como guardiana del hogar está deconstruida en Red Velvet, Frágil y Éter retornable, pero es muy clara en la tía Nenúfar<sup>12</sup>, sin embargo no deja de generar

<sup>11</sup> Cuando queda sola intenta suicidarse pero él le ha cambiado las pastillas por caramelos, descubren que su hija se las dio en la escuela a otro compañerito con el que perdió una apuesta, ninguno se preocupa por las consecuencias trágicas que pueda tener. Al final se arrepienten, no se separan y se miran con lástima.

<sup>12</sup> En un momento de la escena Amapola parece dirigirla con un control remoto, la hace detenerse y rebobinar lo que dice, escenificando la idea de ese rol naturalizado e impuesto.

tensiones que ella no parece resolver. Nenúfar enseña a otras mujeres cómo organizar la vida hogareña, ha soñado con una vida color de rosa, detrás de esa imagen de gran maestra, en el fondo, es "una Penélope moderna una madame de Bovary" como lo explica Amapola (p. 58). Se obsesiona por las cucarachas, le provocan asco, e intenta matarlas compulsivamente con un insecticida, experimenta una violencia apenas reprimida, que expresa cuando corta la carne para hacer niños envueltos y cuando explica cómo descuartizar un pollo. La parodia surge del contraste entre su actitud y la de Amapola cuando le alcanza coreográficamente los utensilios y repite varias veces a lo largo de la obra, siempre con una "sonrisa plástica" que todo se debe cocinar con "Mucho amor" (pp. 51-52).

La maternidad es aludida en Opus Nenúfar cuando se explica qué deben dale de comer las madres a los hijos, en otros textos los personajes pueden romper el mandato que les exige ser madres o buenas madres, por ejemplo Madelón en Éter retornable y Elvira en Red Velvet. Y en Frágil tanto la maternidad como la paternidad están pensadas como roles que generan similares responsabilidades, conflictos y culpas.

Las mujeres excepcionalmente en los textos que analizamos son escritoras, solo en *Mc Morphine* y en Natalia Petrovna, y escriben diarios íntimos y cartas las protagonistas en Flacas mientras que los personajes masculinos son representados como letrados o intelectuales en varios textos, incluso dos que están al margen de los espacios de poder en la sociedad: Totó que vive en situación de calle y el Intruso. El asesino inventado se obsesiona con el ajedrez, un juego considerado importante para el desarrollo intelectual, el protagonista de Estás perdonado Clint lee el diario y es cinéfilo, los personajes de Autor intelectual son dos creativos, el esposo y el amante de Elvira son abogados, el protagonista de Resiliencia es escritor.

Varios personajes masculinos parecen responder a su rol de género<sup>13</sup>, busca el éxito económico el protagonista de Basura, lo tiene el Propietario y lo intentan simular Narciso, el esposo de la tía Nenúfar, su egocentrismo hace honor al nombre, según lo que relata Amapola: tiene un auto tuneado, es un hombre gordo que está pelado y que usa ropa y perfumes que son copias de los originales; almuerza todos los días lo que Nenúfar le prepara, así puede ahorrar y mostrarse extravagante, después de comer en una plaza, entra al bar para masturbarse y regresa al trabajo. Como afirma Connell (1997) la masculinidad hegemónica es un término inestable atravesado por diferentes relaciones internas al orden de género, como

<sup>13</sup> Según Cornejo (2016) el mandato social no implica solamente tener un cuerpo bello sino alcanzar la felicidad y el éxito, para lo cual es necesario "poseer bienes materiales costosos (autos, celulares, etc.) así como la popularidad, el reconocimiento y la fama" (p.165), el prestigio no importa tanto.

la subordinación (del hombre gay frente a hombre heterosexual en Natalia Petrovna), la marginación (del Intruso ante el Propietario) o la complicidad (entre Arturo y Ricardo).

Frente a la violencia de la dominación masculina los personajes femeninos en los textos que analizamos, desarrollan lo que De Certeau (2000, pp. 41-43) llama las artes del débil, buscan las fallas del poder dominante y actúan por sorpresa donde no se lo espera, a diferencia de la estrategia de dominación que se ejerce en un espacio, un territorio, la táctica no tiene un lugar fijo y eso mismo permite gran movilidad. En Basura la mujer logra burlar el control marital, Amapola sale del lugar de la amante sufriente y Nenúfar se aleja de la imagen de la esposa engañada. Elvira en Velvet busca un ginecólogo que le permita tomar decisiones sobre su cuerpo sin embargo no es completamente libre y depende de la mirada masculina (la del amante y la del esposo muerto). Pero las protagonistas de Flacas están totalmente sometidas al control social que han internalizado sobre sus cuerpos.

Será interesante en una futura investigación preguntarse cómo construyen subjetividad las dramaturgas<sup>14</sup> en los textos que analizamos y si difiere en el caso de los dramaturgos<sup>15</sup>.

Según la escritora Cristina Escofet (en Tarantuviez, 2011) para construir una dramaturgia que dé cuenta de una subjetividad femenina autónoma, son necesarios cuatro principios: que el texto se apropie desde el punto de vista simbólico de las acciones que no pueden realizarse fuera de él, que las imágenes arquetípicas (por ejemplo las de la madre) sean creadas desde un lugar propio, que desde el punto de vista estético se refleje la vivencia desde el género, y que la escritura sea una forma de autoconocimiento y de deconstrucción (pp. 175-176).

Tarantuviez (2011) refiriéndose a algunas dramaturgas contemporáneas argentinas considera que sus textos tienen “una función política [cuando] la escritura teatral conforma un espacio de auto-representación de la mujer que se opone a una cultura que propone y exagera la imagen de la mujer como objeto del deseo masculino” (p. 165).

---

<sup>14</sup> Los textos de un solo personaje escritos por dramaturgas son: Japón, un sexteto alemán de Florencia Lindner, Resiliencia de Marianella Morena, ¿Qué fue de Bette Davis? de Bibiana Passadore, y El ascensor de Leonor Svarcas. Y en los textos de dos personajes: Éter retornable de Angie Oña, Opus Nenúfar de Fiorella Rabuffetti, Flacas de Magdalena Bosh y Natalia Rey.

<sup>15</sup> Pertenecen a los dramaturgos: Estás perdonado Clint de Rodolfo Levin, Basura de Carlos Rehermann, Natalia Petrovna de Roberto Echavarren, Mc Morphine de Gabriel Peveroni. En la edición de Obras para dos personajes: El intruso de Hiber Conteris, Red Velvet de Dino Armas, Autor intelectual de Fernando Schmidt, Frágil de Richard Riveiro y Sombras en el parque de Oscar Correa y Germán Lema.

## Cuerpo y género

En las obras que estudiamos el **cuerpo** prácticamente no aparece exhibido en la escena y solo en algunos textos los parlamentos de los personajes remiten a él. Para Le Breton (2012) el cuerpo es una construcción simbólica, por lo tanto inaprehensible, una construcción cultural de la modernidad, sostiene que en la sociedad occidental contemporánea no percibimos el cuerpo en la vida cotidiana salvo que esté dolorido o enfermo. El cuerpo torturado se vuelve casi omnipresente, un cuerpo que duele, que huele mal, que genera asco, "Pero uno no puede pedirle al cuerpo que resista el dolor y a la vez decirle que da asco. Entonces siente pena por ese animal" (p. 36) dice el protagonista de Resiliencia. El protagonista de Natalia Petrovna también percibe su cuerpo por estar sometido a los trabajos forzados, y la mujer embarazada en Frágil sufre los dolores del parto.

En Japón, un sexteto alemán, Laica utiliza reticencias para hablar de la violencia física, "papá se arrancó las uñas en el marco de la puerta" (p. 25), y de la violencia sexual que nunca es escenificada (lo mismo ocurre en los otros textos), alude así a la violación de su madre: "La seda de su vestido favorito que se arruga en las manos tensas y geométricas" (p. 26). Al mismo tiempo puede recuperar un universo sensorial que cuando falta genera gran dolor: el de los olores y colores asociados al disfrute "las tardes fueron naranjas, los duraznos jugosos deshaciéndose en el tiempo sin prisa inundando el paladar" (p. 25) pero mezclados con el hambre y el frío que padece, el olor a los soldados arios y el pelo quemado de la madre asesinada.

La imagen del cuerpo de los moribundos, los suicidas y los enfermos, surge en los recuerdos del protagonista de Estás perdonado Clint. El cuerpo femenino es pensado como un espacio de dominación en Basura, el protagonista le dice al hombre que espía a su mujer "Contrólele todo. Sáquele fotos. Grábela en video. Requísele las bombachas" (p. 48). El asesino serial, imaginado por uno de los personajes de Autor intelectual, se tatúa el cuerpo porque es el único espacio que puede controlar. En El ascensor, el cuerpo encerrado de la protagonista padece hambre e incomodidad y Yahveh le pregunta si el cuerpo del hombre que ama está circuncidado, el poder divino supervisa el deseo de la mujer.

A veces se asocia el cuerpo a la sexualidad y al erotismo pero es representado de modos diversos: clandestino y censurado en Natalia Petrovna, peligroso (por eso se intenta justificar el control hacia la mujer) en Basura, disfuncional en Opus Nenúfar, exhibido como forma de seducción (hacia el amante en el juego sexual y el baile) y como provocación (en el relato y la escenificación frente a la tumba de su esposo) en Red Velvet, y reclamado como un lugar para el goce por los dos personajes en Frágil.

La idea de tener un cuerpo inadecuado está presente en el miedo a envejecer en una de las poetisas referidas por Mc Morphine, y en el miedo a engordar en las protagonistas de Flacas. El cuerpo es tratado como mercancía en *Estás perdonado Clint* (las mujeres del prostíbulo), y en *Basura* cuando el protagonista llama a un servicio de acompañantes y pide, cual Pigmalión, una mujer a su medida: alta, flaca, pálida, “con mirada febril”, “senos grandes pero caídos”, desgarbada, morocha, “de uñas cortas sin pintar”, pelo lacio, “con aspecto de nadadora venida menos”, vestida de blanco, sin maquillaje, “que no hable español”[ ...]“que sea muda” (pp. 50-51), una imagen híbrida entre la top model y la mujer hogareña, sumisa y sometida. Termina aceptando lo único que pueden ofrecerle, aunque no se parezca a ese ideal generado en su fantasía erótica.

Para pensar de qué modo incide la mirada masculina en la forma en que es percibido el género y el cuerpo, es importante tener en cuenta un estudio reciente de Enguix Grau y González Ramos (2018)<sup>16</sup>, en el cual le propusieron a más de veinte informantes generar narrativas libres sobre las impresiones y emociones que les causaban distintas imágenes de mujeres que fueron elegidas en revistas comerciales. Buscaron explorar las relaciones entre el género, la sexualidad y el cuerpo y se preguntaron si es posible trascender el binarismo de género propio de la mirada heteropatriarcal.

Teniendo en cuenta los comentarios de las mujeres participantes, las autoras dividen en tres grandes grupos las imágenes: mujeres hipersexualizadas que son percibidas con la intención de erotizar, mujeres que por su sencillez y tranquilidad no se perciben como erotizadas, y mujeres que no responden al modelo tradicional, musculadas, agender y transgender.

Cuando las mujeres se posicionan sobre las imágenes que miran no hablan tanto de lo que ellas sienten frente a las mismas sino de la recepción que tienen en la mirada masculina<sup>17</sup>, opinan sobre lo que ven pensando si esas imágenes fotográficas son “adecuadas” o “inadecuadas” para representar al género, y emiten por tanto juicios de valor (p. 23). Algo similar advertimos en *Red Velvet*, es la mirada masculina la que valida a Elvira.

<sup>16</sup> Es una investigación realizada en 2016 y publicada en 2018 con el título “Cuerpos, mujeres y narrativas: imaginando corporalidades y géneros”, trabajaron con 23 mujeres que tenían entre 28 y 59 años (casi la mitad de las informantes eran nacionalidad española, con estudios universitarios) Ofrecieron a las informantes 16 imágenes que incluían desde modelos asociados a la feminidad tradicional, a otros asociados a la masculinidad, andróginos, agender y transgender, también se incluyeron imágenes que dieran cuenta de distintos grupos étnicos, y contextos, en el que estaban los cuerpos (pp. 8, 9).

<sup>17</sup> Por haber hecho las autoras estudios similares con varones, sacan en conclusión que ellos opinan desde su lugar frente a las imágenes y es fundamental la mirada de los otros hombres (2018, pp. 4,23).



A pesar de la vigilancia que se ejerce sobre los cuerpos femeninos existen tres factores que ayudan a pensar en la posibilidad de subvertir los valores tradicionales: la concepción de que la sexualidad y las identidades de género se construyen y deconstruyen, la capacidad de agencia de las mujeres sobre su cuerpo y la imagen que proyectan y, en tercer lugar, la mayor visibilidad de otros modelos de género alternativos que se alejan de la tradicional mirada de lo femenino y de la hipersexualización femenina (pp. 6,7). Esto también pudimos reconocerlo en los textos que analizamos, varios personajes femeninos logran salir del rol asignado, con diferente capacidad de agencia.

En las narrativas creadas por las mujeres en la investigación citada, el cuerpo es considerado "como soporte y no como agente" (p. 25) queda borrado por la categoría mujer desde una óptica patriarcal<sup>18</sup>, perviven estereotipos heteronormativos cuando se cuestiona las imágenes porque se vincula el cuerpo con el género y la sexualidad (p. 24). La mujer "hogareña, triste, sensible" parece prescindir del cuerpo y tiene un género "diluido en atributos múltiples" (p.26).

El cuerpo sí emerge como eje central al contemplar las mujeres hipersexualizadas (vistas como una mujer objeto<sup>19</sup>) o musculadas y por eso a ambas se las rechaza, porque se alejan de la imagen de la mujer-madre-cuidadora-asexuada. Las informantes no se sienten identificadas con modelos que representan criterios exacerbados del mercado y de la estética dominante, por ejemplo las mujeres hipersexualizadas (pp. 20, 21, 25, 26), recordemos que Elvira no era aceptada en el círculo social de su esposo.

Por el contrario, las mujeres menos erotizadas del segundo grupo están asociadas con la naturalidad, la normalidad, la femineidad son las que reciben mayor valoración, se las identifica con la honestidad y la inocencia, a partir de la vestimenta, el contexto o el carácter, que supuestamente se puede intuir en las imágenes. El hogar es asociado con la felicidad, el

<sup>18</sup> Otro estudio que muestra la dificultad para hablar del cuerpo femenino es el de Mariela Peller (2018), analiza las formas en la que fue representado el cuerpo en las organizaciones de izquierda armada en los años 70 en Argentina. Afirma que casi no aparece el cuerpo de las mujeres en la prensa y que se las representa allí de tres modos diferentes: como destinatarias como tema o como enunciadoras, solo en este último caso logran salir del lugar tradicionalmente asignado (p. 92). Si las mujeres son "habladas por otros" no se las asocia con la política y se les asigna el rol tradicional propio de la sociedad capitalista que las identifica con "la belleza, la ternura, la maternidad y el cuidado" (p.94). Nunca se vincula a los cuerpos femeninos con la valentía o el heroísmo, salvo cuando son las mujeres las que enuncian el discurso, allí surge la imagen de la "subversiva, guerrillera, revolucionaria" por ejemplo en la carta de una madre a su hija muerta en combate (p.95).

<sup>19</sup> Hay un distanciamiento con respecto a la concepción heteronormativa cuando las informantes critican, por la ausencia de agencia las imágenes de las mujeres convertidas en objetos y sexualizadas en la revista pensadas para los hombres (p. 26).

orden y la normalidad (pp.14,15, 24) pensamos en los consejos culinarios de Nenúfar. Es interesante observar que, aunque hogar es el lugar de mayor peligro para la mujer, sigue siendo idealizado.

A las mujeres que se las percibe como profesionales y poderosas no se las vincula con la maternidad. Las imágenes que sugieren autonomía, confianza, poder y agresividad, son valoradas y representan rasgos de carácter identificados tradicionalmente a lo masculino, mientras son consideradas propias del género femenino la pasividad, la capacidad de cuidar y de sentir (pp 15, 17, 26). Esto nos permite entender lo peligrosa que es la mujer en Basura, y lo transgresoras que son algunos personajes como Madelón en Éter retornable, Elvira en Red Velvet y Natalia Petrovna en el texto homónimo, porque salen de los roles asignados que ha estudiado Bourdieu (2000) según los cuales al varón le corresponde el espacio público, en el que demuestra su poder, y a la mujer el espacio doméstico y el cuidado de los hijos.

### **A modo de conclusión**

Si cada personaje dramático se construye de acuerdo a las relaciones que tiene con los otros y en función de ellos, es necesario pensar cómo se resuelve en la obra de un solo personaje o de dos personajes, la forma de develar el mundo interno, las emociones más íntimas y las frustraciones y qué conflictos se manifiestan en la escena. Por eso es importante reconocer qué personajes eligen las y los dramaturgos y de qué modo los representan.

En una sociedad donde parece que el cuerpo debe ser exhibido<sup>20</sup>, y no de cualquier modo, sino adaptándolo al ideal de belleza creado por los medios de comunicación, llama la atención la ausencia de los cuerpos femeninos en varios de los textos que analizamos. Sobre todo porque el drama, que se caracteriza por representar las acciones, está escrito para ser llevado a la escena, para que los personajes encarnen en los cuerpos de las actrices y de los actores.

En este sentido el hecho de que muchos personajes femeninos no sean patentes sino ausentes, y terminen caracterizados por los otros, refleja la invisibilidad de los mismos asociada a las relaciones de género. Y cuando el cuerpo de esos personajes es simplemente

---

<sup>20</sup> Sibilia (2006) analiza la preocupación casi obsesiva de la sociedad contemporánea para adecuar los cuerpos a los modelos que proponen como ideales los medios de comunicación. Los pecados en la sociedad contemporánea se vinculan, como en la Edad Media, con la carne, pero son otras las tentaciones: las calorías, fumar y el sedentarismo, ya no se corrompe el alma sino la apariencia del cuerpo arrugado, flácido y con celulitis. La salvación la trae el mercado y no la Iglesia, es individual y se compra (pp. 2- 3).

aludido, también se hacen evidentes los roles de género naturalmente asignados e impuestos, ya sea para reafirmarlos algunas veces, o para cuestionarlos en otras.

El ideal de pureza creado por influencia de la tecnociencia y el mercado, llevan al intento de controlar la condición carnal por su condición de impura, de allí surge el asco hacia lo impuro que tiene por lo tanto un sentido político al considerar inferiores a quienes se alejan del modelo dominante (Sibilia, 2006, pp. 3, 5). Hemos mencionado a lo largo de este artículo cómo el asco generaba sufrimiento.

Aunque los textos analizados permiten reconocer la capacidad de agencia en algunos personajes femeninos, los roles de género evidencian todavía la dominación masculina. Será interesante pensar cómo las dramaturgas podrían representar el género para dar cuenta de una subjetividad más autónoma.

## Bibliografía

- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Centro Cultural de España en Montevideo. (2006). *Solos en el escenario*. s.n.
- Centro Cultural de España en Montevideo. (2008). *Obras para dos personajes*. s.n.
- Connell, R. (1997). La organización social de la masculinidad. En T. Valdes, y J. Olavarría (eds.), *Masculinidad/es: poder y crisis* (pp. 31-48). ISIS FLACSO.
- Cornejo, S. (2016). Cuerpo, imagen e identidad. Una relación (im)perfecta. Cuadernos de estudio de la Universidad de Palermo (58): Cine y Moda. Cuerpo, Arte y Diseño. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi58.1263>
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. s.n.
- Delgado, C. (2010). Raíces de la violencia de género. En *Manual de lucha contra la violencia de género*. A. Marchal (coord.), (pp. 43-64). ISBN 978-84-9903-646-5.
- Enguix Grau, B. y González Ramos, A. M. (2018). Cuerpos, mujeres y narrativas: imaginando corporalidades y géneros. *Athena Digital: revista de pensamiento e investigación social*. (2) Universitat Oberta de Catalunya. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6408948>
- García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Ed. Síntesis.
- Foucault, M., (2002). *El orden del discurso*. Fábula.
- Le Breton, D. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- Peller, M. (2018). Las paradojas de la revolución. Figuraciones del cuerpo en la prensa del PRT-ERP en la Argentina de los años setenta. Dossier. *Izquierdas* (41) <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492018000400077>
- Pitch, T. (2014). La violencia contra las mujeres y sus usos políticos. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, (48), (pp.19-29). Editorial Universidad de Granada.
- Sibilia, P. (2006). Cirujanos plásticos. De la belleza como don divino a los imperativos fáusticos. Facultad de Ciencias Sociales (UBA) <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/11-Paula-Sibilia-Cirujanos-pl%C3%A1sticos.pdf>
- da Silva e Silva, A. et al. (2019). Una revisión histórica de las violencias contra mujeres. *Revista Direito e Práxis*. DOI: 10.1590/2179-8966/2018/30258| ISSN: 2179-8966
- Tarantuviez, S. (2011). Imágenes del patriarcado en el teatro de Patricia Zangaro. *Revista de Literaturas Modernas* (41). <https://studylib.es/doc/6811724/im%C3%A1genes-del-patriarcado-en-el-teatro-de-patricia-zangaro>