

El incontrolable cuerpo femenino. Figuras modernas en el unipersonal platense Bajo un sol de sílice

The uncontrollable female body. Modern figures in La Plata´s one-character play "Bajo un sol de sílice"

María Guimarey

Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Artes

La Plata, Argentina

mariaguimarey@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-6801-3321>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/lfj5mcrci>

Resumen

Este trabajo busca problematizar las construcciones discursivas en torno a la “mujer”, producidas en y por el unipersonal de teatro *Bajo un sol de sílice* presentado en el “Festival de la Mujer” de la Comedia Municipal de La Plata en 2017. Con este fin, se postula que es necesario desarticular las configuraciones de poder que se ocultan en el ilusorio sobreentendido de que ser “mujer” es un dato *a priori*, relativo a cierta genitalidad o anatomía. Para ello, se parte de definir al teatro como un acontecimiento que pone mundos a existir (Dubatti, 2011), que mantienen una relación de tensión con su campo de referencialidad y que están siempre generizados (Richard, 2009). Se entiende, entonces, que la práctica teatral reifica la realidad y (re)produce asunciones naturalizadas respecto de la “mujer”. A través del análisis de las operaciones político-poéticas que la obra propone, se concluye que en ella la figura moderna del “*incontrolable cuerpo femenino* otorga coherencia a la búsqueda de poder masculino” (Masiello, 1997, p. 122) y funciona como metáfora naturalista del hecho político de dominación de las mujeres.

Palabras clave

teatro platense, Festival de la Mujer, “mujer”, “cuerpo femenino”, figuras modernas.

Abstract

This work seeks to problematize the discursive constructions around «woman» produced in and by the one-character play *Bajo un sol de sílice*, presented at the “Woman's Festival” of La Plata’s Municipal Comedy in 2017. To this end, it is postulated that it is necessary to dismantle the configurations of power that are hidden in the illusory understanding that being a «woman» is an a priori fact, relative to a certain genitality or anatomy. To do this, we start by defining theater as an event that brings worlds into existence (Dubatti, 2011) that maintain a relationship of tension with their field of referentiality and that are always gendered (Richard, 2009). It is assumed, then, that theatrical practice reifies reality and (re) produces naturalized assumptions regarding «woman». Through the analysis of the political poetic operations that the play proposes, it is concluded that the modern figure of the “*uncontrollable female body* gives coherence to the search for male power” (Masiello, 1997, p. 122) and functions as a naturalistic metaphor of the political fact of women’s domination.

Key words

La Plata’s theatre, woman’s festival, “woman”, “female body”, modern figures.

Introducción¹

Entre los años 2014 y 2020, la Comedia Municipal de La Plata organizó el “Festival de la Mujer”, en las salas A y B del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha. Durante el mes de marzo de esos años, este festival ofreció una programación que incluía obras de teatro y danza del circuito independiente de la ciudad.² Por esos años, se dio un álgido período en la ciudad de organización de eventos de distinta índole que invocaban al colectivo de mujeres para reivindicar ciertos espacios o modos de hacer. Entre estos se encuentran, por ejemplo, la muestra *Mujeres con Memoria*, organizada por el Museo Municipal de Arte (MUMART)³ en 2011, el ciclo *La semana de la mujer en el cine*, organizado en 2018 también en el Pasaje Dardo Rocha (Infoplatense, 2018), la primera edición del movimiento conocido como *Ni una menos*,⁴ que tuvo lugar en 2015 y el *Encuentro Internacional de Mujeres*, del cual La Plata fue sede por primera vez en 2019. No obstante, definir un festival de teatro invocando una condición de género (*de la Mujer*) anticipa, a través de las expectativas que genera, lo que se puede encontrar allí y también lo que no. Esta práctica de delimitación de un conjunto de obras teatrales supone la asignación por contigüidad de una serie de características estéticas (o de poéticas) que serían compartidas, estableciendo, además, una frontera con un exterior de todo aquello que *no sería* eso. Ahora bien, ¿cuál es o qué define a esa “mujer” a la cual el Festival hacía referencia en su denominación? Es interesante señalar que el reglamento de la convocatoria no explicitaba este concepto, que era definitorio para poder participar⁵, habilitando así un espectro amplio aunque

- 1 El presente trabajo se enmarca en el proyecto de tesis doctoral titulado “Las mujeres y el teatro platense: marcas de género en los festivales de la «Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata (2014-2020)”. Está dirigido por el Dr. Gustavo Radice, director del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata y financiado por una Beca Interna de Finalización de Doctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).
- 2 Con la única excepción de que en la edición 2015 se ofrecieron algunas obras que provenían del mismo circuito independiente, pero de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- 3 Esta muestra fue curada por Cuca Aramburú y se presentó en el mes de marzo de dicho año. Cabe aclarar, además, que el MUMART también se encuentra emplazado en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha.
- 4 “...consigna que dio nombre a un movimiento feminista surgido en Argentina en 2015, que posteriormente se expandiría a gran escala hacia varios países de Hispanoamérica y otras regiones del mundo. Es un colectivo de protesta que se opone a la violencia contra la mujer y su consecuencia más grave y visible, el feminicidio” (*Ni una menos*, 2024).
- 5 A este respecto remito al blog de Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata donde está publicado el reglamento que estuvo vigente en cada una de las ediciones aquí consideradas. Véase <https://teatropasaje.blogspot.com/2013/10/convocatoria-2014-festival-mes-de-la.html>.

inespecífico respecto de la selección de las obras. Pero suponer que sabemos desde el vamos lo que la categoría “mujer” incluye y lo que no es problemático de por sí, porque nos distancia de la oportunidad de cuestionar lo que la tradición cis/hetero/patriarcal se encargó de cristalizar al interior de esta categoría. En esta lógica, aquellas características compartidas operan sobre los supuestos que representarían al colectivo de mujeres que, a su vez, harían reconocible al Festival como *de la Mujer*. Sin embargo, si nos extrañamos del ilusorio sobreentendido de que aquello que llamamos “mujer” es un dato que está ya ahí dado por parámetros anatómicos o genitales, el término que da nombre al Festival tiene una aparente transparencia que en realidad no sería tal. La propuesta es, entonces, desocultar las configuraciones de poder que esta delimitación de conjunto (re)produjo. La categoría de “mujer” es una construcción discursiva producida por la cultura, de carácter político e histórico, que proyecta sobre la superficie de los cuerpos una falsa apariencia de verdad natural y a-histórica, por lo cual resulta válido sospechar del carácter autoevidente que se desprende del nombre del evento. Esta construcción discursiva tiene siempre un carácter contingente que es contextual y procede de un complejo proceso de significación con un fuerte carácter ideológico. Es así que produce e instituye marcos que regulan y estabilizan los sistemas de representación entendidos como válidos, y socialmente inteligibles. La práctica artística es uno de esos sistemas y, como señala Aina Pérez Fontdevila (2019), contribuye a (re)validar y a naturalizar las construcciones históricas de la “mujer” (y del “hombre”) produciendo “imágenes, modelos, representaciones y visiones normativas del mundo en el ámbito supuestamente autónomo e incluso subversivo del arte” (p. 45).

El objetivo del presente trabajo es problematizar las construcciones discursivas en torno a la “mujer” producidas en y por el unipersonal *Bajo un sol de sílice*, presentado en la edición 2017 del festival en cuestión. Teniendo en cuenta que el criterio de selección para que una obra pudiera participar era únicamente que tuviera “mujeres como protagonistas”, es posible establecer vínculos entre la categoría de “mujer” que da nombre al evento y la construcción que hace legible al personaje de *Bajo un sol de sílice* como tal. Para ello, se parte de los siguientes interrogantes: ¿qué figuras pone en juego la teatralidad de la obra en cuestión haciendo que ese personaje en particular sea entendido como “mujer” impactando, así, en las definiciones que instala el Festival?, ¿qué marcas contribuyen a su identificación como tal y qué efectos produce dicha identificación? Se sugiere que, en esta obra, es el recurso de la figura moderna del *incontrolable cuerpo femenino* (Masiello, 1997) el que permite esta operación, entendiendo a este cuerpo como un territorio a domesticar y controlar por el hacer masculinista. Se señala también que esta práctica de citación esencializa a la “mujer”, confundiendo naturaleza y

significación; y se desentiende de la dimensión performativa de los discursos que, a su vez, la instituyen, siendo el acto mismo de repetir el que produce a la figura como tal. En consecuencia, la recurrencia a modelos conocidos, de forma estratégica, aseguraría la satisfacción de aquellas expectativas que el nombre del evento genera, garantizando así su lógica aparente en relación con lo que nombra y lo que excluye.

El teatro como acontecimiento ontológico y el género como categoría

Para abordar el análisis propuesto, es necesario señalar algunos posicionamientos teóricos respecto del teatro como práctica cultural y del género como categoría de análisis. Jorge Dubatti (2011) define al teatro como acontecimiento ontológico que produce entes poiéticos con estatus objetivo, es decir, independientes del espectador. Estos tienen carácter oximorónico, ya que son a la vez territorializados (el aquí y ahora de la sala o escenario) y desterritorializados (produce *la escena de ficción*). Estos entes poiéticos ponen mundos a existir, autónomos y autoidénticos, que son complementos ontológicos de estos. La tensión producida entre lo cotidiano y lo extracotidiano es su atributo político más potente y revela su carácter performativo, ya que es proceso de producción de sentido y producto a la vez. Por otro lado, estos mundos que el teatro produce están siempre generizados dado que el género es la forma primaria mediante la cual se articula el poder (aunque no la única teniendo en cuenta la raza y la clase social) y opera como un campo determinante y determinado que otorga inteligibilidad a los sujetos en un sistema de relaciones. Es así que el género opera como una categoría prescriptiva que promueve la permanencia atemporal de la representación binaria de la diferencia sexual, generando construcciones discursivas cuyas interpretaciones son siempre limitadas. Lo que entendemos por “mujer” y “hombre”, en un tiempo y lugar específicos, se constituye como resultado de procesos de simbolización que cristalizan una serie de imágenes y atributos socialmente convenidos. Específicamente dentro del campo de la cultura, el género puede ser definido como un sistema de representación que hace inteligible a las prácticas artísticas, interviniendo en “procesos de análisis de la simbolización y la representación” (Richard, 2009, p. 75). Cada ente poiético particular produce una unidad coherente de materia y forma (entendidas como elementos que se interdeterminan) mediante procedimientos de selección, jerarquización y combinación que obtienen su coherencia de la repetición obligada de aquellas imágenes y de la exclusión de otras. En otras palabras, las identidades de lo que entendemos por “mujer” y “hombre”, al interior de la práctica teatral, derivarían, por un lado, de las operaciones político-

poéticas que cada ente particular presenta y, por el otro, de los modelos (re)conocidos que tienen ante todo un carácter asignativo y una fuerte carga ideológica. Cabe aquí, entonces, preguntar, ¿qué procedimientos dramaturgicos, en tanto sistemas de representación, pone en juego el unipersonal *Bajo un sol...* para hacer legible a la protagonista como “mujer”, contribuyendo a la construcción de la categoría que da nombre al evento?

Por otro lado, se comprende a la práctica teatral como *organización política de la mirada del otro* (Geirola, 2000), dado que las configuraciones que produce el acontecimiento teatral como ente poético autónomo reifican la realidad relevando de cuestionar los roles sociales vigentes. Estos últimos, sin embargo, también pueden ser analizados como máscaras, en tanto que son producto de una determinada configuración del poder que asigna posiciones de manera violenta. Si la ficción teatral se entiende como una construcción que sustancializa dichas máscaras (en este caso el *ser mujer*), ese exterior adquiere apariencia de núcleo duro y a-histórico, dando de manera inversa fundamento a aquella construcción que es el teatro. A partir del repertorio de obras que el Festival ofrece y de las que no, la Comedia Municipal se constituye entonces como institución legitimadora de las prácticas del poder. Estas últimas tienen, además, la capacidad de ocultar el flujo inverso del cual necesitan (a través de la práctica citacional) para sostenerse como ley en el marco del par binario “apariciencia/sustancia”. En consecuencia, las identidades de género se ven naturalizadas por las prácticas teatrales que ayudan a solidificar las construcciones discursivas en torno a la “mujer” y obturan su carácter dinámico y político. Aquellas prácticas desoyen a la “mujer” como construcción con valor de mito (Wittig, 2006), y la asumen como algo que está ya ahí, en el dato biológico (genitalista) del ser “mujer”. De esta manera, las asunciones naturalizadas producen marcas que la identifican como un conjunto de seres corporizados que se define por las exclusiones que produce, homogeneizando la compleja realidad de las “mujeres”. Sumado a esto, y como señala Judith Butler (2020), para que dicha identidad, míticamente construida, sea inteligible y produzca ese conjunto de seres corporizados, debe recurrir a la cita insistente del significante. Esto es, retornar a los modelos conocidos y a las convenciones arraigadas que “fueron investidas convencionalmente con el poder político de significar el futuro” (p. 309). Esta apelación a la cita tiene carácter performativo, en la medida en que se comprende como un movimiento doble, a partir de la obligación de repetir una identidad débilmente constituida que necesita precisamente de dicha repetición para reforzarse como marco de inteligibilidad. La condición de iterabilidad, como repetición obligada de actos, gestos y deseos, contribuye a reificar a la “mujer” en un conjunto de atributos que producen efecto de sustancia y conducen a la construcción de identidades socialmente constituidas. Entonces,

¿cuáles son las convenciones e imágenes generizadas de carácter asignativo a las que recurre el unipersonal *Bajo un sol...* para hacer inteligible a la “protagonista como mujer”?

Bajo un sol de sílice

Aprendemos de cómo las mismas cosas insisten en reaparecer.
Sara Ahmed (2021)

Los médicos me repitieron lo mismo que uno de ellos me había declarado en la carta que recibí de Egipto, asegurándome que otra carta semejante iba en viaje a la India. No sabían de lo que se trataba. Para unos, era exceso de sensibilidad; para otros, una afección nerviosa de origen moral; y, dos de ellos, me espantaron con la expresión: histerismo telepático.

Eduardo Holmberg (1896)

En el siglo XVII, la moda significaba ante todo una forma de ser, y por extensión, una forma de vestir ¿Acaso no seguimos hablando de modo de vida? Lo que se hace. Lo que se lleva. Lo que se dice.

François Baudot (2008)

El unipersonal *Bajo un sol de sílice*,⁶ escrito por quien también lo dirigió a partir de un proceso de ensayos e investigación, se presenta al público como una advertencia de lo que puede ocurrir si la “mujer” no es domesticada mediante la asunción de las normas sociales que se le imponen. Como afirma Francine Masiello (1997), la figura moderna del “*incontrolable cuerpo femenino* otorga coherencia a la búsqueda de poder masculino” (p. 122) y funciona como metáfora naturalista del hecho político de dominación de las mujeres. El cuerpo y la mente femeninas, como un todo indivisible, se metaforizan como un terreno de disputa sobre el cual se despliegan los discursos sociales destinados a preservar la hegemonía del poder masculinista.

⁶ Dado el carácter efímero que define al acontecimiento teatral, se recurrió al método de reconstrucción histórica (Pelletieri, 1997). Se copiaron y visualizaron documentos de registro provistos por el elenco: filmaciones, fotografías y texto escénico y postescénico. Además, se realizaron dos entrevistas al director y a la actriz, respectivamente.

La obra tiene una duración total de treinta y cinco minutos y está dispuesta en forma de teatro circular, es decir, con el público enfrentado y el espacio escénico en el medio. Allí se encuentran ubicados únicamente tres módulos de color blanco con forma geométrica: un cubo y dos cilindros, que funcionan a lo largo de todo el desarrollo a modo de escenografía. Estos tres elementos presentan un formato pequeño, de no más de medio metro de diámetro y uno de altura, y son utilizados alternativamente como puntos de apoyo o como referencias en el espacio a lo largo del unipersonal, sin ser trasladados ni reubicados en ningún momento. Al comenzar la obra, el personaje ingresa al espacio escénico sin hablar, descalzo y casi desnudo, a excepción de un *short* ajustado color negro, que le cubre únicamente la cadera. Mientras esto sucede, se escucha una voz en *off* atribuida masculina que relata cómo asistir a una persona que sufre un paro cardíaco en tono de discurso biomédico. Progresivamente, el personaje va incorporando el vestuario hasta quedar vestido. Una vez que su cuerpo se halla cubierto por completo, la voz en *off* desaparece y entonces el personaje toma la palabra haciéndose enunciador de su propio discurso. Lentamente, y en un proceso inverso que acompaña el desarrollo de toda la obra hasta el final, ese vestuario se va desarmando en pedazos otra vez hasta dejar el cuerpo del personaje al desnudo, momento en el cual, como al principio, vuelve a quedar sin habla. Desde la perspectiva aquí abordada, es el acceso a la palabra (al lenguaje) lo que promueve la emergencia del sujeto, habilitándolo a intervenir en la realidad, atendiendo a su dimensión performativa. En el caso del unipersonal *Bajo un sol...*, entonces, la *protagonista mujer* de la obra es presentada al público en estado de semi-desnudez y sin acceso al lenguaje. El dato con el que se cuenta para su identificación como tal, que la expectativa espera encontrar y reconocer, es el cuerpo de la actriz, un cuerpo cis atribuido femenino. Si entendemos que la ficción construye mundos a partir de procedimientos que operan por selección y jerarquización, en este caso, se está pidiendo al público, de manera implícita, eludir la condición política de todo cuerpo sexuado. Apelando a una confusión entre naturaleza y significante, se subsume el dato biológico (genitalista) de la “naturaleza-mujer” en el sistema de representación que opera por convención. La protagonista así presentada supone que la presencia de mamas y de una posible vulva que el *short* sugiere satura el significante “mujer” excluyendo otras corporalidades posibles. Como nos previene Donna Haraway (1995), a la “mujer” no se le permite no tener un cuerpo porque es allí donde reside precisamente su *ser mujer*. A partir de que la hembra biológica se constituye como objeto inagotable de la ciencia decimonónica, el “sexo de la mujer” aparece indistinguible de su mente. Ese cuerpo resultante ya no tiene propiedades pasivas porque es un agente y no un recurso. En este sentido, el procedimiento dramático utilizado en *Bajo un sol...* refuerza este imaginario del “cuerpo-naturaleza” primigenio y pre-semiótico que define a la “mujer”, y

la ubica en contraposición al “hombre” entendido como “ser cultural”. En un marco binario de pares opuestos —tales como “cultura/naturaleza”, “hombre/mujer”— se fijan posiciones en situación de asimetría que conllevan una ubicación valorativa e ideológica de sus términos. Lo “masculino”, desde una posición de dominación, de sujeto, se instituye a sí mismo como lo desmarcado, lo neutral y lo des-encarnado [en *off*], mientras que lo “femenino” se define como lo marcado, lo encarnado, lo objetivo. El cuerpo íntimamente personal e individualizado se coloca en un campo de diferencia estructurada, que lo hace inteligible a los ojos del público. Esa “mujer”, definida por su condición de cuerpo cis atribuido femenino, es hablada hasta tanto asuma el lugar “cultural” de estar vestida que, a su vez, le permitirá asumir la posición de sujeto, ocultando el cuerpo que la vincula con su *descontrolada naturaleza femenina*.

Llamativamente hay, además, una acción que se repite al comienzo y al final de la obra que ayuda a reforzar esta imagen y enlaza los momentos sin habla del personaje: el traslado de una pequeña planta en una maceta colgante. Al comenzar, la actriz entra al espacio escénico portando una planta real de pequeño tamaño, que deposita sobre uno de los módulos que se encuentran en el espacio. Una vez allí mete el dedo en la tierra de la maceta y se lo lleva a la boca, haciendo el gesto de probar su sabor como si se tratara de un alimento. El personaje no vuelve a tener contacto con la planta hasta que al final de la obra, ya otra vez casi completamente desnuda, la toma nuevamente en sus manos y se retira del espacio escénico llevándola consigo. Esta imagen que opera como una analogía entre el cuerpo asumido femenino por su condición biológico genital (cis) y el mundo de la “naturaleza” ayuda también a reinscribir la cristalización de la “mujer” como núcleo pre-simbólico aparentemente universal a la cual se apela en *Bajo un sol...* Por otro lado, ese mundo *natural* al cual pertenece la “mujer” es, además, el objeto de estudio por antonomasia del discurso cientificista de la Modernidad, que busca dominar las fuerzas irracionales que allí habitan. Como advierte Sara Ahmed (2015), es a las mujeres “a quienes se representa como ‘más cercanas’ a la naturaleza, gobernadas por los apetitos y menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio” (p. 22). Es así que ese pensamiento, esa voluntad y ese juicio son terrenos que la masculinidad se arroga a sí misma para justificar el control que ejerce en nombre de la razón.

Veamos, entonces, cuáles son los términos en los que la “mujer” puede acceder al lenguaje según este unipersonal. Como ya se anticipó, en *Bajo un sol...* la protagonista se hace enunciativa solamente cuando se encuentra vestida por completo. El acceso al lenguaje procede, así, como metáfora de entrada al mundo del poder entendido como exterioridad al espacio público y relevante, mientras lo “femenino” permanece en la invisibilidad, en la no

relevancia. Esto se ve reforzado en la propuesta de iluminación cenital que al principio es tenue y produce zonas oscuras entre los focos lumínicos y de a poco va ganando intensidad, a la vez que las zonas de alto valor lumínico se amplían. Para que esa “mujer” ingrese al mundo que este acontecimiento ontológico pone a existir como sujeto válido e inteligible, debe asumir las reglas que la cultura androcéntrica le impone. Cubrir su cuerpo, *agente de una biología incontrolable* (Masiello, 1997), expone metafóricamente las pautas a las cuales debe ajustarse para acceder a la subjetividad. A partir de allí, el vestuario asumirá por momentos el papel de oponente, obstaculizando el desarrollo de las acciones corporales que realiza el personaje hasta el final de la obra. Su corporalidad ofrece resistencia a ese lugar *cultural*, en la metáfora del vestido que se le opone, y de forma insistente su incontrolable *naturaleza* constitutiva vuelve a aparecer. La protagonista lucha con el vestuario y este empieza a desarmarse progresivamente hasta dejar ese cuerpo al desnudo otra vez, alejándolo consecuentemente de la palabra. Es interesante notar, además, que el personaje⁷ no se presenta con un nombre propio o con algún tipo de referencia de situación como podría ser, por ejemplo, un lugar de procedencia o de pertenencia. En la reseña que acompaña la obra, se nombra a la protagonista simplemente como “una mujer” (de manera inespecífica).

En lo que respecta al texto que el personaje dice se rescatan los siguientes fragmentos:

Un *cuerpo*, no dos ni tres, uno solo ya me abrume. Este *cuerpo* me abrume.

qué es humano, qué no.

Un *cuerpo* clásico, sin vejez, de proporciones justas. Un *cuerpo* rubio, sin mezclas ni destilaciones. Un *cuerpo*-flor de colores vibrantes. Un *cuerpo* sin píxeles ni desproporciones. Un *cuerpo* de comportamientos, a la hora señalada, una proposición correcta, portador de una profecía feliz. Un *cuerpo* Jerusalén de siete puertas, de leche y miel.

¿Estoy aquí para decir? ¿Cómo digo?

⁷ El personaje es definido por Ubersfeld (1989) como “sujeto de enunciación alrededor de un nombre, constituido por un agregado complejo” (p. 90).

No soy ni testigo ni acusado, no soy juez. Soy la que rebota o no puede estarse quieta. La del cuerpo-flor de colores vibrantes.

Es ella misma, la protagonista, quien en su decir al momento de asumirse como sujeto apela una y otra vez a su corporalidad. Esa “mujer” particularísima pone en duda incluso su condición de *ser humana*, y así diluye su subjetividad y su capacidad de agencia. Como nos advierte Nelly Richard (2008), “puede ser que una mujer que toma la palabra sólo lo haga para rendirle un tributo conformista a la presuposición masculina de la cultura establecida” (p. 24). Cuando la protagonista de *Bajo un sol...* accede a la posibilidad de accionar sobre la realidad mediante el lenguaje, y en todo caso de subvertir el orden patriarcal falogocéntrico que la oprime, duda de sí misma (¿de su capacidad?). Se deja arrastrar por la figura de esa aparente *naturalidad* constitutiva presimbólica que la reifica en un cuerpo biológico incontrolable. La protagonista de este unipersonal que no tiene nombre ni lugar de procedencia no puede (¿no decide?) asumir las tensiones del cruce interseccional que aproxima a todo sujeto a una identidad siempre compleja e inestable. Ella se deja llevar por los apetitos irracionales que la constituyen, devolviéndola al mismo lugar del cual salió al comenzar la obra sin habla y casi desnuda. Esta inespecificidad del personaje se refuerza en la propuesta espacial que presenta un escenario despojado y atemporal.

Sin embargo, es en el vestuario donde podemos encontrar un anclaje histórico específico que contrasta con el resto de la propuesta estética que es, como ya se dijo, despojada. La protagonista de *Bajo un sol...* porta sobre su cuerpo un vestido estilo Polisión,⁸ desarrollado en Europa entre 1868 y 1885. Incluso, dice el director al respecto destacando su relevancia: “y ella entraba como casi exhibiendo el vestido (...) no sabías si era... si ella llevaba el vestido o el vestido la llevaba a ella” (J. Poncetta, comunicación personal, 12 de mayo 2022). Según Patrice Pavis (2003) para que el vestuario se transforme en traje de teatro, en tanto portador de signos, debe estar sometido a efectos de ampliación, simplificación, abstracción y legibilidad, exponiendo, siempre, la tensión entre la lógica interna y la referencia externa. Para ello,

8 Se compone de dos vestidos, uno encima de otro, que se combinan usando distintos estampados y texturas, y queda abultado por detrás, lo que, junto con un corsé en el torso, daba al cuerpo de la “mujer” aspecto de triángulo de base ancha.

Todo es posible, siempre y cuando el vestuario siga siendo sistemático, coherente y accesible (es decir, hecho de tal modo que el público pueda descifrarlo en función de su universo de referencia y que produzca el sentido que se le otorga al contemplarlo) (p. 508).

El vestuario es el único dato que sitúa al personaje en una cultura y en un momento histórico muy concreto y “de ahí en adelante, ese cuerpo vive y se mueve dentro de una actitud que lo condiciona” (Martínez Palacios, 2007, p. 25). Aquella *mujer protagonista* porta sobre su cuerpo una referencia directa a la segunda mitad del siglo XIX, origen de los discursos cientificistas sobre la biología femenina. El vestuario se completa con zapatos tipo borceguíes de charol negro y con plataforma alta, y rodilleras. Estos últimos remiten al estilo punk, la moda inglesa nacida en la calle a mediados de los años setenta del siglo XX, que surge entre el proletariado como reacción a la crisis y que es rápidamente incorporado por la *juventud rebelde* (Baudot, 2008). En este cruce de referencias que definen el vestuario, conviven a la vez el discurso modernista y la rebeldía antisistema burguesa y urbana. Ambos movimientos coinciden, sin embargo, en asumir al *cuerpo femenino* como depositario de la cristalización de una cierta esencia de lo *femenino*, que es una y no otra, cercana a la *naturaleza* y a la que hay que domesticar. En el primer caso, a través del discurso biomédico que controla y normaliza, y en el segundo estetizándolo mediante los cánones de la moda. En suma, las construcciones discursivas decimonónicas han saturado por completo la realidad textual de la contemporaneidad, proveyendo figuras discursivas que aún hoy otorgan apariencia de sustancia a los sujetos y a los cuerpos (Masiello, 1997).

En el unipersonal *Bajo un sol de sílice*, la protagonista accede a la subjetividad, es decir a la palabra, únicamente cuando su corporalidad incontrolada y constitutiva se ciñe a las pautas que la *cultura* le impone. La “mujer”, entonces, debe habitar esa subjetividad subalterna que el hacer masculinista *generosamente* le otorga. Es la voluntad racional del discurso científico la que, en su deseo de dominación, va a buscar ese núcleo pre-simbólico que es la *naturaleza* como fenómeno para darle voz. Nunca al revés. La *mujer protagonista* de la obra vuelve a quedar desnuda, en un gesto insistente que pone en evidencia que su *naturaleza* incontrolable acecha siempre. Este hecho, entonces, justifica la fuerza normativa de aquellos discursos que la constriñen garantizando el triunfo de la voluntad individual sobre los límites de aquella *naturaleza*. La vigilancia ha de ser constante. El unipersonal *Bajo un sol de sílice* es una estrategia de violencia que nos recuerda que debemos permanecer donde se nos indica, marcando el paso a aquellas que tuvieron tendencia a olvidar lo que son. La aparente abstracción del discurso que

restringe el accionar femenino se plasma en la metáfora visual del vestido que materializa la realidad opresiva de forma física y violenta.

A modo de conclusión

Si entendemos al teatro como acontecimiento ontológico capaz de poner mundos a existir que tensionan lo conocido y lo ficcional y promueven la organización política de la mirada del otro, la apelación a figuras reconocibles parecería ser un horizonte necesario y casi ineludiblemente constitutivo del hacer teatral. En el caso de *Bajo un sol de sílice*, el recurso de la figura del *incontrolable cuerpo femenino*, acuñada por el modernismo decimonónico, supone un lugar reconocible desde donde presentar a la *mujer protagonista* que era, a su vez, condición para participar del Festival. De manera implícita, el señalamiento que hace Masiello (1997) en *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina Moderna* sigue vigente: “A comienzos de siglo la exhortación era clara: las mujeres debían dedicarse al hogar y cultivar la misión de la maternidad; de lo contrario, la sociedad se encaminaría hacia un inexorable desastre” (p. 134). La patologización del cuerpo femenino, como ámbito de sedimentación de su *naturaleza descontrolada*, justifica la imposición de roles y pautas de comportamiento que garantizan el control de sus excesos y perpetúan las jerarquías de género.

No obstante, identificar estas matrices de inteligibilidad que constituyen a la práctica teatral y que son, a su vez, instituidas por ella nos permite problematizar el hacer artístico para abrir nuevas perspectivas que torsionen los cánones de lo establecido. En ese sentido, abordar al género como categoría de análisis y las construcciones que este habilita permite desandar miradas que reifican las identidades femeninas y masculinas teniendo en cuenta que, en definitiva, el arte produce género (Pérez Fontdevila y Torras Frances, 2019). Si pensamos en las matrices que hacen inteligibles los sistemas de representación de las prácticas culturales no como un hecho dado, sino como la repetición obligada de modelos que producen exclusiones y que, a su vez, necesitan de esa cita de autoridad para reafirmarse, es posible producir fisuras que habiliten nuevas prácticas, nuevos marcos, nuevas identidades. Se trata de aprovechar el juego, que el teatro mismo nos enseña, de repetir en cada función un guion, haciéndolo igual, aunque sabemos que nunca es igual a sí mismo, para corrernos cada vez un poco más hacia nuevas figuras, hacia otros horizontes. Es importante señalar, también, que este trabajo no pretende ser exhaustivo ya que se trata aquí del abordaje puntual de una obra entre muchas otras de las que

formaron parte de la programación del Festival de la Mujer. Sin dudas, el avance del trabajo de tesis del cual forma parte contribuirá a complejizar y ampliar sus alcances, buscando siempre hacer una contribución crítica a las prácticas escénicas locales, así como regionales y nacionales.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género UNAM.
- Ahmed, S. (2021). *Vivir una vida feminista*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Baudot, F. (2008). *La moda del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili SL.
- Butler, J. (2020). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del género*. Buenos Aires: Paidós.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot.
- Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- Masiello, F. (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres Nación y Cultura literaria en la Argentina Moderna*. Argentina: Beatriz Viterbo.
- Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.

- Pérez Fontdevila, A. y Torras Frances, M. (Eds.) (2019). *¿Qué es una autora?* Barcelona: Karia Editorial.
- Poncetta, J. (Dir.) (2016). *Bajo un sol de sílice* [obra de teatro]. La Plata: Grupo Galpón Momo Teatro.
- Richard, N. (2009, octubre). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate Feminista*, 40, pp. 75-85.
- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia, Colección Archivo Feminista.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.

Fuentes

- Infoplatense (2018, 8 de marzo). *El mes de la mujer en el Pasaje: mirá la grilla de actividades y espectáculos*. Infoplatense. <https://www.infoplatense.com.ar/nota/2018-3-8-8-19-0-el-mes-de-la-mujer-en-el-pasaje-grilla-de-actividades-y-espectaculos>.
- Ni una menos (2024, 16 de mayo). En Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Ni_una_menos.

Cómo citar este artículo:

- Guimarey, M. (2024). *El incontrolable cuerpo femenino*. Figuras modernas en el unipersonal platense *Bajo un sol de sílice*. AVANCES, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45510>.