

PATRICIA ZANGARO Y EL CUESTIONAMIENTO DEL PATRIARCADO

Susana Tarantuviez
 UNCuyo – CONICET
 sutarantuviez@hotmail.com

Este artículo se enmarca dentro de una investigación más amplia sobre el teatro argentino contemporáneo escrito por mujeres, en el que pretendo examinar la representación de las cuestiones de género y su relación con las condiciones socio-históricas de producción, circulación y reconocimiento de las obras. En esta oportunidad he indagado en las obras de Patricia Zangaro¹ para determinar si se encuadran dentro de una «escritura femenina»: he examinado si presentan una discursividad propia del género que intente transgredir o subvertir el discurso masculino, proponiendo una subjetividad femenina opuesta a los estereotipos culturales relacionados con diferencias genéricas y con la representación de la mujer. El corpus que he analizado en este trabajo son sus piezas teatrales **Por un reino**, **Última luna**, **Tiempo de aguas** y **La hora nona**.

Al hablar de «lo femenino» recuro a la noción de género como construcción cultural: el género abarca todas las normas, obligaciones, conductas, capacidades, destrezas, etc., que se exigen a las mujeres por ser biológicamente tales. Es decir, el género expresa la construcción social de la femineidad y está relacionado con el concepto del «rol»: la función, tarea o papel que se les asigna a las mujeres y que determina las normas de comportamiento, vestido, trabajo, relaciones sociales, etc.

Otro constructo teórico formulado por la teoría feminista, que permite analizar la realidad y llegar a la toma de conciencia de las discriminaciones existentes por razón de sexo, es el de «patriarcado»: el término «patriarcal» se refiere a las relaciones de poder en las que los intereses de las mujeres están subordinados a los intereses de los hombres. Estas relaciones de poder toman muchas formas, desde la división sexual del trabajo y la organización social de la procreación hasta normas internalizadas de femineidad. En una sociedad patriarcal se propicia un modelo familiar basado en la figura del *pater familiae*: se inviste al varón con una autoridad general sobre el resto de los miembros de la familia, quienes, en tanto integrantes de ese grupo

familiar, son considerados «inferiores». En síntesis, el patriarcado se define como un sistema de dominación masculina que implica la subordinación de las mujeres y, como tal, requiere de poder y, especialmente, del control del mundo simbólico para mantenerse. Más aún, necesita que sus miembros interioricen esa dominación.

En **Por un reino** (estrenada en 1993), Patricia Zangaro presenta un microcosmos marginal regido por un sistema patriarcal caracterizado por la violencia, la forma más primitiva del poder. En una entrevista que se le realizó en ocasión del estreno de esta obra, Zangaro explicitaba que la había escrito «desde el estupor, desde el espanto de un fin de milenio caracterizado por la creciente exclusión de sectores enteros de la población condenados a la marginalidad»². La pieza presenta una familia que vive en la extrema pobreza, en una casilla alzada entre montículos de basura, y que sobrevive gracias a la caridad que despiertan entre los habitantes de la ciudad donde mendigan. La familia está compuesta por Tatita, el *pater familias* despótico, que no duda en mutilar a sus hijos y nietos con el fin de que inspiren lástima; Fratacho, su hijo, un personaje monstruoso en su denigración (lisiado, alcohólico, víctima obsecuente de su padre); La Pochi, la mujer de Fratacho, sometida a la tiranía de los varones de la familia, y Los pequeños monstruos (la prole mutilada de La Pochi). Opuesto a la familia se alza el personaje de Antonio El Rapiña, el gitano que le disputa a Tatita el poder sobre la ciudad utilizando la violencia en lugar de la mendicidad.

En medio de estos personajes masculinos esperpénticos, Tatita y Fratacho, La Pochi se presenta totalmente carente de derechos individuales: su cuerpo y el de sus hijos están a merced de los dos hombres. En efecto, Tatita mutila a los hijos de La Pochi para que puedan integrarse a su corte de los milagros, destinada a despertar la caridad de la gente de la ciudad. En boca de Tatita, el patriarca para quien sus hijos y nietos son sus siervos, aparece el discurso sexista: acusa a La Pochi de ser «Mujer flo-

ja. *¡Y mezquina! Como toda hembra»* (p.20)³, *«Sucia como toda hembra»* (p.36), y amenaza con acallar para siempre la voz femenina de la criatura que está por nacer, *«Si es hembra, voy a arrancarle la lengua»* (p.20). La autoridad despótica de Tatita está basada en la violencia y la crueldad y el miedo que ambas provocan. En el origen de Los pequeños monstruos están las mutilaciones y vejaciones a los que han sido sometidos: son niños y niñas a los que Tatita les ha cortado las piernas, o los ha dejado ciegos para que así inspiren lástima al mendigar. Ante la amenaza de Tatita de *«Si no se callan, hoy pasan a degüello»* (p. 14), Los pequeños monstruos hacen *«el silencio de un templo»* (p. 15). El miedo que inspira Tatita está explicitado en las palabras de La Pochi, en diálogo con Antonio El Rapaña:

«ANTONIO: [...] ¡Por tus hijos! ¡No me entregues al carnicero!

LA POCHI (sorprendida): ¿Le tenés... miedo?

ANTONIO (rabioso): ¡Yo nunca le tuve miedo a nadie!

LA POCHI: ¡Yo sí! (Volviéndose a Tatita.) Siempre...

ANTONIO (resuelto): Desatame, Pochi, y te voy a ayudar a vos, y a tu cría: ¡es palabra de Antonio!

LA POCHI (mirando fascinada a Tatita): Desde siempre... miedo...» (p. 34).

Es justamente esta promesa de ayuda que Antonio le hace a La Pochi respecto de sus hijos, sumada al deseo de ella hacia el gitano (que surge en completa oposición a su rol pasivo de receptora del deseo de Fratacho), la que hará que se instaure como sujeto de acción y libere a Antonio. La función social de La Pochi, sometida por el miedo, está claramente establecida: es la hembra reproductora, la que provee descendencia al patriarca. Hay que destacar aquí que La Pochi es despojada de sus hijos por Tatita: una de las características fundamentales del poder masculino es el control de la sexualidad femenina y la apropiación de la prole. Este despojamiento reaparece en *Última luna* (estrenada en 2007), donde La Mujer, cautiva de los indios, decide escapar de la toltería cuando el cacique le arrebató a sus hijos:

«LA MUJER: [...] Apenas aprendieron a hablar su lengua el cacique los arrancó de mis brazos para hacerlos hombres en la guerra... Entonces miré otra vez el horizonte... Y una noche abandoné los toldos... y me hundí en el desierto...» (p. 130).

Volviendo a *Por un reino*, en la obra se pone de manifiesto la importancia del discurso del poder, que es portador de la «ley», y de la reproducción de ese discurso.

Así, Fratacho repite con exactitud la diatriba de Tatita en la que afirma su autoridad: *«¡Despierten, carajo, porque a Tatita se le canta las pelotas gritar y hay que escucharlo! ¡Porque me van a honrar como Dios manda, porque no tienen otro padre que a mí!»* (p. 27 y p. 38). Justamente, el discurso patriarcal se perpetúa, por lo que la muerte de Tatita no implica, en absoluto, el fin de su «reinado». Así se lo aclara Fratacho a La Pochi: *«LA POCHI: ¡No hables así! ¡Tatita está muerto!/FRATACHO (riéndose con ganas de La Pochi): Está bien vivo... en mis gambas, en tu ojo frío... y en las llagas de tus hijos... [...]»* (p. 38). En efecto, los hijos de La Pochi se arrastran detrás de Fratacho, siguiéndolo como al nuevo rey, reconociéndole el derecho sobre sus vidas que antes tenía Tatita: *«LA POCHI (desangrándose): Son mis hijos... que siguen fieles a su rey (Amarga.) Tatita no se robó las piernas sino el alma de mi prole...»* (p. 39). La marca del padre parece indeleble, pues no sólo está en la carne, sino en el espíritu sometido. Por su parte, La Pochi logra liberarse de Tatita y expresa su rebelión, a pesar del miedo: *«LA POCHI (temblando sobre sus pies): Nunca más me vas a cortar un hijo, Tata»* (p. 36). Sin embargo, la mujer es incapaz de escapar del universo violento en el que vive: Tatita la maldice y La Pochi muere, apuñalada accidentalmente por Antonio. Agonizando, da a luz a su último hijo. Por su parte, Fratacho justifica el accionar de su padre ante la condena lúcida de La Pochi: *«LA POCHI: Él te robó las piernas... no yo.../FRATACHO: Ojalá estuviera vivo para cortármelas de nuevo... Él hizo lo que tenía que hacer... Para eso era nuestro Tata...»* (p. 38).

Justamente, el patriarcado basa su fuerza en naturalizar conductas opresivas. Cuando los personajes femeninos confrontan el poder, como la joven de *Tiempo de aguas* (estrenada en 2004) que desobedece el mandato paterno que le prohíbe aprender a leer y escribir, cuestionan el sistema androcéntrico y develan su funcionamiento y sus consecuencias. Muchas de las prácticas del patriarcado se denuncian como perversas, como la que transforma a las mujeres en un objeto de consumo o placer. Éste es el caso del personaje La muchacha de maíz, en la obra *La hora nona*. Esta muchacha, que desde niña tiene el *«defecto de hablar mucho y en tono muy alto»*, es violada sistemáticamente, en castigo por haber presenciado el encuentro de su prometido con una prostituta:

«Sufrió la primera vez... y la segunda... y todas las veces de aquella noche en el almacén... Yo no había cumplido aún los quince años... Me enviaba mi padre con la leche de sus cabras... Ellos eran seis... todos muy fuertes... todos soldados, señor... Mi prometido no... Lo habían ascendido a sargento... Y había llevado a una mujer para festejar... Todos los hombres festejan

con una mujer... A ella la vi entera, señor... porque un rayo de luna entraba por la ventana... Estaba tendida, y se reía muy alto... De él vi apenas la espalda cuando abrí la puerta... Creí que me arrastrarían sobre el maíz, como lo hacía mi padre... por no pedir permiso... Pero ya no era una niña, señor... y lo que había visto me había deshonrado... ¿Usted no hubiera sentido la misma furia de mi prometido?... Reunió a todos sus hermanos, y decidieron vengar mi afrenta... Debía sufrir en mi carne lo mismo que habían violado mis ojos... Y así los hicieron, señor, uno detrás de otro, aquella noche en el almacén...» (p. 171).

Finalmente, mencionaré su monólogo breve **La boca amordazada** (estrenado en 1999 dentro del espectáculo **La confesión**), que relata la historia de una mujer condenada por su adulterio a morir lapidada: aquí la voz narrativa pertenece al personaje femenino. De esta manera, la mujer que había vivido silenciada durante cuarenta años, toda su vida con «la boca amordazada», puede, por fin, poner en palabras su experiencia vital. Se trata de una pieza que pone el énfasis, en cuanto a lo temático, en la exploración de una problemática de género y, a la vez, cumple con un postulado clave de una poética teatral de cuño feminista, el de construir desde el escenario un nuevo orden simbólico a partir de la auto-representación de la mujer.

En su ensayo de **Arquetipos, modelos para desarmar**⁴⁴, la dramaturga Cristina Escofet propugna cuatro principios guía para una práctica teatral que contribuya a la construcción de una subjetividad femenina autónoma:

1) la apropiación simbólica de la acción en la escritura dramática, como apropiación simbólica de un modo de accionar y de la expresión negada en el ámbito extratextual;

2) el despliegue de un imaginario que atraviesa imágenes arquetípicas (la madre, el padre, las figuras parentales, las relaciones de poder, los héroes, las heroínas, las diosas, los íconos) con voz propia;

3) el desarrollo de una estética que tenga en cuenta la complejidad de la trama individual y colectiva de las mujeres, para permitir el desarrollo de un lenguaje femenino que dé cuenta de la experiencia del género mujer más allá de lo que la cultura del modelo acepte o promueva;

4) la asunción de la escritura como un acto de despojamiento de la mirada aprendida hacia la mirada de la autoconsciencia, porque escribir es un modo de construirse.

En síntesis, el personaje que se instaura como sujeto de hacer es una mujer, la temática primordial está relacionada con cuestiones de género y la obra teatral se

plantea uno o más de estos objetivos primordiales: la defensa de la identidad de la mujer, la construcción de una subjetividad femenina autónoma, la denuncia de las estructuras opresoras de la mujer (especialmente la educación y la familia patriarcal), la deconstrucción de los estereotipos conformadores de una mujer dependiente y el desenmascaramiento de la falsedad de los roles impuestos históricamente al género femenino.

En las obras de Patricia Zangaro que he comentado en este trabajo se constata una voluntad de cuestionamiento de todo orden social y político que implique el sometimiento de las mujeres. Son obras en las que los personajes femeninos se instauran como sujetos de acción y, aunque no siempre logren alcanzar su objeto, su búsqueda de libertad (como en el caso de la cautiva en **Última luna** y de La Pochi en **Por un reino**), la asunción de su propia historia en términos narrativos (como la confesión de la mujer en **La boca amordazada** y el relato de su tragedia por parte de La muchacha de maíz en **La hora nona**) y el descubrimiento de la identidad (en el caso de la Mujer joven en **Tiempo de aguas**) implican una desobediencia de las prácticas sociales que se denuncian como «patriarcales»:

«MUJER VIEJA: ¿Tu padre tiene la voz de un trueno?
MUJER JOVEN: Sí.

[...]

MUJER VIEJA: ¿Tu padre quiere que aprendas a leer y escribir?

MUJER JOVEN: ¡No!» (p. 139)

Estos personajes femeninos que ocupan la posición de sujetos de una enunciación dan el primer paso, el de «decirse», para llegar a «ser», y en su discurso denuncian las naturalizaciones que la ideología ha construido alrededor del género mujer. Cabe destacar la importancia de estos personajes femeninos que desafían el sistema simbólico de representación dominado por la ideología masculina y hacen visible la opresión sufrida por las mujeres, a la vez que cuestionan el origen de esa subordinación. Ya Griselda Gambaro, a fines de la década de 1990, destacaba la dificultad de encontrar en el teatro argentino personajes femeninos con quienes identificarse:

«Lo que yo quería era que hablaran ellas, siempre tan maltratadas en el teatro argentino. Porque creo que muchos autores tienen la imposibilidad de hablar desde un personaje femenino. Uno no se siente identificado con las mujeres que escriben los hombres. Me gusta mucho el teatro de Pavlovsky, pero de ninguna manera me siento identificada con sus mujeres. [...]. Lo mismo me pasa con Roberto Cossa, tengo una afinidad en otros as-

pectos pero no con sus personajes femeninos. Y esa imposibilidad de representar mujeres [...] viene ya desde que Gregorio de Laferrere escribió Las de Barranco. O desde El amor de la estanciera, donde las damas son bobas y el padre es la razón y la sabiduría. Las mujeres son siempre superficiales, coquetas, interesadas por el dinero, menores» (Moreno, 1999).

La lectura de las obras de Zangaro permite cons-

tatar que sus obras proponen un modo de responder a los estereotipos relacionados con la representación de la mujer y los roles sociales. Tal como afirma Escofet, se trata de «Hallar imágenes propias. Animarnos a nuestra propia poética, sabiendo que el valor de la palabra propia reside en que si no son ajenos nuestros sueños, ¿por qué habríamos de traducirlos con las palabras de otros?» (Escofet, 2000: 75).

NOTAS

¹ Patricia Zangaro es dramaturga, egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Se ha formado con Osvaldo Dragún, Mauricio Kartun y José Sanchis Sinisterra. Entre sus obras estrenadas se hallan **Hoy debuta la finada** (1988), **Pascua rea** (1991), **Por un reino** (1993), **Auto de fe... entre bambalinas** (1996), **Última luna** (Nîmes, Francia, 1998), **Náuseas y Variaciones en blue** (1999), **A propósito de la duda** (2000), **Las razones del bosque** (2002), **El confín y Última luna** (2007). Ha trabajado como dramaturgista para el Teatro Municipal Gral. San Martín y el Teatro Nacional Cervantes. Ha recibido, entre otros, los siguientes premios: Primer Premio Municipal (1986/88), Leónidas Barletta (1991 y 1996), Trinidad Guevara (1996), Pepino el 88 (1995/96).

² Citada por Magda Castellví de Moor (2003:155). El comentario de Zangaro apareció originalmente en un artículo periodístico publicado en **El Cronista Comercial**, el 28 de octubre de 1993.

³ Cito siempre por la siguiente edición: Zangaro, Patricia (2008). **Por un reino. Auto de fe... entre bambalinas. Advientos. Tiempo de aguas. La hora nona. Miscelánea**. Buenos Aires: Losada.

⁴ *Vid.* en particular el capítulo «Género mujer y teatralidad (Realidad y ficción en la construcción de una nueva subjetividad)».

BIBLIOGRAFÍA

Castellví de Moor, Magda, 2003. **Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género**. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-UNCuyo.

_____, 1997. «Dramaturgas argentinas: perspectivas sobre género y representación». En Osvaldo Pellettieri (ed.), **El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino**. Buenos Aires: Galerna: 271-286.

_____, 1995. «Espacios femeninos en la dramaturgia argentina». En Osvaldo Pellettieri (ed.), **El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino**. Buenos Aires: Galerna: 175-185.

Escofet, Cristina (2001). «Género mujer y teatralidad. Realidad y ficción en la construcción de una nueva subjetividad». **Revista del CELCIT**, año 11, Nº 19-20.

_____, 2000. **Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)**. Buenos Aires: Nueva Generación.

Moreno, María, 1999. «De profesión, terrenal. Charla con Griselda Gambaro», **Diario Página 12**, Suplemento «Las/12», 9 de septiembre de 1999.

Santoro, Sonia, 2002. «Dramaturgas», **Diario Página 12**, Suplemento «Las 12», 5 de julio de 2002.

Soto, Moira, 2008. «Leer y representar», **Diario Página 12**, Suplemento «Las 12», 27 de junio de 2008 (en línea). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4215-2008-06-27.html>

Tahan, Halima, 1998. **Dramas de mujeres**. Buenos Aires: Ediciones Ciudad Argentina/Biblioteca Nacional.

Tarantuviez, Susana, 2001. «Tendencias del teatro argentino actual», **Revista de Literaturas Modernas**, Nº 31, 175-188.

Zangaro, Patricia, 2006. «El teatro y el horror. Algunas reflexiones sobre el fenómeno de Teatro por la Identidad», en **Revista TEATRO/CELCIT**, año 16, Nº 30.

_____, 2008. **Por un reino. Auto de fe... entre bambalinas. Advientos. Tiempo de aguas. La hora nona. Miscelánea**. Buenos Aires: Losada.

Fecha de recepción: 22 de noviembre de 2009

Fecha de aceptación: 10 de febrero de 2010