

Deconstrucción del patriarcado en el teatro de Mariela Asensio

Catalina Julia Artesi

Universidad de Buenos Aires - IAE

A partir de la década de los 90 cobra notoriedad el trabajo de mujeres artistas en los escenarios porteños donde se desarrolla con mayor fuerza el proceso emancipador de las mujeres, verdaderas resistencias, pioneras en la lucha por hacer una sociedad más equitativa. Una de ellas es Mariela Asensio, que surgió en la escena independiente, mostrando la situación de los grupos marginales y vulnerables de la sociedad argentina de entonces: la alteridad. Enmarcada en lo que algunos denominaron el Nuevo Teatro Argentino, desde el principio desarrolló una poética opuesta al realismo-naturalista canónico, donde se evidencia la transformación de la forma dramática –tanto en la dramaturgia escrita como en la escénica–, la crisis del drama moderno (Sarrazac), con un teatro de espacio donde prevalece la imagen y lo musical, una narrativa fragmentaria –también llamada posdramática (Lehmann), neobarroca (Calabrese) y liminar (Dubatti)–, un objeto estético atractivo, sin dejar de abordar temáticas movilizantes destinado mayormente a un público joven. Ya en pleno siglo XXI, despliega una intensa labor como dramaturga, actriz, directora y pedagoga teatral evidenciando en la producción dramática reciente una profundización en su perspectiva de género.

Nos proponemos analizar en sus obras los cuestionamientos a la cultura patriarcal, donde dicha mirada sobre el género se expresa como desigualdad. Algunos feminismos latinoamericanos plantean esta posición como primordial, ya que a las mujeres se las ha minorizado en sociedades que han sufrido la transición de la vida comunal a la sociedad moderna, especialmente en nuestro continente que transita hacia la colonial modernidad (Segato 91). Teniendo en cuenta esta situación, nos preguntamos: ¿de qué forma cuestiona Asensio los roles y los mandatos asignados a la mujer de hoy? ¿Por qué se ríe de ciertos estereotipos asignados a la femineidad y a la masculinidad que esclavizan a la mujer y al hombre? Estos y otros interrogantes nos movieron a seleccionar un *corpus* representativo de sus obras para hallar posibles repues-

tas: *Hotel melancólico* (2004), *Mujeres en el baño* (2008), *Mujeres en el aire* (2012) y *Nadie quiere ser nadie* (*Historias de la clase media*) (2015).

La continuidad de una inquietud juvenil

Como lo expresó la autora en un reportaje, luego de sus estudios de danza, de cursar varios años en la Escuela Nacional de Arte Dramático, a los 19 años, junto con Valeria Alonso, crearon el grupo El Estaño logrando una obra que fue premiada, *Retazos* (1997), para el Centro de Encuentros Cultura y Mujer que organizó un certamen sobre violencia sexual hacia la mujer (Soto “Melancólico”). Si bien ella no aprueba esa incursión primera en la temática de género, por considerarla de poco valor, para nuestro trabajo resulta un hito fundamental porque demuestra el interés y la coherencia en su producción. Otro aspecto importante es su trabajo actoral, especialmente con José María Muscari, pues dicha experiencia la enriqueció no sólo en lo interpretativo, sino también en su labor como directora y como pedagoga teatral.

En la primera etapa indaga en lo cotidiano, desarrolla una dramaturgia de la escena a través de una poética de la imagen, por ejemplo en *Últimas cosas* (2005); en la multipremiada obra *Inacabado* (2002), aborda cuestiones existenciales referidas a los vínculos con el otro; en el 2004, *Hotel Melancólico*, reestrenada en el 2005, profundiza la temática, focalizando en las relaciones hetero y homosexuales con una mirada crítica, aunque todavía no se asumía como feminista; sin embargo, esta pieza guarda cierta relación con sus realizaciones posteriores. En un segundo período, surge un hito esencial en su producción: el estreno de *Mujeres en el baño* (2008), primera entrega de la trilogía *Mujeres en 3D*, con una poética donde renueva su escritura dramática y escénica enunciando su discurso de y para las mujeres. En la otra pieza, *Mujeres en el aire* (2011), ahonda su visión crítica, pues desnuda, en un set de filmación, la banalización de los medios y sus exigencias hacia las participantes de sus programas. Si bien en la tercera pieza la autora aborda el tema de la trata de personas, en *Mujeres de ningún lugar*, decidió buscar un formato diferente para tratar un conflicto social muy importante: la explotación sexual, manifestando su decisión de no plantearlo desde lo escénico. No

obstante, en su columna periodística “Escenas de la vida diaria”, en la revista digital *Damiselas en Apuros*, escribió una nota al respecto.

En otras obras de este período también aparece la perspectiva de género cuando muestra las relaciones entre hombres y mujeres en la modernidad tardía, como en *Malditos todos mis ex* (2013), coescrita con el periodista y escritor Reynaldo Sietecase, que hemos analizado en otro trabajo (“Problemáticas”). En *Vivan las feas* (2015), presentada en el Ciclo Autoras Argentinas, Teatro Nacional Cervantes, retoma su deconstrucción del patrón de belleza actual como lo había hecho en la trilogía *Mujeres en 3D*. En una correspondencia personal que tuvimos hace poco, Asensio expresó: “Creo que cuando hablamos de igualdad no hacemos alusión a manejarnos como los hombres en el mundo. Hablamos de derechos y de justicia social, siempre interpelando el patriarcado”. Consideramos que en las obras seleccionadas se perfila con mayor claridad, en lo estético-conceptual, esta visión. Estos planteos guardan relación, y con vigencia, respecto del activismo de las diversas organizaciones feministas como “Ni una menos” y otras que promueven el “8M” y el Paro Internacional de Mujeres, que han tenido, y poseen aún, gran impacto en América Latina y en otras regiones.

Identidades femeninas y masculinas colapsadas

Si bien el capitalismo es parte de un proceso global, en la modernidad tardía que vive América Latina y en la Argentina posterior a la crisis del 2001, el régimen neoliberal colapsó de tal modo que produjo transformaciones sociales, históricas y económicas radicales. En un contexto de cambio permanente, la fragmentación provocó una multiplicidad de identidades, surgiendo nuevas subjetividades y estrategias sociales en la convivencia diaria.

En su primera etapa nuestra autora mantiene su interés por estos cambios en el nuevo contexto de poscrisis; por tal motivo, focalizó en la vida cotidiana, realizando un diálogo entre tradición y modernidad. Esta temática había sido abordada en el teatro argentino canónico, en la comedia costumbrista, el sainete y el grotresco, tendencia que retomaron autores de la generación del 70, que reflejaba las problemáticas de la clase media argentina de entonces. En el neogrotresco (Trastoy “Nuevas tendencias” s/p), se recreaban las formas tradicionales del género chico criollo insertando recursos prove-

nientes de los medios audiovisuales. Este proceso de hibridación artística y cultural se fue profundizando (Diéguez Caballero) de manera que aparecieron formas liminares.

Mariela Asensio escribió y dirigió *Hotel melancólico* en el año 2005; en ese momento, la investigadora Natacha Koss reconocía en su crítica la recreación del sainete y del grotesco criollo: “Ante una identidad que se ve amenazada se anclan en la tradición creando relatos identitarios abiertos. Vuelven sobre los discursos nacionales desde un lugar otro” (Koss “Hotel” s/p). Efectivamente, la ambientó en un espacio colectivo que guardaba cierta relación con el conventillo, un hotel de baja categoría que integra, en su dinámica espacial, personajes de la clase media baja porteña que en aquel entonces sufrían nuevas frustraciones en sus relaciones con el otro. No resulta casual que la dramaturga haya calificado al lugar con el adjetivo “melancólico”, denominando la pieza “Historias fragmentadas en espacios compartidos”. La adjetivación anticipa y orienta la lectura, pues la mayoría de los personajes no disfrutaban de la vida. La crisis de identidad y la pérdida de referencias claras determinan que estos sujetos queden anclados en la nostalgia. No sólo se encuentran fragmentadas las historias sino que sus protagonistas padecen si saber dónde van. Como señaló David Viñas, en el grotesco criollo aparecía la interiorización de un conflicto (“Armando” 11). Efectivamente, Armando Discépolo había reflejado el proceso inmigratorio de la Argentina de fines del siglo XIX e inicios del XX, el fracaso del proyecto de la generación del 80.

Si bien la dramaturga retoma estas formas, el relato identitario resulta distinto porque el contexto ya no es el mismo. En países periféricos como el nuestro, hacia fines del siglo XX, el proyecto neoliberal de los 90 también fracasó, produciéndose esta vez lo inverso: la emigración de millares de jóvenes hacia una Europa que aún vivía el Estado de Bienestar. Los que no pudieron hacerlo, quedaron anclados en un no lugar, un espacio transitorio como este hotel, cuyos habitantes no hallan una nueva subjetividad ni logran empoderarse. Como en otras piezas suyas, la música popular cumple una función dramática muy importante (guaranias, chamamé, tango, canciones, todas con un tono melancólico y evocativo), donde se da otro punto en común con el sainete. Lo no dicho aparece expresado gracias a los lenguajes no verbales, en este caso el musical, además en las imágenes visuales a través del uso de *flashes* escénicos, recurso proveniente de los formatos audiovisuales.

En este rito de pasaje, la autora-directora realiza una operación dramática de pastiche, lo cual mantiene una relación intertextual con otra pieza discepoliana, *Babilonia, una hora entre criados* (1925). Afirman Baillet y Bouzitat: “Lo grotesco suscita también la desorientación del espectador, confrontando a una ausencia de referentes que le permita ‘clasificar’ este fenómeno. Es por esto por lo que comúnmente es definido por su carácter híbrido” (“Ironía” 115). Vemos que cruza el texto fuente con la estructura de las telenovelas, los culebrones latinoamericanos y con el *vaudeville*. En el desplazamiento, ubica la acción en un hotel que guarda cierta relación con el sainete: hay espacios compartidos. Sólo que no sigue la visión del mundo de aquella poética donde lo ético era fundamental: en el conventillo dominaba el mundo del trabajo y la vida familiar. En *Hotel melancólico* no existen estos códigos, la intimidad queda exhibida y con ella todo lo bajo, lo instintivo, la sexualidad, las necesidades biológicas, etc. No mantiene el decoro, sino que revela lo oculto en este baño, donde se desarrollan acciones importantes en diez secuencias dramáticas, mezclando lo privado con lo público. Configura un teatro de espacio que se caracteriza por la estrechez; el espacio es compartido simultáneamente por varios personajes, pero además brinda la sensación de asfixia y encierro. Este rasgo también aparecía en el grotesco criollo, sólo que en dicha poética el espacio no aparecía compartido, pues la interiorización del conflicto se hallaba representada en la habitación del conventillo.

¿Por qué el intertexto es *Babilonia*? Consideramos que hay varias razones. En primer lugar, el título se relaciona con la incomunicación, rasgo al que alude la referencia bíblica. En segundo lugar, los personajes de ambas obras sufren una crisis de identidad. En tercer lugar, puesto que en la pieza actual sólo uno de ellos posee nombre y los demás pueden reconocerse por una denominación genérica. Nos referimos a Berta, mujer que habla francés y a veces otras lenguas extranjeras, quien no puede hacerse entender, incluso cuando ella, de manera confusa, canta un tema de la cantante francesa Édith Piaf (1915-1963), *Himno al amor*, que remite a otra época. En el texto fuente, la empleada doméstica de la misma nacionalidad expresaba la nostalgia y el desarraigo, aspecto que en cierta medida Berta mantiene.

Mariela Asensio incorporó personajes y situaciones de la Argentina del 2001, sin nombres, mencionados por sus roles, su función, el género, o por sus transformaciones, como en el caso de La Mujer Perro, evidenciando la falta de identidad, caracterizados como estereotipos de género, ridiculizados

en su comportamiento erótico, en sus relaciones dentro y fuera de la heteronormatividad, cuando hacen sus necesidades en el ámbito íntimo. Varios mantienen su identidad de género, lo performativo: “Lo de la performatividad es una teoría de la capacidad de acción” (Butler *El género* 29). O sea que “Cada individuo posee una identidad que se ajusta a normas reconocibles, comportamientos para varones y mujeres, según la sexualidad y subjetividad, su cuerpo, femineidad o masculinidad; manteniendo una relación con el sexo, el deseo y su práctica sexual” (Schwarz *Materialidades* 50). No encontramos relaciones parentales, rasgos que sí aparecían en el género chico criollo y suelen darse en las telenovelas actuales. Tampoco la prehistoria de estos personajes. Se trata de un corte, donde los protagonistas se hallan encerrados. Como en un eterno presente, en una espera existencial, quizás en tránsito hacia una identidad otra en un futuro incierto.

Al principio, cuando analizamos la producción de nuestra autora, señalamos que esta pieza de sus comienzos guarda algunos puntos de contacto con sus piezas posteriores. Nos referimos a la utilización del baño como espacio compartido, que volverá a utilizar en *Mujeres en el baño*. Y el otro aspecto es la introducción de una temática muy importante relativa a la mujer: la violencia de género, representada en *La Mujer Perro* mediante una técnica de reducción; en la mayoría de las secuencias, se comporta como un animal perdiendo su cuerpo femenino porque, invirtiendo la definición cartesiana, Judith Butler define la condición humana así: “existo en tanto que cuerpo” (*Cuerpos* 81). La pérdida representa también la transformación de los seres humanos en material desechable. La animalización es un rasgo de lo grotesco, reflejo de la descomposición social. Consideramos que esta forma de representación artística pone en evidencia una forma de desposesión que ejerce el capitalismo patriarcal y el neoliberalismo en las poblaciones vulnerables en la actualidad. Al respecto, en su diálogo con Athena Athanasiou, Judith Butler señala: “En efecto, esta situación sugiere que somos movilizados por varias fuerzas que preceden y exceden nuestro sí mismo deliberativo y racionalmente limitado. [...] Somos seres que pueden ser privados de su lugar, sustento, refugio, comida y protección. [...] Eso implica un cierto poder sobre nuestra misma supervivencia” (*Desposesión* 19). Por eso en *La Mujer Perro* se encuentra reflejado el sufrimiento de las mujeres oprimidas.

Mujeres, títeres de la globalización

Adherimos a las palabras de Moira Soto cuando reconoce, en su “Prólogo” a la edición de *Mujeres en 3D*, que en esta trilogía la autora lleva a un primer plano su visión de mujer feminista, sus obras deben al feminismo sus atributos (10). Si bien en la primera etapa de su producción vimos su preocupación por la inequidad de género, en esta fase ataca de frente al poder patriarcal en la globalización: el sometimiento de las mujeres, su minorización, incluso su esclavitud en la trata laboral y sexual. Estos rasgos asoman en *Mujeres en el baño*, donde mantiene el desarrollo de un teatro de espacio. Se diferencia de *Hotel melancólico* por varias razones. Por un lado, el contexto de producción no es el mismo. La crisis del 2001 había sido superada debido a una gestión de gobierno contraria al neoliberalismo de los 90. Las políticas públicas desde el año 2003 fueron orientadas hacia la promoción de los derechos humanos de las mujeres y de las minorías; sin embargo, los medios y otras expresiones culturales todavía ejercen violencia simbólica. Mariela Asensio denuncia esta situación, criticando los discursos violentos y sexistas que determinados programas televisivos exitosos promueven como estereotipos femeninos. En nuestra correspondencia personal, expresó que: “Me interesa interpelar, abrir el espacio para la reflexión, entretener, denunciar, compartir interrogantes”.

Rupturas

La autora profundiza en lo experimental, quiebra aún más la estructura del drama moderno (Sarrazac). Estamos ante una dramaturgia en crisis, donde aparece con mayor fuerza lo fragmentario, la crisis del personaje y del diálogo, de modo que la descomposición dramática da cuenta del desajuste de la sociedad argentina y latinoamericana en la modernidad tardía. El proceso de hibridación en la estructura dramática aumenta por el entramado de procedimientos de la comedia negra, uso de textos instruccionales, música y canciones con ritmos de la disco, la preminencia de los lenguajes técnico-artísticos, donde lo espectacular se halla en un primer plano, aunque el discurso verbal mantiene su importancia. Si bien forma parte de un teatro de la palabra (Rivière), no resulta estático gracias a la técnica de montaje, lo

espectacular dinamiza la escena, propio de los shows hollywoodenses; por ejemplo, en la didascalía inicial se alude al “mundo disco”, describiendo que “las mujeres interpretan una canción”, “chicas pop envueltas en coreografías furtivas” (Asensio *Mujeres* 23), de esta manera equilibra el discurso verbal e instala la tonalidad tragicómica. Si *Hotel melancólico* parecía una obra transgresora, *Mujeres en el baño* evidencia una renovación en su poética. Dividida en doce escenas, cada una se halla titulada, y funciona como un signo distanciador y anticipatorio de la temática. Así ocurre en la secuencia que abre la pieza, especie de presentación, donde un coro femenino muestra el detrás de la escena, lo oculto, el espacio íntimo de la mujer moderna, el cuidado del cuerpo y la sexualidad. Como en la mayoría de sus obras, lo musical tematiza los conflictos de los personajes, los lenguajes no verbales provocan el distanciamiento escena-público. Consideramos que este recurso brechtiano facilita la reflexión en las espectadoras. En dichos momentos corales, las protagonistas cantan, bailan, recrean el clima festivo de los shows televisivos o de las comedias musicales, cuyas letras expresan una aparente alegría, con los eslóganes y los clichés de los medios de comunicación masivos hegemónicos que reproducen los discursos del patriarcado capitalista. En la canción “Sos lo que querés” el estribillo resulta claro en este sentido: “Sos lo que querés/ No lo dudes más/ Y empiézalo a fantasear/ Sos lo que querés/ No lo dudes más/ Y empiézalo a fantasear” (23). El carácter apelativo del discurso publicitario evidencia un mandato, que apunta a la colonización de la mente femenina y de su imaginario, suerte de discurso subliminal que domina a las mujeres logrando que adopte una identidad falsa, condición necesaria si desea obtener éxito en el sistema.

Mujeres enredadas

Como en *Hotel...*, los seis personajes no poseen nombres. Sin embargo, en esta pieza las mujeres pueden identificarse solamente por una letra inicial en mayúscula, técnica de reducción mediante la cual se minimiza su identidad, lo cual prácticamente encierra un carácter alegórico. Casi no hay diálogos sino monólogos donde aflora lo autobiográfico (Trastoy), voces y cuerpos que revelan la subjetividad femenina colonizada por el consumismo. Se trata de un colectivo femenino que muestra su intimidad en todos los planos:

necesidades físicas, el cuidado del cuerpo, la cosmética, los deseos sexuales y el erotismo. Incluso inserta en una escena un texto instructivo en boca de dos personajes que describen el proceso de una masturbación. Expresa la didascalia de la escena segunda: “Mientras L. y D. hablan alternadamente dos pares de piernas ejecutan la acción” (25). Si en *Hotel melancólico* aparecía un formato discursivo similar a la secuencia que ridiculizaba el famoso test *Cosmopolitan* de las revistas consideradas “de mujeres”, en *Mujeres en el baño*, las muestra sin poder de decisión, carentes del derecho al deseo sexual hacia el otro; constituyen marionetas cuyo erotismo y sexualidad existe solamente de forma automatizada. En una de las secuencias cercanas al desenlace, en cada uno de los relatos autobiográficos, las muestra privadas de satisfacción sexual en sus relaciones heterosexuales. Se trata de la escena novena, “Acabar o no acabar esa es la cuestión” –paráfrasis de la famosa expresión shakespeariana– donde muestra diversas formas de violencia de género: en lo discursivo, reproduce el lenguaje violento que ejercen muchos hombres en la relación sexual; desde lo físico y emocional, la falta de acompañamiento hacia la mujer durante el orgasmo. De hecho, la obra tiene un desenlace abierto pues en la secuencia final se alude a una relación heterosexual donde aparece reflejada nuevamente la insatisfacción sexual.

Si *Mujeres en el baño*, en su deconstrucción del discurso sexista del patriarcado, sólo mostraba a sus víctimas en estado de indefensión, pasivas y sufrientes, quedando implícito el sujeto de la enunciación del discurso patriarcal, en *Mujeres en el aire* (2012) desenmascara el machismo que evidencia el personaje masculino: “Se trata de alguien que encarna el lugar del sujeto y otro el del objeto [...] una cosa de propiedad privada, para lograr [...] ejercer sobre ella poder, dominio y maltrato” (Merlin 43). Efectivamente, encontramos personajes representativos de cada sector: el sujeto-victimario, interpretado por el mismo actor: El Especialista / El Conductor / El Jefe, directores tiránicos del programa televisivo; el objeto-víctima, con tres actrices: Show Girl, Renegada, Secretarias-Conejas-Coro de chicas idénticas. Su construcción dramática difiere respecto del teatro político argentino tradicional. Lo ideológico aparece de otro modo. Como en la pieza anterior, mantiene la impronta brechtiana y quiebra la lógica binaria definida por el par poder / sometimiento (Merlin *Colonización* 43) opresor patriarcal (activo) / subalterno (pasivo). Asensio introduce un tercer factor, Renegada, que no adhiere al imperativo de obediencia. No obstante, muestra las consecuencias de esa

rebelión y la necesidad de que las mujeres luchen, liberen sus cuerpos y sus mentes, actúen en contra del patriarcado, sean ellas mismas. Denuncia las contradicciones de las mujeres modernas que no reconocen su condición de subalternas colonizadas.

Se trata de subjetividades manipuladas, formateadas por el *marketing*, sometidas a procesos de homogenización que promueven los medios de comunicación masivos hegemónicos. Señala al respecto Nora Merlin: “La cultura de masas, paradigma del neoliberalismo, está organizada por la obediencia al imperativo de consumo” (*Colonización* 31), la sufren todos los auditorios sin distinción de géneros y atraviesa diferentes sectores sociales. No obstante, nuestra dramaturga autorrepresenta a su generación y a su clase.

Al comienzo, define el espacio, “*un set de filmación croma verde*” (55), que nuevamente brinda una ambientación espectacular. Simboliza el detrás de escena, donde modelos-actrices-conductoras-periodistas se preparan para salir al aire. En el bloque introductorio, el público observa, mientras ingresa a la sala, un video que historiza (desde 1975 hasta la actualidad) el concurso de Miss Universo. Como en *Mujeres en el baño*, comienza *in medias res*, con un conflicto instalado previamente. Por la necesidad de continuar dentro del sistema imperante, mantienen un sometimiento activo, permanecen “en el aire” del *show business*, dominado por el empresariado patriarcal masculino. Aunque también sufren la inestabilidad, otro juego semántico de la frase incluida en el título, pues en cualquier momento podrían quedar descalificadas. El precio resulta muy alto: han perdido su identidad, homogeneizadas en una sola imagen, ya que predomina el modelo físico de la mujer perfecta sin marcas de envejecimiento ni deterioro. La Show Girl expresa: “Quiero cuidar a este cuerpo que es mi empresa, quiero cuidar esta empresa económicamente rentable” (55). Enunciados similares manifiestan los coros y semicoros femeninos a lo largo de toda la obra, al modo de la comedia aristofánica.

Siguiendo la estructura televisiva en bloque, cada secuencia desarrolla un eje relativo a las diversas formas de dominación. En la primera, “Cuidados Básicos”, El Especialista –uno de los personajes alegóricos masculinos– revela en su discurso dicho proceso, la “cosificación”; reconocemos en sus expresiones la utilización de términos bélicos: “fuerza policial”, “ejército infalible”, “fuerza bendita”. Las herramientas del “combate” son las diversas técnicas corporales, los aparatos provenientes de la medicina y de la ciencia, las cirugías estéticas, tratamientos diversos que disimulan los signos del envejeci-

miento. Se trata de las tecnologías del género, término acuñado por Teresa de Lauretis (1996), que se inspiró en el concepto de tecnologías del sexo de Michel Foucault (1926-1984). Constituyen las disciplinas, las tecnologías “que definen formas de habitar el cuerpo, la sexualidad y construir el género” (Schwarz *Maternidades* 54). En definitiva, se trata de una actualización del mito clásico de la eterna juventud, que el discurso neoliberal recrea, planteando que dichas operaciones y tratamientos son una “inversión”, según el lenguaje del *marketing* empresarial.

Los tres primeros bloques abordan las otras formas del sometimiento que ejerce la cultura androcéntrica: “Miss Dieta” (segundo); “Economía familiar” (tercero), donde introduce la temática de la maternidad, cuya desmitificación aparece en la *Canción de las Mamis*. El conflicto de la vejez, en “Bellezas profesionales” (cuarta secuencia), que aparece en boca de los semicoros femeninos, con frases impersonales: “me quieren” (68). Se adensa la tonalidad dramática, con la primera insubordinación: “Voy a desafiar las reglas de este *show Business*”. Esto continúa en el quinto bloque, “Derrumbando el mito de la belleza”, encabezado por la rebelde.

Durante este recorrido que Asensio diseña, especie de descenso al infierno televisivo, surge el *clímax* dramático en el sexto y séptimo bloque, “Divino show” y “Una tragedia de estrellas”. El Conductor de un famoso programa televisivo somete a las mujeres que participan, ejerciendo una gran violencia simbólica y corporal con la única finalidad del *rating*, medida del éxito comercial. Se trata de un porno show donde la imagen femenina sufre diversas formas de acoso. Lo vemos en el discurso del tiránico líder: “Entonces qué me decís ¿sos puta o no sos puta? A ver qué dice la gente, pueden llamar y votar el putómetro de este show” (82). En la situación de desenlace, “Todo concluye al fin”, se produce la rebelión encabezada por Renegada, cuyas palabras expresan una toma de conciencia respecto de su condición de subalterna: “Vamos a cambiar de canal. Es una decisión tomada” (89), lo cual implica un final abierto.

En *Nadie quiere ser nadie (Historias de la clase media)*, critica a un sector característico de la Argentina que habita un barrio privado. Aborda un aspecto que es la discriminación negativa y la violencia laboral de la clase opresora hacia la clase subalterna y demuestra que el discurso masculino patriarcal ha colonizado a una mujer que asume el discurso del victimario masculino y actúa como tal. Se trata de una familia disfuncional: la Madre asume

este rol y somete a Maricruz, (La Doméstica), en cuyo nombre se encuentra representada la mujer discriminada por la clase, el género y quizás su etnia. No obstante, resulta claro: la Madre por momentos presenta contradicciones en sus discursos. En la situación de desenlace aprovecha un altercado por unas empanadas que se lleva, usándola como excusa para descargar en la victimaria sus errores familiares: “Te he regalado de todo [...] pero eso es un robo porque me mentiste”. Y a pesar de las disculpas de la empleada, toma una decisión: “[...] Desde ya que no lo vas a hacer más Maricruz. Porque estás despedida” (35).

Quedan pendientes en la exploración los siguientes interrogantes surgidos desde los silencios y los elementos mítico-simbólicos que encierran sus obras. Teniendo en cuenta su potencia expresiva y la conciencia de género manifiesta desde una mirada distanciada de la problemática, nos preguntamos: ¿Es posible la modificación de la conciencia de un público heterogéneo que concurre a las salas teatrales? ¿Cómo lograr que no sigan reproduciendo estereotipos de subordinación y explotación? ¿De qué forma alcanzar de una manera efectiva la liberación de las mujeres dentro y fuera de sus trabajos?

En suma, Mariela Asensio es una dramaturga-directora-actriz contemporánea. Revela en ambas etapas de su producción teatral las diversas formas de desposesión que ejerce el capitalismo patriarcal y el neoliberalismo en los sectores vulnerables en la realidad argentina actual. Su producción teatral nos permite reconocer cómo sufren la dominación del patriarcado las mujeres argentinas de esta modernidad tardía. Sus protagonistas trascienden los casos particulares, representan a un sujeto colectivo que aún no ha podido liberarse. Si bien no plantea soluciones, genera reflexiones divergentes sobre la violencia ejercida contra las mujeres, ya que nos induce a pensar en las contradicciones del poder, desmonta su dinámica dentro del género femenino (patrona-empleada), de este modo supera la polarización tradicional masculino-femenino. Revela la presión del discurso patriarcal masculino sobre los cuerpos precarios de sus víctimas que sufren la desigualdad dentro y fuera del mundo doméstico.

Como lo señala Moira Soto en su “Prólogo”: “Mariela Asensio, con fervor feminista, a como dé lugar, seguirá probando, tanteando, perseverando para descolonizar cabezas de mujeres y de hombres a fin de que no se sigan reproduciendo roles y estereotipos de subordinación y explotación” (14). Estas piezas impactan, pues en su poética mezcla el entretenimiento y el humor

con la generación de conciencia y la crítica al patriarcado, que lo deconstruye acusando a uno de los brazos ejecutores del poder: los medios de comunicación masivos hegemónicos. Desenmascara los procedimientos lingüísticos y audiovisuales de sus programas televisivos, de las publicidades y de sus ficciones. Muestra así el vínculo machista del agente del poder, los conductores televisivos, que se abusan de las jóvenes, las someten ejerciendo diversas formas de violencia física y simbólica, las esclavizan a imperativos de obediencia total, hasta convertirlas en mujeres autómatas, cuyas figuras han perdido su identidad corporal y sus deseos.

Bibliografía

- Artesi, Catalina Julia. “Problemáticas femeninas en el teatro de Mariela Asensio”. Segunda Edición Congreso Tendencias Escénicas. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* 17.28 (2016):101-04.
- Asensio, Mariela. *Mujeres en 3D*. Buenos Aires: Textos Intrusos, 2013.
- . *Nadie quiere ser nadie (Historias de la clase media)*. Mimeo. Inédito.
- . *Hotel Melancólico*. Mimeo. Inédito.
- Asensio, Mariela y Reynaldo Sietecase. *Malditos*. Buenos Aires: Textos Intrusos, 2014.
- Baillet, Florence y Clémence Biuzitat. “Ironía/humorismo/grotesco”. En Jean-Pierre Sarrazac (dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Trad. Víctor Viviescas. México: Paso de Gato, 2013. 114-16.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Trad. María José Viejo. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2008.
- Butler, Judith y Athena Athanasiou. *Desposesión: lo performativo en lo político*. Trad. Fernando Bogado. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2017.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Trad. Ana Giordano. Madrid: Cátedra, 1989.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios Liminales. Teatralidad, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- Dubatti, Jorge. *Teatro-matriz, teatro liminal*. Buenos Aires: Atuel, 2016.
- Koss, María Natacha. “Hotel Melancólico”. *Alternativa Teatral*. 15 feb 2005. Web. <<http://www.alternativateatral.com/ver critica.asp? /código critica=116>>.
- Lehmann, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Trad. Diana González. México/Madrid: Paso de Gato/CENDEAC, 2013.
- Merlin, Nora. *Colonización de la subjetividad: los medios masivos en la época del biomerca-*

- Rivière, Jean-P. "Personaje (crisis del)". En Jean-Pierre Sarrazac (dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Trad. Víctor Viviescas. México: Paso de Gato, 2013. 167-72.
- Sarrazac, Jean-Pierre (dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Trad. Víctor Viviescas. México: Paso de Gato, 2013.
- Schwarz, Patricia K. N. *Maternidades en verbo*. Buenos Aires: Biblos, 2016.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Traficantes de sueños/Tinta Limón, 2017.
- Soto, Moira. "Prólogo". En Mariela Asensio. *Mujeres en 3D* Buenos Aires: Traficantes de sueños, 2013. 9-14.
- . "Melancólico pero divertido". *Las 12. Página 12*. 5 de abril de 2005. Web. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1870-2005-04-08.html>>.
- Trastoy, Beatriz. "Nuevas tendencias en la escena argentina, el neogrotesco". *Teatro del Pueblo*. 1987. Web. <<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy002.htm>>.
- . "La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo", *Artea* (s/f). Web. <www.artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/144/la_dramaturgia%20autobiografico-en-el-teatro-argentino-contemporaneoPDF>.
- Viñas, David. "Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso". *Literatura Argentina y Política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997. 99-143.