

LA REPRESENTACIÓN DEL GÉNERO MUJER EN EL TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Susana Tarantuviez

Universidad Nacional de Cuyo-CONICET

Este trabajo aborda el teatro argentino contemporáneo escrito por mujeres, con el fin de estudiar la representación de las cuestiones de género en los textos dramáticos de diferentes dramaturgas argentinas actuales, tales como Griselda Gambaro, Susana Torres Molina, Beatriz Mosquera, Cristina Escofet, Patricia Zangaro y Patricia Suárez, junto con el objetivo de utilizar la perspectiva de género como herramienta analítica en el estudio de los textos teatrales.

Uno de los interrogantes clave en mi indagación hermenéutica fue el siguiente: ¿Los personajes femeninos encarnan referentes extratextuales correspondientes al contexto socio-histórico de producción? Este interrogante me proporcionó un abordaje posible para el estudio de los personajes femeninos: ¿qué dicen y hacen en el escenario esas mujeres ficcionales y qué relación tienen con las mujeres reales y su historia, sus modos de vida, su posición en la sociedad? Es decir, también abordé en mi estudio las relaciones entre ficción y contexto socio-histórico.

En el análisis de la representación de las cuestiones de género, examiné las obras de las dramaturgas estudiadas para determinar si proponían un modo de transgredir el discurso masculino, ver si se oponían a los estereotipos culturales relacionados con diferencias genéricas y con la representación de la mujer, y también observé si dicha transgresión respondía a una ideología

estético-política que pudiera inferirse de la poética teatral explícita de cada autora.

Con esta investigación (particularmente con la divulgación de sus resultados) también intento contribuir a evitar que en el campo teatral argentino se produzca la invisibilización de las mujeres, tal como ha sucedido en el pasado y en tantas otras esferas de nuestro campo cultural y social. Para evitar tal situación, es necesario registrar y estudiar la producción de nuestras dramaturgas: se trata de consolidar el espacio que, paulatinamente y con esfuerzo, han ido ocupando en la historia del teatro argentino acompañando su producción con el correspondiente discurso crítico-interpretativo.

Como tantos otros temas que involucran a la mujer, la historia de las mujeres en el teatro argentino es un objeto de estudio que se presenta complejo y poco abordado por los especialistas. Para delimitarlo y determinar si existen rasgos característicos de una dramaturgia de mujeres, es necesario plantear, al menos, las siguientes cuestiones:

- 1) ¿Qué vínculo existe entre el lugar que ocupa la mujer en el teatro de una época dada y la situación de la mujer en la sociedad de ese momento?
- 2) ¿Qué modos de ficcionalización utilizan predominantemente nuestras dramaturgas para representar las cuestiones de género?
- 3) ¿Cómo influyen las condiciones socio-históricas de producción en el reconocimiento de las dramaturgas argentinas?
- 4) ¿En el sistema teatral argentino existe una poética teatral que pueda calificarse de feminista?
- 5) ¿Es el teatro un posible espacio de construcción de género? O, en otras palabras, ¿puede funcionar como potencial recurso para la

producción de conocimiento desde una perspectiva de género?

- 6) ¿Las dramaturgas argentinas proponen en su teatro imaginarios y narrativas femeninas y de género?
- 7) ¿Los personajes femeninos encarnan referentes extratextuales correspondientes al contexto socio-histórico de producción?

Además, es necesario señalar que el estudio de la dramaturgia escrita por mujeres es indispensable para comprender cabalmente la evolución del teatro argentino de las últimas décadas, pues la presencia de dramaturgas en nuestro campo teatral es cada vez mayor y más importante: aunque las autoras dramáticas estuvieron prácticamente al margen de nuestro canon teatral hasta bien avanzado el siglo XX, y tanto la escritura como la voz del texto dramático pertenecía, con algunas excepciones, a los dramaturgos, a partir de la década de 1980 esta situación se ha revertido, pues desde entonces ha aumentado en gran medida la presencia de las mujeres en el teatro argentino. A pesar de ello, pocos son los libros que han recogido, a lo largo del siglo, el trabajo de nuestras dramaturgas. Desgraciadamente, esta situación sigue vigente incluso a principios del siglo XXI. Es en el ámbito editorial donde las dramaturgas actuales encuentran una suerte de vacío. Así lo explicitaba en una entrevista (Santoro, 2002) una de las diez dramaturgas¹ que, en el año 2002, reunieron sus obras en el volumen *Dramaturgas I* (Editorial Nueva Generación): el caso es que, si bien había mucho teatro escrito por mujeres, poco era su registro.

Así, la dramaturga Adriana Tursi, quien tuvo la idea de publicar este volumen, cuenta lo siguiente: “Hace

¹ Las dramaturgas reunidas en este volumen son Adriana Tursi, Cristina Escofet, Amancay Espindola, Andrea Garrote, Susana Gutiérrez, María Inés Indart, Alicia Muñoz, Cecilia Propato, Mariana Trajtemberg y Patricia Zangaro.

algunos años, la Secretaria de Cultura sacó el libro *Dramaturgos argentinos*. En ese tomo no había mujeres y a mí me llamó la atención porque además en ese año la mayoría de los primeros y segundos premios en dramaturgia habían sido ganados por mujeres. [...] Dentro de la dramaturgia femenina había muy poco publicado” (en Santoro, 2002). Y se pregunta: “¿dónde están esas mujeres?, ¿qué escribían?”, poniendo en relieve la falta de apoyo editorial para la producción de obras teatrales escritas por mujeres.

Las dramaturgas reunidas en este volumen de *Dramaturgas I* reconocen como figura señora del teatro del siglo XX a Griselda Gambaro. Por su parte, Gambaro recuerda el escaso lugar que tenía la mujer en el teatro argentino en el pasado y destaca la dificultad de encontrar aún hoy personajes femeninos con quienes identificarse en las obras escritas por sus pares varones:

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 aspectos 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 (en Moreno, 1999).

Al investigar qué lugar han ocupado las mujeres en la historia de nuestro teatro, constaté que estuvieron

presentes en nuestra escena teatral ya desde la época del Virreinato, pero se desempeñaron solamente como atrices hasta la segunda mitad del siglo XIX, donde finalmente encontramos el primer registro de obras escritas por mujeres², mientras que el rol de dirección ha sido el ámbito donde las mujeres han llegado más tarde en la historia de nuestro teatro. Así lo explicita una de las directoras más importantes de la actualidad, Laura Yusem:

Quando yo empecé a dirigir, casi no había directoras y casi no había obras para mujeres. Y si había, era para papeles muy secundarios, de tontas o putas. En la dramaturgia argentina le debemos el cambio a Griselda Gambaro. En la dirección, estaban Alejandra Boero, Inés Ledesma y creo que nadie más. Nosotras tres abrimos el camino, pero fue duro. Del medio y de la crítica, recibíamos comentarios denigrantes. Un actor que yo amé, Lautaro Murúa, me hacía la guerra: *Señorita maestra*, me decía. O me descalificaban porque era joven y linda. Jaime Kogan me dijo: *Como directora, tenés buenas piernas*. Ahora, hay muchas directoras y me alegra (en Yusem y Zanca, 2007).

También comprobé que, como tantos otros temas que involucran a la mujer, la historia de las mujeres en el teatro argentino es un objeto de estudio poco abordado por los especialistas.

Ahora bien, tal como señalaba anteriormente, la década de 1980 se presenta como un momento decisivo para la dramaturgia de mujeres. En efecto, a partir de la postdictadura encontramos en el ámbito teatral de nuestro país una coexistencia enriquecedora de diferentes propuestas estéticas y prácticas teatrales y es dentro de esta diversidad que se produce un significativo incremento

2 Algunas de estas primeras dramaturgas son Rosa Guerra, Adela Zucarelli, Juana Manso, Matilde Cuyás y Eduarda Mansilla.

de las voces femeninas en el campo teatral de nuestro país:

Al reflexionar sobre la escritura de las dramaturgas argentinas de los últimos años surgen planteos que nos remiten a referentes histórico-culturales como son el advenimiento de la democracia y el momento cultural de dimensiones mundiales en el que las mujeres buscan su propia expresión. Ambas circunstancias han favorecido la entrada en el teatro tanto de autoras mujeres como de personajes femeninos vistos desde la perspectiva de la mujer (Castellví de Moor, 1997: 271).

Se da así la emergencia de una dramaturgia femenina escrita “desde el género”, es decir con una discursividad propia que intenta transgredir o subvertir el discurso “masculino” a través del erotismo, el feminismo o la subjetividad. En efecto, existe un modo de enunciación destinado a la auto-representación de la mujer, es decir, modos de construcción de una subjetividad femenina autónoma y su consecuente auto-representación.

Por ejemplo, dentro de la reflexión sobre la falta de un discurso femenino autónomo, se constata que las mujeres hablan “desde el lugar del eco” y se postula la necesidad de trascender la mirada del silencio y del acatamiento de la mujer. Se trata de la búsqueda de una voz propia, tal como lo explica Gambaro en cuanto a su práctica teatral y en relación con la situación social de la mujer:

Además, hemos estado calladas tanto tiempo que nos queda mucho para explorar. Porque siempre hubo escritoras de teatro pero aisladas, consideradas como fenómenos. Incluso yo estoy bastante sola en mi generación. [...]. Pienso que el día en que las mujeres ganen más espacio social van a ganar más espacio teatral. Pero el asunto de cómo somos habladas debe quedar en nuestras manos (en Moreno, 1999).

No todas las mujeres que escriben teatro lo hacen desde esta toma de conciencia de género. Sin embargo, muchas de nuestras dramaturgas contemporáneas, aun difiriendo en el tipo de planteos, cuestiones, imágenes o personajes femeninos que presentan en sus obras, llegan a desafiar los estereotipos femeninos propios del discurso patriarcal. Sus piezas adquieren así una función política que se suma a la función estética propia de toda creación artística: 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.

Una de las dramaturgas argentinas que mejor se enmarca en esta tipología de textos “desafiantes”, o “combativos”, que se oponen a los códigos patriarcales es Cristina Escofet (cuyos comienzos como dramaturga datan de principios de la década de 1980), quien explicita su toma de posición con respecto a la problemática femenina y su método de abordaje de la construcción del sujeto mujer en su ensayo *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*: para Escofet, el feminismo ha sido una herramienta de concientización (Escofet, 2000: 15), asumido como una verdadera militancia que, obviamente, abarca también su práctica escritural:

Mi género, no era mi sexo, era el modo en que estaba en el mundo, era el lugar desde el cual construía mis prácticas y mis significados. Y la escritura fue para mí la herramienta que me permitió trascender la mirada del silencio y del acatamiento. [...] A través de la escritura, al restituirnos como sujetos las mujeres fundamos nuestra subjetividad. Nuestras palabras, son palabras arrancadas a la prohibición. Prohibición ontológica y no jurídica, claro está (Escofet, 2000: 51-52).

La autora une así ética y estética en su propuesta:

Restituir la unidad de lo personal, de lo histórico, de lo social a partir del reconocimiento de lo femenino, como el eterno mutilado, y a la hora de crear, trascender lo femenino y lo masculino, impuestos. Y ser conscientes que a través de cada creación singular, cada una de nuestras manifestaciones estéticas, será portadora de una propuesta ética [...] Contribuir desde nuestro propio escenario a la gestación de un nuevo orden simbólico (54-55).

Podríamos resumir los principales postulados que propugna esta poética teatral de cuño feminista³ en los puntos siguientes:

- 1) la apropiación de la acción dramática: el personaje que se instaura como sujeto de hacer es una mujer;
- 2) la elección del género mujer como temática primordial;
- 3) el desarrollo de un lenguaje femenino propio;
- 4) la asunción de la escritura como un acto de autoconstrucción, a través del cual se produce el despojamiento de la mirada aprendida para llegar a la mirada de la autoconsciencia.

Por lo tanto, el teatro que adhiere a esta poética 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, el

3 Véase especialmente el capítulo “Género mujer y teatralidad (Realidad y ficción en la construcción de una nueva subjetividad)” del libro citado *Arquetipos, modelos para desarmar*.

desenmascaramiento de la falsedad de los roles impuestos históricamente al género femenino.

Por ejemplo, en la pieza *Nunca usarás medias de seda* de Cristina Escofet (estrenada en 1990), que se plantea como un “intento de desarticulación de los roles fijos” (Escofet, 1994: 7) en una sociedad represiva, María, la protagonista, es la mujer que, habiendo optado por el modelo tradicional de vida, comienza a cuestionarse su existencia. El tema de la identidad está planteado desde el mismo título: María nunca será una mujer según los roles fijos impuestos por esa sociedad, pues “nunca usará medias de seda”, metonimia ésta de los códigos sociales que construyen lo que significa “ser mujer” (Proaño Gómez, 2000: 165). La educación contribuye a este sometimiento de la mujer, pues al transmitir los modales de la señorita “ideal” (el silencio, la quietud, la compostura y la dedicación), se constituye en discurso reforzador de las prácticas represivas. En otra obra de Escofet, *Señoritas en concierto* (estrenada en 1993), se ridiculiza la imagen tradicional que de la mujer ha construido la sociedad patriarcal.

Tanto estos textos de Escofet de la década de 1990 que he mencionado en particular, pues son paradigmáticos de un teatro basado en una teorización de género, como algunas obras escritas en la década de 1980 por otras dramaturgas, como Susana Torres Molina, Beatriz Mosquera y Griselda Gambaro, indican que ya para entonces existe en el teatro argentino una nueva corriente estética cuyo estudio es ineludible para comprender el campo teatral argentino y el lugar que en él ocupa la mujer.

El regreso a la democracia se presenta como un momento decisivo para la dramaturgia de mujeres: a partir de la postdictadura encontramos una coexistencia enriquecedora de diferentes propuestas estéticas y prácticas teatrales y es dentro de esta diversidad que se produce un significativo incremento de las voces femeninas

en el campo teatral de nuestro país. Se verifica desde esa década no sólo un aumento del número de dramaturgas que tienen una presencia efectiva en nuestra escena, sino también de personajes femeninos construidos desde una perspectiva de género.

Por ejemplo, en la producción dramática de Griselda Gambaro (presente en el campo teatral argentino desde los sesenta)⁴ correspondiente a la década del ochenta, como las obras *Del Sol naciente* y *Antígona furiosa*, en las cuales los personajes femeninos devienen agentes de la rebelión contra la arbitrariedad del poder, se refleja la participación de la mujer en el ámbito público: “Their struggle mirrors the struggle of thousands of Argentine women in the late 1970’s and the 1980’ in that, while not concerned specifically with gender issues, it creates a visible space for a more public role for women” (Witte, 1996: 129)⁵.

Gambaro devela en sus obras la sumisión de la mujer en el ámbito de la familia, poniendo sobre el escenario el cuestionamiento de los roles en tanto guiones socio-culturales que avalan el sometimiento y que desembocan en situaciones donde se establece una relación brutal con el cuerpo femenino. La dramaturga muestra los roles sociales y subvierte, muchas veces mediante la parodia, las ideas tradicionales sostenidas acerca de la familia, los hijos, el amor, el matrimonio, el poder, la masculinidad, la femineidad y la obediencia. Asimismo, realiza un intenso alegato a favor de la necesidad de una sociedad nueva donde la violencia, en tanto conducta aprendida y práctica social, desaparezca. El mensaje de Gambaro es que, en nuestro país, los malos tratos, las prohibiciones, los

4 Véase mi libro *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, especialmente los apartados 1.2 (“La representación de lo femenino”) y 3.2.1 (“La situación de la mujer en la sociedad”) (Tarantuviez, 2007: 136-155 y 281-302).

5 “Su lucha refleja la lucha de miles de mujeres argentinas a finales de los setenta y en los ochenta en tanto que, aunque no concierna específicamente a las cuestiones de género, crea un espacio visible para un rol más público para las mujeres”.

castigos, los abusos amparados en costumbres y creencias que inferiorizan y subordinan a las mujeres son todavía prácticas habituales del ejercicio de la violencia contra la mujer.

Otro ejemplo de dramaturgia femenina que presenta un enfoque de género es la obra de la dramaturga Susana Torres Molina (con obras estrenadas desde la década de 1970), quien ha abordado en varias de sus obras el tema de los estereotipos en relación con el ejercicio de la sexualidad. En su obra *Extraño juguete* subvierte los códigos masculinos que rigen el erotismo y la sexualidad y utiliza el recurso del teatro dentro del teatro para poner en evidencia la violencia y los juegos de poder que subyacen a las relaciones entre los sexos. En *Y a otra cosa mariposa* utiliza la parodia para caricaturizar la axiología propia del machismo argentino; en *Ella*, al ahondar en la mecánica del deseo masculino, saca a la luz una de las causas de la violencia de género al poner en escena, en una obra de un realismo estilizado y poético, el ansia de dominio y control sobre el cuerpo femenino que sienten los dos hombres que dicen amar a esa “Ella” ausente y omnipresente a la vez. En *Cero* se invierten los roles típicos del comercio sexual, tal como afirma la dramaturga Patricia Suárez: “En *Cero* es la mujer la que revierte el estereotipo de dominación: una mujer que paga, una mujer que acepta una carga cruenta ante la sociedad, una mujer desnaturalizada como una madre que rechaza a sus hijos, una mujer aberrante” (Suárez, 2005: 49). Por otra parte, su obra *Manifiesto vs Manifiesto* (que ganó el primer premio del “Concurso Colihue Teatro 2008”) retoma la idea artaudiana de que la violencia en la escena permite conectar con los límites de la corporalidad y afectar así las normas sociales que rigen a los cuerpos.

Otra dramaturga presente en nuestro campo teatral desde la década de 1970 es Beatriz Mosquera, quien define su poética como “realismo exasperado”. En varias de sus obras Mosquera presenta las relaciones

interpersonales cotidianas y se vale del humor para ridiculizar ciertas convenciones sociales. En este sentido es paradigmática la obra *Sábado a la noche* (estrenada en 1995), donde el espacio es un departamento de solteras, según se describe en la acotación escénica: “*La acción se desarrolla en un departamento que Nora y Delia utilizan para encuentros furtivos*” (Mosquera, 1992: 113). Así, ya desde el espacio mismo se transgreden las costumbres del contexto social al atribuir a dos mujeres una conducta calificada como típicamente masculina y esto se hace explícito cuando Delia se refiere al malestar que siente uno de los personajes masculinos respecto del lugar: “DELIA: [...] ¿Por qué le molesta venir a este hermoso departamento? ¡De puro machista! ¿Cómo dos mujeres libres van a pagar la renta de un lugar de placer? ¡Dónde estamos! ¿Qué es esto?” (116).

La serie de encuentros y desencuentros que se suceden en este espacio crean situaciones que desbordan comicidad. El humor se instaura desde el inicio mismo de la obra, en el cual el personaje de Delia aparece cargando un inodoro: “*Sale y entra abrazada a un inodoro que deposita en el medio del living*” (113). También los equívocos, al mejor estilo de la comedia de enredos, serán un recurso humorístico importante de esta obra. Asimismo, el uso de un lenguaje desenfadado y hasta obsceno aporta su cuota de comicidad.

En *Sábado a la noche*, Mosquera critica, a través, principalmente, de la parodización de los roles sociales, ciertos comportamientos de la cultura patriarcal, aquella que propicia un modelo familiar y social basado en la figura del *pater familiae* (modelo en el cual el varón ostenta una autoridad general sobre el resto de los integrantes del grupo). En este escenario, las mujeres sustentan su posición en el rol masculino: a partir del hombre como jefe de la familia, el rol de la mujer se va estructurando desde su pasividad, adjudicándosele los papeles de esposa, madre, cuidadora de enfermos o cualquier otro rol que no viole la

relación de dependencia con respecto a la autoridad masculina. La función de la mujer es importante en la reproducción del modelo cultural: ella es quien, desde su sumisión, reproduce el discurso dominante educando a los hijos dentro del mismo sistema. El personaje de Delia es quien está a cargo de la explicitación de esta postura, en parlamentos como el siguiente, que transmiten la crítica del modelo cultural sin ambigüedades:

DELIA: [...] Pero me va a reconocer que a usted lo prepararon para competir y a mí para hacer calceta frente a la ventana. ¿Cómo me las arreglo para ganarme mi lugar?

[...]

Cuando mi madre, española de pura cepa, se enteró que iba a estudiar medicina, fue llorando a la iglesia a hablar con el cura. No tuve ningún tipo de apoyo.

EXEQUIEL: Eso pertenece al pasado. Las chicas de hoy no tienen esos problemas.

DELIA: Esos no, otros. Día a día descubro en el consultorio que las cosas parecen que hubieran cambiado. Hoy, encuentro mujeres que han parido cuatro y cinco hijos, sin haber gozado nunca. Otras que abandonaron su profesión porque el marido les exigió dejarla. Y otras que piden perdón todos los días, porque les “permiten” ejercerla [...]” (Mosquera, 1992: 146).

En síntesis, en *Sábado a la noche* se satirizan los códigos del mundo masculino, como la costumbre de mantener un “bulín” para las citas amorosas y también se parodia el discurso de la mujer abnegada. En estos casos, se ridiculiza la ideología de lo parodiado, poniendo en tela de juicio ciertos valores y proponiendo una axiología alternativa. Ahora bien, parodiar una imagen estereotipada de las mujeres implica objetar un modelo social en el que el ejercicio del poder descansa, predominantemente, en el

hombre. Por lo tanto, la comicidad de Mosquera no solo tiene como función entretener o divertir, sino que también contribuye a deconstruir el marco de referencia del lector/espectador y textualiza un mensaje transformador que apunta a la mostración y quiebre de las convenciones sociales que la dramaturgia considera injustas.

En cuanto a la dramaturgia emergente de fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, mencionaré aquí dos autoras actuales que la crítica especializada reconoce como axiales en la configuración del teatro argentino más actual, Patricia Zangaro (presente en nuestro campo teatral desde la década de 1990) y Patricia Suárez (con obras representadas desde la primera década del siglo XXI), pues la representación de las cuestiones de género es el eje conceptual que vertebra gran parte de la producción de estas dos autoras.

Las obras de Patricia Zangaro proponen la confrontación de los roles socialmente impuestos a las mujeres en los más diversos contextos socio-históricos: en todos ellos (ya sea nuestro país, en la época de la conquista del desierto —como en sus obras *El confín* y *Última luna*—, o el mundo musulmán contemporáneo —presentado en *La boca amordazada*— o un lugar y tiempo míticos que no pueden precisarse, como los de su pieza *Tiempo de aguas*) se cuestiona el sistema androcéntrico y se devela su funcionamiento y sus consecuencias. Sus personajes femeninos no aceptan las imposiciones de tal sistema: por ejemplo, la joven de su obra *Tiempo de aguas* desobedece el mandato paterno que le prohíbe aprender a leer y escribir; el personaje de la Pochi, en *Por un reino*, se rebela contra el patriarca de su clan (una tribu de mutilados y marginados) para aliarse con el enemigo y así liberarse. La Pochi es oprimida debido a su condición de mujer: en ese sistema patriarcal caracterizado por la violencia ella está definida sólo por su cuerpo, por sus funciones biológicas. Así, es su capacidad de gestar y parir lo que la mantiene sujeta al despótico personaje de Tatita: la función

social de La Pochi es la de la hembra reproductora, la que provee descendencia al patriarca.

Por otro lado, en su obra *La boca amordazada* Zangaro pone el énfasis en la violencia de género y utiliza el monólogo para relatar la historia de una mujer condenada por su adulterio a morir lapidada. También es un monólogo la pieza *Una estirpe de petisas*, que pone en escena el testimonio de una joven apropiada durante la dictadura. La elección del monólogo como modo de representación tiene una connotación adicional cuando se pone en escena la situación social de las mujeres: se trata de la instauración de la mujer como “enunciadora” de su propia realidad, negándose así al silencio que se le ha exigido en diversos contextos socio-históricos. A través del monólogo, la mujer puede expresar y analizar sus experiencias, ya sean de violencia y degradación como en *La boca amordazada*, ya sea de búsqueda identitaria como en *Una estirpe de petisas*.

Otra forma de opresión que Zangaro ha trabajado en su dramaturgia es la prostitución obligada, como en el caso del personaje “La muchacha de maíz”, en la obra *La hora nona*. Aquí aparece también la violencia de género, un tema constante en su obra: de las diez piezas reunidas en un único volumen en el año 2008 (véanse las Fuentes), ocho de ellas presentan personajes femeninos maltratados (y cinco de esas ocho obras textualizan episodios de violencia sexual contra la mujer). Ahora bien, estos personajes femeninos se rebelan contra el maltrato y la opresión (o al menos denuncian estos abusos), por lo que al textualizar las situaciones en las que las mujeres son sujetos sometidos, Zangaro cuestiona tal sometimiento.

Finalmente, de la dramaturga Patricia Suárez, me he enfocado especialmente en su trilogía *Las polacas* (compuesta por las piezas “Historias tártaras”, “Casamentera” y “La Varsovia”). Estas tres obras presentan historias relacionadas con las inmigrantes polacas que

fueron traídas a nuestro país a principios del siglo XX para que ejercieran la prostitución. Así, estas obras constituyen una serie temática cuyo eje vertebrador es la sumisión obligada y la explotación y denigración de un grupo de mujeres. Las obras se basan en tres momentos precisos de la trata: el retorno de un *cafísho* a su pueblo en busca de mujer (“Historias tártaras”, ambientada en un viaje en tren, a través de Polonia, durante 1913); las estrategias que desarrolla una casamentera para proteger de alguna manera a sus clientas (“La señora Golde” —luego publicada con el título de “Casamentera”—, ambientada en 1920 en la aldea polaca a la que llega el “importador”) y el descubrimiento acerca de quién es realmente el novio, y cuál es en verdad su función, por parte de una de las jóvenes captadas, ya durante el viaje en barco hacia Buenos Aires (“La Varsovia”).

El contexto histórico de la trilogía de Suárez es el de la trata, un tema desgraciadamente en vigencia. En la trata, entendida como el traslado internacional de mujeres para explotarlas sexualmente, se condensan todas las violaciones de los derechos de las mujeres y en las relaciones prostituyentes se evidencia un poder económico y sexual cuya condición de posibilidad (o incluso su razón de ser) es un esquema, generalizado y naturalizado desde tiempos inmemoriales, basado en el poder sexista masculino que permite el acceso al cuerpo de las mujeres y luego la mercantilización de dichos cuerpos.

En cuanto a la situación concreta planteada en *Las Polacas*, es el casamiento, que subordinaba a todas las mujeres a sus esposos, la condición de posibilidad de estas relaciones prostituyentes. El estereotipo de la esposa abnegada aparece en boca del personaje de Scholomo, el tratante: “[...] Mi mujercita [...] no se va a ocupar más que de su esposo y sus hijos” (Suárez, 2003: 31). Así, los esposos-rufianes rara vez tenían problemas para obligar a su mujer a “trabajar” para mantener a la familia. En el trabajo de investigación que realizó para poder escribir

sobre este tema, Patricia Suárez se encontró justamente con datos muy significativos acerca de las causas de la sumisión de estas mujeres:

 Mi idea era contar parte de esta historia desde un lugar testimonial y hablar de la afectividad, de los sentimientos de los personajes involucrados. En la investigación surgieron cosas interesantes, detalles reveladores como las diferentes relaciones que tenían las prostitutas polacas con el *caficho* [...] estaban unidas por el casamiento, falso o no, pero ese rito funcionaba para ellas, era indisoluble, para toda la vida. Ante Dios le debían obediencia al marido, esto es lo monstruoso, ese uso perverso de la religión (en Soto, 2002).

Durante gran parte de la historia del teatro argentino, las cuestiones que atañían de cerca a las mujeres fueron abordadas mayormente por hombres: eran los dramaturgos quienes hablaban a través de los personajes femeninos. Por ejemplo, en la época del sainete, muchos pensaban que la prostitución femenina representaba la opción entre inmoralidad y pobreza y así hacían “pagar” a sus personajes por haber tomado la “opción” de la vida “fácil” atribuyéndoles finales desgraciados (Ferrari, 2008: 29-34). Por ello me pareció interesante investigar la existencia de otro enfoque, fuera de la perspectiva hegemónica masculina, en la representación teatral de una temática como la prostitución. Cuando Patricia Suárez se ocupa de este tema en su trilogía *Las polacas*, les otorga a esos personajes una voz y una mirada femeninas: “Hoy, por fin, el texto de Patricia Suárez devuelve a esta parte de la historia el lugar que le cabe, componiendo una trama y unos personajes con distintas aristas, lejos de los estereotipos pintorescos y cerca de un realismo crudo, pero también poético” (Ferrari, 2008: 32).

La posición explícita de Suárez con respecto a la prostitución se opone a la mirada permisiva que deja sin condena la explotación sexual de las mujeres:

A mí me parecía que siempre se tomaba esta temática de manera pintoresca, alimentando ciertos equívocos: por ejemplo, esto de que la prostituta goza, que al final la termina pasando bien. [...] Pensaba que ese enfoque era engañoso, que las historias alrededor de la trata de blancas eran desesperadas, no había marcha atrás. No tenían la libertad de regresar (en Soto, 2002).

Cabe destacar aquí la importancia de remontarnos al pasado para pensar cómo se han construido y presentado en nuestra sociedad los lugares y roles para varones y mujeres en general y, en particular, el origen y las consecuencias de la cosificación de las mujeres para, desde allí, hacer una reflexión crítica sobre nuestras prácticas sociales relacionadas con tal cosificación y mercantilización. El personaje de Scholomo dice: “Ya les escribí a mis parientes para que me encontraran *algo* bueno y parece que hallaron una rubita que es una flor” (Suárez, 2003: 30). El proceso de cosificación de las mujeres por el cual son convertidas en mercancías traduce un imaginario que luego naturaliza o banaliza las prácticas prostituyentes. Este ejercicio de concienciación es prioritario para entender que las diferencias construidas históricamente han generado (y siguen generando aún hoy) relaciones sociales signadas por desigualdades, omisiones, subordinaciones y violencia.

Por otra parte, las siete obras reunidas en su volumen *La Germania* tienen en común la temática del nazismo y es en ese marco donde los personajes femeninos se instauran en sujetos de hacer para obtener venganza o justicia, en su búsqueda de reparación histórica. *La Germania* de Patricia Suárez remite al nazismo desde distintas perspectivas: la de los nazis ocultos en la Argentina, la del “cazador” de

nazis y la de la víctima. Aparecen así diversas situaciones relacionadas con la presencia de inmigrantes alemanes (ya sean los criminales de guerra o sus víctimas) en nuestro país: el contraste entre la cultura europea y la nuestra (plasmado en la obra *Valhala*), los matices que podría tomar una investigación sobre el paradero de los nazis en la Argentina (la historia de amor que surge en *Rudolf*), los planes de venganza por mano propia (como los de la modista de *El tapadito* y los de la enfermera de *El sueño de Cecilia*).

En *Valhala*, es el personaje de Elena —la hija del general nazi que, refugiado en una isla del Delta, instaura un régimen autoritario en su casa, donde “nunca entró nadie que no sea de la familia”— quien intenta, sin éxito, dejar atrás el pasado de su familia y vivir una historia de amor a pesar de su padre y sus hermanos. La búsqueda del amor en ese ámbito violento, donde los animales recién faenados tiñen de sangre alfombras y manteles, resulta impedida por los hombres de la familia, decididos a deshacerse de su pretendiente judío, Fequete. Así, le niegan refugio en su casa y, a pesar de la inundación, lo obligan a irse hacia una muerte segura remando contra la corriente en un bote destartalado. Toda la obra está recorrida por una tensión que surge tanto del ambiente (esa naturaleza inhóspita que hace recordar los cuentos de Horacio Quiroga), que entra en escena como un personaje más, como de los personajes masculinos inmersos en una hosquedad amenazante. Elena no es capaz de rebelarse contra este ambiente y deja que sus hermanos entreguen a Fequete al río desbordado. Se trata de la representación de un tipo de mujer que no puede romper los límites a los que su educación la ha confinado: se somete al mandato de los hombres de su familia a pesar de las súplicas de su pretendiente y solo atina a hablar de recetas de cocina mientras él es prácticamente condenado a muerte.

La obra *Rudolf*, ambientada en la pobreza de la posguerra alemana, presenta la necesidad de hacer

justicia: el personaje de Félix está decidido a encontrar a un jerarca nazi escapado a América del Sur, aunque para ello deba contactarse con una de sus antiguas amantes y engañarla acerca de sus verdaderas intenciones. Pero Greta no es la mujer que él está buscando: lo engaña a su vez para obtener comida y compañía. A pesar de estos engaños, se establece entre ellos una comunicación muy íntima, en la cual cada uno puede expresar honestamente sus sentimientos.

Así, en la primera de las obras reunidas en este volumen, *Valhala*, el personaje femenino no es la hija inocente de un criminal nazi, pues su pasividad la convierte en cómplice de sus hermanos; mientras que en la segunda, *Rudolf*, Greta es una sobreviviente de la guerra que podría haber sido la amante inescrupulosa de un jerarca nazi. En la tercera de las obras, *Edgardo practica, Cósima hace magia*, Patricia Suárez sube la intensidad de su denuncia y acusa en el personaje de Cósima el horror del Holocausto:

EDGARDO: Recuerdo... recuerda aquella capilla que trancaste con todas las judías dentro y las dejaste quemarse, Cósima. Las dejaste que se murieran ardidadas y no fue tu única acción, no. También estuvo lo de las perras que adiestrabas para que los mordieran... (Suárez, 2006: 153).

En cambio, los dos personajes femeninos de *El tapadito* son víctimas que han elegido rebelarse. Frau Leni ha decidido abandonar a su marido, un prófugo nazi que la golpea, y Vera, la modista, está determinada a hacer justicia por mano propia. Sin embargo, no son capaces de establecer una alianza que las beneficie a ambas y ninguna logra alcanzar su objetivo. Por su parte, las hermanas de *El sueño de Cecilia*, dos sobrevivientes del Holocausto, presentan una suerte de memoria selectiva: solamente recuerdan algunos sucesos del pasado e incluso se disputan la autoría de ciertas acciones.

Del análisis de las obras comentadas se constata que, ya sea mediante la parodia, el monólogo testimonial, el realismo lírico o el esperpento (sólo por mencionar algunas de las elecciones estilísticas encontradas en los textos dramáticos estudiados), nuestras dramaturgas contemporáneas expresan una clara resistencia a los discursos autoritarios de género. Si bien no existe una única perspectiva desde la cual tratar la problemática de género, ni un modo de representación privilegiado o expresiones estilísticas más apropiadas para tal fin, muchas dramaturgas argentinas han recurrido en gran parte de sus obras a los procedimientos propios de la estética realista: se trata de probar una tesis social relacionada con la situación de las mujeres en diversos contextos.

En líneas generales, los personajes femeninos creados por estas dramaturgas 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. Así, las obras analizadas nos invitan a examinar nuestras creencias sobre los géneros y los roles sociales y a poner en tela de juicio el poder que se ejerce tanto en el ámbito público como en el ámbito privado, el de la familia y la sexualidad. Tal como afirma Escofet, el teatro puede devenir un espacio de representación alternativa:

[...] Vuelvo a la escritura teatral como restitución de un espacio de representación. Como si a través de la acción dramática nos fuera posible generar una contracultura de la representación, a contrapelo de una cultura que exacerba y pule nuestra imagen de mujeres como objetos del deseo (masculino). El teatro como una necesidad visceral de restitución de la acción a un cuerpo, el femenino, excluido de la misma casi por definición. La palabra dramática, la que expresa nuestra condición desde la multiplicidad de sentidos negados...Y el teatro como palabra en acto [...] (Escofet, 2000: 86).

En las obras de Griselda Gambaro, Susana Torres Molina, Beatriz Mosquera, Cristina Escofet, Patricia Zangaro y Patricia Suárez que he mencionado en este trabajo los personajes femeninos se instauran como sujetos de acción y, aunque no siempre logren alcanzar su objeto, la búsqueda que emprenden a favor de su libertad, así como la asunción de su propia historia en términos narrativos y el descubrimiento de su identidad, implican una desobediencia de las prácticas sociales que se denuncian como opresoras. Estos personajes femeninos 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.

A modo de conclusión

Con la divulgación de las conclusiones de esta investigación intento contribuir a que en nuestro campo teatral no se produzca la invisibilización de las mujeres que conforman nuestro campo teatral. Para evitar tal situación es necesario registrar y estudiar la producción de nuestras dramaturgas: se trata de consolidar el espacio que, paulatinamente y con esfuerzo, han ido ocupando en la historia del teatro argentino acompañando su producción con el correspondiente discurso crítico-interpretativo. Con respecto a la importancia del aporte que realizan las mujeres a través de su práctica teatral y académica, adhiero a las opiniones que sobre este tema tiene la dramaturga Beatriz Mosquera:

Es importante que las mujeres escriban, que cuenten su propia historia con distintos acentos. El valor está en la multiplicidad, en la variedad de enfoques. Esto es lo revolucionario. Hasta hace poco, las mujeres eran vistas, escritas y descritas por los hombres. Y otros hombres, los

críticos e investigadores, juzgaban cuán profundamente habían penetrado el alma femenina. Los arquetipos femeninos desde Medea hasta Nora, han sido creados por hombres y las mujeres debíamos mirarnos en esos espejos y reconocernos, nos gustara o no (en Castellví de Moor, 1996: 105).

En cuanto a los ejes temáticos relacionados con cuestiones de género, en las obras analizadas se destacan, entre otros, los siguientes: la búsqueda de la identidad femenina, la denuncia de las instituciones y prejuicios que obstaculizan la autonomía de las mujeres, la toma de conciencia de su situación social y la exploración de los espacios y los roles de las mujeres en la sociedad.

Un tema recurrente es la identidad femenina: los textos dramáticos comentados aquí plantean el interrogante “¿qué significa ser mujer?” y exponen las normas aceptadas de la masculinidad y la feminidad como meros constructos sociales, mientras se intenta dar otras respuestas menos estereotipadas en base a la experiencia de las mujeres. Así, las obras cuestionan los roles femeninos tradicionales, utilizando la crítica o la inversión de los estereotipos, entendidos estos como los conjuntos de creencias existentes sobre las características que se consideran apropiadas para hombres y mujeres y que se desarrollan a partir de los géneros, es decir, lo que significa ser hombre o mujer (la masculinidad o la feminidad) en una cultura determinada y cómo esto define las oportunidades, papeles, responsabilidades de cada persona y las relaciones interpersonales. En las obras comentadas en este trabajo, estos estereotipos responden a una mirada masculina y el planteo de las obras es deconstruir tal visión.

Las búsquedas y los cuestionamientos de nuestras dramaturgas contemporáneas son parte del difícil recorrido que es necesario transitar para llegar a la construcción de una subjetividad femenina autónoma. Este tránsito implica

una práctica teatral que se realiza desde la conciencia de género. En palabras de Gambaro:

Un teatro donde cada palabra, exploración espacial, situación e imagen, tenga el énfasis de nuestra experiencia de mujeres, el acento colocado en los hitos de un paisaje no recorrido, un desplazamiento de nuestra propia mirada. Mirar al sesgo, oblicuamente, por detrás de la mirada y más adelante. Mirar los pedacitos, los fragmentos, lo débil, lo inútil, lo sumergido, lo despreciado. Preguntarnos cuál es nuestra historia, cuáles nuestras figuras, cuáles nuestras metáforas de la heroicidad (Gambaro, 1998: 38).

En las obras analizadas encontramos una voluntad de cuestionamiento de todo orden social y político que implique el sometimiento de las mujeres. En estas piezas, los personajes femeninos se instauran como sujetos de acción y el objeto de su búsqueda es la libertad y la identidad: una subjetividad femenina autónoma despojada de todo resabio de las prácticas sociales “patriarcales”. En efecto, la lectura analítica de las obras comentadas me permite afirmar que hay en ellas una textualización de preocupaciones políticas y sociales relacionadas con las cuestiones de género, especialmente con la situación social de las mujeres.

Cada una de las seis dramaturgas estudiadas posee sus propias definiciones ideológicas y estéticas, pero todas coinciden en textualizar situaciones relacionadas con la experiencia de las mujeres en tanto sujetos sometidos, y en analizar y cuestionar tal sometimiento. Una de ellas, Patricia Zangaro, explicita que su obra intenta abrir un espacio de reflexión sobre la situación de la mujer en la sociedad, un espacio donde las cuestiones de género se articulen con las cuestiones políticas relativas al poder y la organización social:

Soy dramaturga. Trabajo en ese espacio imposible del texto dramático, cuyo destino natural es convertirse en una realidad otra, que es el lenguaje de la escena, y que,

sin embargo, sólo existe *per se* en el registro lingüístico. Soy dramaturga. Mi herramienta es la lengua. Ese es, en todo caso, el escenario de mis luchas (Zangaro, 2006).

Se trata, entonces, por nuestra parte, de reconocer el trabajo (y el protagonismo) de las dramaturgas que han contribuido al desarrollo de nuestro sistema teatral y que conforman actualmente el canon del teatro argentino, mediante una investigación que registre, analice, interprete y dé cuenta de esta dramaturgia de mujeres.

Fuentes primarias

AAVV (2008). *Obras premiadas. Concurso Colihue Teatro 2008*, Buenos Aires, Colihue.

Escofet, Cristina (1994). *Teatro Completo. Volumen I*, Buenos Aires, Torres Agüero.

Gambaro, Griselda (1984). *Teatro 1. Real envido. La malasangre. Del sol naciente*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (1987). *Teatro 2. Dar la vuelta. Información para extranjeros. Puesta en claro. Sucede lo que pasa*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (1989). *Teatro 3. Viaje de invierno. Nosferatu. Cuatro ejercicios para actrices. Acuerdo para cambiar de casa. Sólo un aspecto. La gracia. El miedo. El nombre.*

El viaje a Bahía Blanca. El despojamiento. Decir sí. Antígona furiosa, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (1990). *Teatro 4. Las paredes. El desatino. Los siameses. El campo. Nada que ver*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (1991). *Teatro 5. Efectos personales. Desafiar al destino. Morgan. Penas sin importancia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (1996). *Teatro 6. Atando cabos. La casa sin sosiego. Es necesario entender un poco*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (2002). *Teatro. 5 piezas (Falta de modestia, Mi querida, De profesión maternal, Pedir demasiado, Lo que va dictando el sueño)*, Buenos Aires, Norma.

— (2003). *La señora Macbeth*, Buenos Aires, Norma.

— (2004). *Teatro 7. No hay normales, En la columna, Pisar el palito, Para llevarle a Rosita, Cinco ejercicios para un actor, Almas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

— (2007). *La persistencia*. Buenos Aires, Norma, 2007.

Mosquera, Beatriz (1992). *Teatro. Volumen 1*, Buenos Aires, Torres Agüero.

— (2005). *1 Teatro*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

Suárez, Patricia (2003). *Las polacas*, Buenos Aires, Teatro Vivo.

— (2006). *La Germania*, Buenos Aires, Losada.

Torres Molina, Susana (1978). *Extraño juguete*, Buenos Aires, Ayllu.

— (1988). *Y a otra cosa mariposa*, Buenos Aires, Ayllu.

— (2005). *Ella / Cero*, Buenos Aires, Teatro Vivo.

Zangaro, Patricia (2008). *Por un reino. Auto de fe... entre bambalinas. Advientos. Tiempo de aguas. La hora nona. Miscelánea*, Buenos Aires, Losada.

Bibliografía (selección)

AAVV (1998). *Mundo de Mujer: continuidad y cambio*, Santiago de Chile, CEM.

Arfuch, Leonor (comp.) (2002). *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo.

Cano Rossini, Lelia (1999). *Transformaciones sociopolíticas del mundo de la mujer. Un análisis de la situación argentina*, Mendoza, Fundar.

Castellví de Moor, Magda (1995). "Espacios femeninos en la dramaturgia argentina". Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna: 175-185.

— (1996). "Entrevista a Beatriz Mosquera: A través de las máscaras". *Latin American Theatre Review* 30-31: 105-110.

— (1997). "Dramaturgas argentinas. Perspectivas sobre género y representación". Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y su mundo. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna: 271-285.

— (2003). *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

- Cordones-Cook, Juanamaría y María Mercedes Jaramillo (2005). *Mujeres en las tablas*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- De Toro, Fernando (1999). "Teatro y feminismo". *Intersecciones. Ensayos sobre teatro*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- Escofet, Cristina (2000). *Arquetipos, modelos para desarmar (Palabras desde el género)*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- (1994). "Prólogo". *Teatro Completo. Volumen I*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor.
- Fernández, Ana María (1993). *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, Buenos Aires, Paidós.
- Gambaro, Griselda (1985). "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura". *Revista Iberoamericana (Pittsburgh)* 132-133: 471-473.
- (1998). "Nuevas pasajeras". *Teatro CELCIRT. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana* 9-10: 36-38.
- Moreno, María (1999). "De profesión, terrenal. Charla con Griselda Gambaro". *Página 12*, Suplemento "Las/12", 9 de septiembre.
- Nari, Marcela (1996). "Abrir los ojos, abrir la cabeza: el feminismo en la Argentina de los años '70". *Feminaria* 18-19.
- Proaño-Gómez, Lola (2000). "El humor feminista Escofet: una ironía militante". Jorge Dubatti (comp.), *Nuevo teatro. Nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel: 161-177.
- Santoro, Sonia (2002). "Dramaturgas". *Página 12*, Suplemento "Las 12", 5 de julio.
- Seibel, Beatriz (1992). "Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina". Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria: 290-297.
- Tahan, Halima (dir.) (1998). *Dramas de mujeres*, Buenos Aires, Ciudad Argentina/Biblioteca Nacional.
- Yusem, Laura y Alicia Zanca (2007). "Teatro: Entrevista con Laura Yusem y Alicia Zanca". 'Mujeres al frente'. *Clarín*, Sección "Espectáculos", 30 de abril.
- Witte, Ann (1996). *Guiding the Plot. Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990*, New York, Peter Lang.
- Zayas de Lima, Perla (1998). "Susana Torres Molina, la mujer y el mito". Halima Tahan (dir.), *Dramas de mujeres*, Buenos Aires, Ciudad Argentina.

Zangaro, Patricia (2003). *Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos*, Buenos Aires, La Bohemia.

Zerilli, Linda M.G. (2008). *El feminismo y el abismo de la libertad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.