

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA DE TEATRO LATINOAMERICANO

LA DRAMATURGIA FEMINISTA DE LALI ARMENGOL (1993-2023)

(Trabajo de grado para optar al título de *Magister Scientiarum* en Teatro Latinoamericano)

Autora: Lic. Daifra Nathira Blanco Herrera

Tutora: Dra. Xiomara Moreno

Caracas, septiembre de 2023

**Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Comisión de Estudios de Postgrado
Maestría de Teatro Latinoamericano**

TÍTULO: LA DRAMATURGIA FEMINISTA DE LALI ARMENGOL (1983-2023)

AUTORA: Lic. Daifra Nathira Blanco Herrera

TUTORA: Dra. Xiomara Leticia Moreno

RESUMEN:

Esta tesis presenta la dramaturgia feminista de Lali Armengol, dramaturga venezolana, cuya obra ha tenido un impacto significativo en la escena teatral del país. El estudio pretende explorar las características del discurso de Armengol, sus aportes al teatro venezolano y cómo ha evolucionado desde 1993 al 2023, identificando sus aportes al desarrollo del teatro venezolano y se establece su relevancia en la escena teatral contemporánea

Se proporciona el análisis de diez obras emblemáticas de la dramaturgia de Lali Armengol: *Platos* (1993), *Betty Blue con remolacha* (1996), *Miss Gloria* (1999), *Ellas hablan solas* (2000), *Click* (2002), *Las pilas que mueven la cuna* (2004), *El último credo* (2008), *Alicia youtube mi tube* (2011), *Igual que ella* (2013), *Hermanistrastas en inglés* (2023).

Esta investigación también contribuye al reconocimiento del papel de las mujeres en el teatro venezolano y promueve el estudio de la dramaturgia feminista en el país.

PALABRAS CLAVE: Teatro venezolano, Lali Armengol, Dramaturgia feminista

ABSTRACT:

This thesis presents the feminist playwriting of Lali Armengol, a Venezuelan playwright, whose work has had a significant impact on the country's theater scene. The study aims to explore the characteristics of Armengol's speech, his contributions to Venezuelan theater and how it has evolved from 1993 to 2023, identifying his contributions to the development of Venezuelan theater and establishing its relevance in the contemporary theater scene.

The analysis of four emblematic works of Lali Armengol's playwriting is provided: *Platos* (1993), *Betty Blue con remolacha* (1996), *Miss Gloria* (1999), *Ellas hablan solas* (2000), *Click* (2002), *Las pilas que mueven la cuna* (2004), *El último credo* (2008), *Alicia youtube mi tube* (2011), *Igual que ella* (2013), *Hermanistrastas en inglés* (2023)..

This research also contributes to the recognition of the role of women in Venezuelan theater and promotes the study of feminist dramaturgy in the country.

KEYWORDS: Venezuelan theater, Lali Armengol, Feminist dramaturgy

Dedicado a Lali Armengol Argemí

Al Teatro 8 de Marzo de Maracay

A mis queridas actrices de Humanas

Agradecimientos especiales a:

Mi amado esposo Antonio Cuevas, sin cuyo apoyo no habría sido posible llegar hasta aquí

La Doctora Xiomara Moreno por su presencia, aliento, apoyo e inspiración constante.

ÍNDICE

Contenido

ÍNDICE	4
INTRODUCCIÓN	6
Capítulo I. Marco Teórico. Conceptualización del Feminismo. Innovaciones y Desafíos en el Teatro Feminista latinoamericano y venezolano y la Dramaturgia de Lali Armengol	9
1. Conceptualización del Feminismo	9
Definición de Feminismo según Castells	9
Sexo y género	10
Evolución del Feminismo y su Incidencia en la Sociedad. Historia y olas del feminismo	10
Feminismo como ideología y el patriarcado como sistema	11
Principios Fundamentales del Feminismo	12
2. Innovaciones y Desafíos en el Teatro Feminista Latinoamericano y Venezolano	14
Elementos Narrativos y Estéticos en el Teatro Feminista	14
El Teatro Feminista como Herramienta de Cambio Social	15
Presencia y Evolución de la Dramaturgia Femenina	16
El Feminismo en el Teatro Latinoamericano.	18
El Feminismo y la Dramaturgia Femenina en Venezuela	19
Presencia y Estudios de la Dramaturgia Femenina en Latinoamérica y en Venezuela	21
3. La Dramaturgia de Lali Armengol	23
Influencia de la historia y sociedad venezolana en la obra de Armengol	23
Armengol y la incorporación del feminismo en su teatro	26
Cuadro de Obras Escritas y Dirigidas por Lali Armengol desde 1983 al 2023	29
Capítulo III. Marco Metodológico. Hermenéutica Crítica. Análisis de Contenido. Modelo de Periodización del Teatro. Teoría de los Motivos. Teoría de los Motivos. Desde una perspectiva Feminista	32
Hermenéutica Crítica de Gadamer	32
Análisis de Contenido con Perspectiva Feminista	33
Modelo de Periodización del Teatro Venezolano y Feminismo	33
Teoría de los Motivos de Ángel Berenguer y Feminismo	34
Enfoque de García Barrientos y Análisis Feminista	35
Capítulo IV. Análisis de la Dramaturgia Feminista de Lali Armengol	37
<i>Platos</i> (1993)	39

<i>Betty Blue con remolacha (1996)</i>	45
<i>Miss Gloria (1998)</i>	50
<i>Ellas Hablan Solas (2000)</i>	56
<i>Click (2002)</i>	59
<i>Pilas Pilas que Mueven la Cuna (2004)</i>	62
<i>El Último Credo (2008)</i>	66
<i>Alicia Youtube Mi Tube (2011)</i>	69
<i>Igual que ella (2013)</i>	73
<i>Hermanistrastas en Inglés (2023)</i>	77
CONCLUSIONES	81
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86
ANEXO. Obras de Teatro de Calle de Lali Armengol. Escritas y Dirigidas para el T8 de 1982 a 1992	91
<i>¡Qué broma con la Reforma!</i>	91
<i>Vota por mí</i>	92
<i>A todas sirve el Zapato</i>	92
<i>Terapia de Bala</i>	93
<i>De esta paz pez</i>	94
<i>Vidas Repetidas</i>	95
<i>Mi tía Merena a un solo color</i>	96
<i>La octava democrática</i>	96

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se justifica en la necesidad de profundizar en el análisis y comprensión del teatro de Lali Armengol desde una perspectiva feminista, a través de la identificación de sus características y aportes a la dramaturgia venezolana. En el contexto actual, donde la lucha por la igualdad de género y la visibilización de las problemáticas que enfrentan las mujeres en distintos ámbitos de la sociedad se hace cada vez más urgente, es fundamental analizar cómo este teatro ha contribuido a visibilizar estas problemáticas y a promover el cambio social.

El teatro de Armengol, -desarrollado dentro de la agrupación Teatro 8 de Marzo, de la cual es directora y fundadora- se ha destacado por su compromiso con la lucha feminista y su capacidad para representar los desafíos que enfrentan las mujeres en la sociedad venezolana, abordando temas como la violencia de género, la discriminación y la opresión. Por tanto, se hace necesario profundizar en el análisis de su obra, identificando las características específicas de su enfoque y evaluando su impacto.

En Venezuela, hemos encontrado -hasta la fecha en que se desarrolla esta investigación-, solo dos dramaturgas consideradas feministas: Thaís Erminy, catalogada como tal, según trabajo publicado por Peña en el 2005, y Lali Armengol. Sin embargo, a pesar de su extensa carrera y contribución a la escena teatral, la obra de esta última ha permanecido relativamente inadvertida fuera de su círculo inmediato, como ella misma señaló en su artículo para *The Open Page*: “*we pass by incognito outside our town, as if we did not exist, as if we were not saying or doing anything*”¹ (Armengol 2004, 56).

No es de nuestro interés develar las causas de este desconocimiento, pues bien podría deberse a una multiplicidad de factores que nos llevarían a otra investigación. Nos interesa estudiar el discurso desarrollado por Armengol dentro del Teatro 8 de Marzo, y analizar sus características y transformaciones en el tiempo.

La mayoría de las obras de Armengol no han sido publicadas, de allí que el conocimiento sobre ellas sea muy escaso en otros sectores del país distintos a la ciudad de Maracay, donde la autora ha desarrollado su trabajo. De su dramaturgia solo ha publicado el libro *Cinco o Seis Piezas Teatrales de Lali Armengol*, divulgado por el Fondo Editorial La Mano Junto al Muro en el año 2001, y el monólogo *Miss Gloria*, incluido en una antología de dramaturgia aragüeña llamado *El Valle en dramas*, del año 2003. El resto de las obras permanecen sin difusión, muchas de ellas con varios borradores manuscritos,

¹ pasamos de incógnito fuera de nuestro pueblo, como si no existiéramos, como si no estuviéramos diciendo ni haciendo nada (traducción de la autora).

intervenidos o incompletos.

Abordar la producción dramática de Lali Armengol implica no solo rescatar sus obras de teatro, sino también organizarlas cronológicamente, clasificarlas según sus temáticas y digitalizarlas para asegurar su preservación y facilitar su difusión. Este meticuloso proceso, que en esta fase se extiende hasta la clasificación detallada de las piezas teatrales y el análisis de una significativa muestra, sienta las bases para una comprensión profunda de la totalidad de su obra escrita. A partir de este esfuerzo, emergen preguntas fundamentales acerca de las peculiaridades del teatro de Armengol ¿Cuáles son las características del teatro de Lali Armengol, en tanto feminista? ¿Qué aportes genera a la dramaturgia venezolana? ¿Cómo ha evolucionado este discurso en el tiempo?

En este contexto, sólo hemos encontrado un trabajo de investigación sobre la dramaturgia de Armengol enlistado dentro de las Jornadas de Investigación Junior de la UPEL-Maracay 1996-2005, titulado *Develar la violencia en la representación de conflictos existenciales y culturales de la mujer en obras teatrales de Lali Armengol* (Villegas et al. 2005, 134). Lamentablemente, no se hace referencia al autor, ni existe una descripción del mismo.

Otras investigaciones han abordado el trabajo del Teatro 8 de Marzo. Entre ellas, la tesis de Díaz y Vergara, *El Grupo de Teatro 8 de Marzo: Una Alternativa para el Feminismo Venezolano* (1987), elaborada por estudiantes de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela, examina el papel de este colectivo en el contexto del feminismo vernáculo. De igual manera, la tesis *El Primer Cuarto del Ocho: La Historia Contada del Teatro 8 de Marzo, 1983 – 2008*, de Hoyos y Blanco (2008), estudiantes de actuación de la Universidad de las Artes, ofrece una perspectiva sobre la historia del grupo en Maracay, estado Aragua. Sin embargo, ninguna de estas investigaciones se centra en el análisis de la dramaturgia desarrollada por Armengol.

El objetivo principal de esta investigación es el analizar la dramaturgia feminista en la producción escrita de Lali Armengol a través de la identificación de aquellas características que la definen, así como del análisis de sus obras teatrales más representativas.

Acercarse a los textos de esta prolífica dramaturga significa recuperar un lenguaje escénico que ha impactado a generaciones de directoras y directores de teatro en Aragua. La dramaturgia de Armengol revela un discurso feminista marginal que ha marcado presencia en la región durante cuatro décadas. Esta singularidad se evidencia en la estética que Armengol ha cultivado con el Teatro 8 de Marzo.

Es esencial, por tanto, proponer recomendaciones para la promoción y difusión del teatro de Lali Armengol. Hacerlo no solo contribuirá a fortalecer una cultura teatral feminista en Aragua sino también a

visibilizar su obra internacionalmente, promoviendo la igualdad de género y la lucha contra la discriminación y violencia hacia las mujeres.

La dramaturgia de Lali Armengol es una expresión artística que se enmarca en el discurso feminista y en el contexto socio-histórico de Venezuela desde 1983 hasta el 2023. Para abordar esta temática, se requiere una revisión exhaustiva de la literatura sobre el feminismo y el teatro en Venezuela, así como un análisis crítico de la obra de Lali Armengol. Por lo que en esta investigación se analizará la obra de Lali Armengol en relación con conceptos clave como: el feminismo, el género y el patriarcado.

La metodología empleada en este estudio combina un enfoque hermenéutico, basado en las teorías de Gadamer, con un análisis de contenido desde una perspectiva feminista, inspirado en las ideas de Sandra Harding. Este enfoque se complementa con el modelo de periodización del teatro venezolano de Leonardo Azparren y la teoría de los motivos de Ángel Berenguer, ambos enriquecidos con una perspectiva feminista basada en los trabajos de Joan Scott y Bell Hooks. Además, las directrices de José Luis García Barrientos para el análisis teatral se integran en nuestro estudio, proporcionando una estructura para descomponer y evaluar los aspectos técnicos y estilísticos de las obras de Armengol, mientras se incorpora un análisis crítico feminista basado en las teorías de Gaye Tuchman.

Este enfoque multidimensional permite no sólo una comprensión profunda de los aspectos técnicos y estilísticos del teatro de Armengol, sino que también brinda una visión crítica de cómo estas obras contribuyen al discurso sobre género y feminismo en el contexto latinoamericano y más allá. Mediante esta investigación, esperamos contribuir al reconocimiento y difusión del teatro feminista de Armengol, tanto a nivel regional como internacional.

Capítulo I. Marco Teórico. Conceptualización del Feminismo. Innovaciones y Desafíos en el Teatro Feminista latinoamericano y venezolano y la Dramaturgia de Lali Armengol

1. Conceptualización del Feminismo

Definición de Feminismo según Castells

Para poder adentrarnos y comprender la propuesta artística de Lali Armengol, es indispensable aclarar algunos términos básicos como el del *feminismo*, entre otros. Para ello, recurriremos al concepto que nos ofrece Carmen Castells, quien lo define como “lo relativo a todas aquellas personas y grupos, reflexiones y actuaciones orientadas a acabar con la subordinación, desigualdad, y opresión de las mujeres y lograr, por tanto, su emancipación y la construcción de una sociedad en la que ya no tengan cabida las discriminaciones por razón de sexo y género” (Castells 1996, 15). Bajo esta perspectiva, el feminismo sería un movimiento que persigue un objetivo claro y definido.

La preferencia por este concepto se justifica a través de una comprensión profunda de las bases teóricas y los desarrollos conceptuales en la literatura feminista. Según Juliet Mitchell, la redefinición de la identidad femenina más allá de la familia y la procreación refleja la importancia de considerar las diferencias sexuales y de género en el contexto de la reproducción y las relaciones no procreativas, destacando los logros del feminismo para este fin (Mitchell 2004).

Por otro lado, Pankhurst discute el feminismo como una filosofía coherente que ofrece una alternativa teórica a las estructuras sociopolíticas patriarcales, poniendo de relieve una lógica de placer en contraposición a una lógica de poder patriarcal, lo que se alinea con la definición de Castells de buscar la emancipación de las mujeres y la eliminación de las discriminaciones de género (Pankhurst 1989).

Odneye enfatiza que el feminismo, como teoría social y movimiento, está motivado principalmente por las experiencias de las mujeres en la sociedad, luchando contra el sexismo y apoyando la igualdad de género, lo cual se alinea con la visión de Castells del feminismo como un movimiento que busca la emancipación de las mujeres y la construcción de una sociedad sin discriminaciones (Odneye 2011).

La comprensión y justificación del concepto de feminismo propuesto por Carmen Castells permite una apreciación más profunda de la propuesta artística de Lali Armengol, al reconocer el feminismo no sólo como una búsqueda de igualdad de género, sino también como un esfuerzo por transformar las estructuras sociales que perpetúan la opresión de las mujeres.

Sexo y género

Continuando con la exploración de los conceptos clave para entender la propuesta artística de Lali Armengol, y tras haber establecido una base sólida sobre el feminismo, resulta esencial abordar la distinción entre sexo y género. Este enfoque se basa en el entendimiento del feminismo como un movimiento que no solo busca la igualdad, sino que también desafía las estructuras sociales subyacentes. En este contexto, la diferenciación entre sexo, como una característica biológica, y género, como una construcción social influenciada por estereotipos y expectativas culturales, se convierte en un pilar fundamental para profundizar en nuestro análisis.

Facio y Fries (2005) describen el género como una construcción social que se alinea con otras categorías como la raza, la clase o la edad, entrelazadas intrínsecamente entre sí. Esta perspectiva es determinante para comprender las múltiples dimensiones que intervienen en la formación de identidades y en la interacción social. Por otro lado, Joan Scott (2008) lo destaca como una iniciativa contemporánea de las feministas para forjar un espacio conceptual propio, que permita abordar la persistente inequidad entre hombres y mujeres de manera más efectiva. Según Scott, no solo marca una distinción entre los sexos, sino que también constituye un componente esencial en la estructura de las relaciones sociales, revelando las dinámicas de poder que operan dentro de ellas.

Entender el papel del género en las relaciones sociales requiere analizar su influencia en las dinámicas de poder y cómo las alteraciones en la estructura social pueden modificar las formas en que el poder se manifiesta y se percibe. Este análisis nos permite ver que los cambios no siempre son lineales o predecibles, pero son esenciales para avanzar hacia una sociedad más equitativa y justa (Scott, 2008). Esta comprensión enraizada en los principios del feminismo, es fundamental para apreciar la profundidad y la relevancia de la obra de Lali Armengol, que no solo busca la expresión artística, sino también la reflexión y el cuestionamiento de las normas y estructuras sociales establecidas.

Evolución del Feminismo y su Incidencia en la Sociedad. Historia y olas del feminismo

A lo largo de su historia, que se remonta al siglo XIX en Europa y Norteamérica, el feminismo ha experimentado varias "olas", cada una con sus propias luchas y metas específicas, pero todas compartiendo el propósito común de cuestionar y reformar las estructuras patriarcales.

La primera ola del feminismo, originada en el siglo XIX en Europa y Norteamérica, se centró en el sufragio femenino y los derechos legales. Esta ola sentó las bases para el activismo político feminista, marcando el comienzo de un largo camino hacia la igualdad de género (Magarey en Byrnes, 2023).

Durante los años 60 y 70, emergió la segunda ola del feminismo, que amplió el foco hacia cuestiones como la igualdad laboral, los derechos reproductivos y la lucha contra la violencia doméstica. Esta ola también reconoció la importancia de la teoría feminista como una forma de política, buscando cambiar el mundo mediante el análisis de las ideologías de género (Keller, 2004).

La tercera ola del feminismo, que comenzó en la década de 1990, se caracterizó por su enfoque en la diversidad y la inclusión, reconociendo la interseccionalidad de la opresión y abogando por una gama más amplia de identidades y experiencias (Snyder-Hall, 2010).

Más recientemente, la cuarta ola del feminismo ha surgido en torno a 2012, destacándose por su uso de las redes sociales y la tecnología digital para movilizar y concienciar sobre temas como el acoso sexual, la violencia de género y la representación de las mujeres en los medios de comunicación y la política (Mohajan, 2022).

A medida que el movimiento continúa evolucionando, es esencial reconocer y construir sobre los logros de las olas anteriores, al mismo tiempo que se abordan los desafíos emergentes en un mundo cada vez más globalizado y digitalizado.

Importante es reconocer la diversidad y la riqueza de las trayectorias feministas, las cuales han incluido cruces y conexiones, así como divergencias y puntos de contención. Sin embargo cabe aclarar que aunque usamos de manera ilustrativa la historia del feminismo como una trayectoria progresiva y única dividida en estas “olas”, la realidad es mucho más compleja y repleta de activismos y teorías que han impactado en la sociedad, contribuyendo a cambios en la percepción de género y mejorando la condición de muchas mujeres en partes del mundo occidental.

Feminismo como ideología y el patriarcado como sistema

Es fundamental adentrarnos en el feminismo no sólo como un movimiento social, en este sentido, Facio y Fries nos iluminan al señalar que el feminismo es "una ideología y una teoría, que parte de la toma de conciencia de las mujeres como colectivo humano subordinado" (2005, 263). El feminismo no se circunscribe a luchar por los derechos de las mujeres, sino a cuestionar las estructuras de poder, incluyendo a las de género. De ahí que, cuando se habla de feminismo, se aluda a transformaciones en la sociedad que afectan necesariamente a hombres y mujeres.

Estas autoras remarcan que, aunque el feminismo es una ideología plural y diversa, tiene un solo objetivo político: “transformar la situación de subordinación de las mujeres en todo el mundo” (2005, 268). Esta perspectiva aborda no sólo la dinámica de subordinación entre mujeres y hombres, sino también las interacciones entre las propias mujeres y cómo sus prácticas contribuyen al mantenimiento

del patriarcado, esto es, la "toma de poder histórica por parte de los hombres sobre las mujeres cuyo agente ocasional fue el orden biológico, elevado éste a la categoría política y económica" (280).

El patriarcado se define como un sistema social y estructural en el cual se justifica y perpetúa la dominación y el poder de los hombres sobre las mujeres, fundamentándose en la creencia de una inferioridad biológica femenina. Este sistema impregna diversas esferas de la vida, desde la organización familiar y comunitaria hasta las instituciones políticas y económicas, legitimando desigualdades y estableciendo roles de género restrictivos basados en estas nociones erróneas de inferioridad.

Principios Fundamentales del Feminismo

Como cualquier otra corriente de pensamiento no hay un solo feminismo, sino varios que coexisten con sus coincidencias y disidencias. Sin embargo, hay seis principios básicos que comparten todas las corrientes (2005, 265):

- **Igualdad de valor entre hombres y mujeres:**

La creencia de que todas las personas -mujeres y hombres- valemus en tanto seres humanos igualmente diferentes e igualmente semejantes, tanto dentro de cada uno de estos dos grandes colectivos humanos, como entre el colectivo de hombres y el de mujeres. Es decir, si bien somos todos seres humanos, a la vez somos diferentes en términos de individualidades y en términos de colectivos. Sin embargo, estas diferencias no deben significar una mayor valoración de un grupo en desmedro de otro, menos aún cuando se trata de diferencias que no dependen de adscripciones sino que de condiciones del ser. Subvalorar por razones de sexo, etnia, raza, etc. es rechazar la totalidad humana de una persona, y el feminismo es, por sobre todas las cosas, humanista (2003, 265).

- **Interrelación entre diversas formas de discriminación:**

El segundo principio es que todas las formas de discriminación y opresión son igualmente oprobiosas; descansan las unas en las otras y se nutren mutuamente. Por eso, la mayoría de las corrientes feministas no exige simplemente más derechos para las mujeres, sino que cuestiona cómo se van a ejercer esos derechos y a quiénes van a beneficiar (2003, 265).

- **El feminismo y la Existencia humana:**

El tercer principio tiene relación con el sentido de la existencia humana. Las teorías feministas parten de que la armonía y la felicidad son más importantes que la acumulación de riqueza a través de la producción, el poder y la propiedad. Las personas somos parte de una red humana interdependiente en la que lo que afecta a una también afecta a la otra. Así como la oprimida es deshumanizada, el opresor también pierde su pertenencia a la humanidad en cuanto oprime otra

vida. El feminismo se opone al poder sobre las personas y propone a cambio el poder de las personas (2003, 266).

- Lo personal como político:

Lo personal es político. Esta afirmación es precisamente lo que amplía el análisis sobre el poder y el control social a aquellos espacios tradicionalmente excluidos de este tipo de análisis. En efecto, el patriarcado distingue dos esferas de acción y producción simbólica totalmente separadas e independientes entre sí. Una, la pública, es reservada a los varones para el ejercicio del poder político, social, del saber, económico, etc.; y la otra es para las mujeres que asumen subordinadamente el rol esposas y madres. Por supuesto esta distinción sólo es aplicable a las mujeres, puesto que los hombres transitan y en definitiva gobiernan ambas esferas. Los valores democráticos deben vivirse tanto en la esfera pública como en la privada (2003, 266-267).

- La subordinación de las mujeres y el control corporal:

Un quinto elemento, común o de consenso entre las feministas, es que la subordinación de las mujeres tiene como uno de sus objetivos el disciplinamiento y control de nuestros cuerpos. Toda forma de dominación se expresa en los cuerpos ya que son éstos en última instancia los que nos dan singularidad en el mundo. En el caso de las mujeres, el disciplinamiento ha sido ejercido por los hombres y las instituciones que ellos han creado (la medicina, el derecho, la religión) con el fin de controlar la sexualidad y la capacidad reproductiva de las mujeres, expresión de la diferencia sexual (2003, 268).

- Género como categoría social:

El género es una categoría social como lo es la raza, la clase, la edad, etc. que atraviesa y es atravesada por todas las otras categorías sociales. Tiene su base material en un fenómeno natural, de nacimiento que es el sexo, cuya desaparición no depende de la desaparición de las diferencias sexuales así como la desaparición del racismo no depende de la eliminación de las distintas etnias. La perspectiva de género (feminista) por su parte, permite visibilizar la realidad que viven las mujeres así como los procesos culturales de socialización que internalizan y refuerzan los mecanismos de subordinación de las mujeres. En este sentido, la perspectiva de género no sólo analiza la relación de subordinación entre las mujeres y los varones sino que también analiza las relaciones entre mujeres y la funcionalidad de sus prácticas con el sistema patriarcal (2003, 268).

- Rol del Teatro Feminista en la Representación de la Experiencia Femenina:

Con *teatro feminista* nos referimos a aquel que es escrito por mujeres desde una conciencia política que las hace cuestionar y reflexionar sobre su posición dentro de la sociedad patriarcal. Aspectos como el cuerpo y su apropiación, la identidad del ser femenino y su construcción y deconstrucción, la

violencia por razones de género, la politización de los espacios privados, son algunos de los temas que transversan el teatro feminista. El teatro feminista emerge como una herramienta poderosa dentro del movimiento feminista, utilizando la escena para cuestionar, desafiar y subvertir las normas y roles tradicionales. A través de narrativas disruptivas, personajes complejos y una estética que desafía las convenciones, el teatro feminista busca no solo entretener, sino también educar, empoderar y provocar un cambio social.

2. Innovaciones y Desafíos en el Teatro Feminista Latinoamericano y Venezolano

Elementos Narrativos y Estéticos en el Teatro Feminista

Nos dice Bernardez Rodal, citada por Fernández que:

El teatro feminista se ocupó desde sus inicios de reescribir las tramas para situar a las mujeres-sujeto como personajes, actantes, actrices, directoras, etc. El diálogo se reescribió como proceso ginocéntrico, apartado de la mimesis de un mundo lleno de discriminaciones que no se deseaba imitar, sino transformar. Las mujeres ya no son ecos, sino voces personales con entidad propia. El cuerpo femenino toma también importancia como lugar de acción y percepción, negando la cosificación y la significación negativa a las que generalmente se ve sometido en las obras canónicas escritas por hombres. A lo largo de la historia, las mujeres no hemos sido dueñas de nuestros cuerpos, y los significados que se le han atribuido tampoco han expresado nuestros sentimientos. Sólo recientemente hemos empezado las mujeres a hablar abiertamente de nuestros cuerpos; ya no sólo somos la madre que reproduce, el cuerpo que proporciona placer, comodidad o el cuerpo mercancía destinado a vender ciertos productos o comprar otros tantos. (Fernández 2003, 15)

Es crucial destacar que la diferencia entre el teatro de mujeres y el feminista radica en la postura política asumida, por este último, frente a los problemas que afectan y determinan la vida de las mujeres. El teatro feminista, busca escudriñar y revelar las sutilezas de la vida cotidiana de las mujeres, proponiendo transformaciones subversivas y enfrentando directamente al patriarcado. Este teatro visibiliza las relaciones de poder detrás del género, desafiando las normativas y modelos impuestos por el patriarcado. Lo que quiere decir, que el teatro feminista es un teatro político en el sentido de que permite la reinención y relectura de símbolos culturales y tradiciones, desafiando así el orden sociosimbólico-patriarcal, como bien lo expresa Castro Sánchez, citando a Laurrauri (Castro 2007, 13), este desafío no se limita a las producciones culturales, sociales y políticas que han marginado a las mujeres, sino que también abarca los medios de producción y percepción.

- Obstáculos y Estigmatización del Teatro Feminista:

Sin embargo, el teatro feminista enfrenta obstáculos políticos, como la estigmatización y tergiversación de sus propuestas por el orden patriarcal. El teatro feminista también es un desafío en la vida de las mujeres involucradas. Se observa que, a medida que actúan y representan personajes, experimentan transformaciones personales significativas, a diferencia de aquellas que no poseen una sensibilidad o identidad de género definida.

En el medio sociocultural, los administradores de la cultura ejercen censuras directas e indirectas sobre el teatro feminista, lo que lleva a la exclusión de festivales y programaciones, y a la marginación dentro del mismo medio artístico. Este contexto dificulta la valoración completa de las obras feministas, especialmente en un entorno teatral que prioriza el mercado sobre la estética, promoviendo un teatro complaciente con el sexismo. A pesar de estos desafíos, el teatro feminista persiste y se fortalece en su lucha contra la ideología patriarcal, asegurando su visibilidad y sostenimiento como espacio para divulgar producciones estéticas y artísticas desde una postura feminista.

El Teatro Feminista como Herramienta de Cambio Social

- **Impacto y Contribución del Teatro Feminista en la Cultura**

La práctica teatral feminista no debe ser interpretada meramente como un panfleto o protesta; representa una multiplicidad de lecturas que desafían las impuestas por la cultura dominante. Esta dramaturgia es una manifestación estética de la libertad femenina, contribuyendo a la cultura masculina y desafiándola al visibilizar aspectos ignorados sobre la experiencia femenina.

La dramaturgia feminista tiene el claro objetivo de despertar conciencias, de llamar a la reflexión, no solo a las mujeres, -aunque su discurso se dirija especialmente a ellas-, sino a toda la sociedad que funciona dentro de un sistema que reproduce patrones de opresión y violencia, que terminan afectando sus miembros.

- **El Teatro Feminista más allá del Entretenimiento. Educación y Empoderamiento:**

Estos principios son encontrados en mayor o menor grado en las obras de las artistas feministas como parte de su discurso y/o propuesta estética.

Es importante acotar que la historia de la dramaturgia latinoamericana nos brinda un panorama bastante precario en cuanto a la presencia de las mujeres como generadoras de textos teatrales antes del siglo XX, esto se puede explicar entendiendo el marco de una sociedad que tradicionalmente había confinado a la mujer al espacio doméstico, negándole derechos civiles fundamentales como la participación en la vida pública o el acceso a la educación superior. Eran otros tiempos en los cuales las mujeres eran consideradas menores jurídicas, necesitadas de tutela y orientación. Los movimientos

feministas en la región comenzaron a gestarse a mediados del siglo XX, aunque en otras partes del mundo como en Europa o en los Estados Unidos, la lucha por la igualdad de derechos entre hombres y mujeres llevaba cien años de desarrollo.

En cuanto a los estudios que se han hecho sobre el trabajo teatral de las feministas dentro de la región, nos encontramos, por ejemplo con el de Ana M. Castro quien presentó, en el 2007, su tesis de maestría en Estudios de la Cultura, la relación del arte y la política en el teatro feminista: Un estudio del quehacer teatral del Colectivo Huitaca, en la que se pregunta en qué consisten las particularidades del quehacer teatral de las mujeres y cuáles son las propuestas contenidas en las estrategias escénicas y dramatúrgicas, que constituyen los aportes de una puesta en escena feminista.

Por su parte, Juan Villegas en su libro *Historia del teatro y de las teatralidades en América Latina* (2011) presenta un apartado sobre los discursos teatrales de la mujer en la posmodernidad donde señala que estas dramaturgas, en su mayoría escriben, “conscientes de las nuevas teorías feministas.” (245).

La investigadora Lola Proaño de la Universidad de Guadalajara, México, por otro lado, publicó su libro *Feminismo y teatro en Latinoamérica: Identidad, subjetividad y utopía* (2012) en el cual indaga, dentro de los espectáculos del teatro latinoamericano, aquellas propuestas, especialmente producidas por mujeres, que pueden leerse como una escenificación de tesis feministas.

Más tarde, Olga Peña publica el ensayo *Comunismo, socialismo y anarquismo como temáticas utilizadas por tres dramaturgas feministas latinoamericanas* (Peña 2019).

En el 2020, Bárbara Santos publica *Teatro de las oprimidas*. Estéticas feministas para poéticas políticas. Este texto narra las dificultades de las artistas-activistas feministas latinoamericanas en sus procesos creativos y de producción particulares.

El teatro feminista en América Latina ha sido un reflejo y, al mismo tiempo, un catalizador de los movimientos feministas en la región. Su desarrollo y evolución han estado intrínsecamente ligados a los contextos sociopolíticos y culturales de los países latinoamericanos. En los últimos años, la dramaturgia feminista ha cobrado un importante protagonismo en Latinoamérica como una herramienta para visibilizar y denunciar las desigualdades de género presentes en la sociedad.

Es importante conocer el impacto que el movimiento feminista tuvo, no solo en la vida cotidiana de las mujeres, sino en espacios públicos de creación como el teatro, pues a partir de los logros alcanzados el número de dramaturgas creció exponencialmente con respecto a los años anteriores.

Presencia y Evolución de la Dramaturgia Femenina

- Evolución y Visibilidad de la Dramaturgia Femenina

En su libro *Dramaturgas Latinoamericanas Contemporáneas*, Andrade y Cramsie comentan que: “al revisarse los estudios antológicos sobre el teatro en Latinoamérica sorprende verificar la escasez o inexistencia de nombres femeninos. La tendencia predominante ha sido más bien la de seleccionar figuras individuales masculinas”. (Contreras 2011, 6). Se refieren las autoras no solo a la dramaturgia, sino además a otros ámbitos en donde se sabe que hubo una participación, como bien lo declara Villegas, en el prólogo del mismo libro:

En la reescritura de la historia del teatro latinoamericano, la participación de la mujer sigue siendo desconocida. En los pocos casos que se hace la historia del teatro como espectáculo dirigido al público, la función de la mujer; en el mejor de los casos, parece haber sido reducida al de actrices del siglo XVIII, tales como los de Cotarelo y Mori sobre *La Tirana*, y *María Ladvenant* y referencias a algunas del siglo XX, especialmente por su relación con “grandes dramaturgos”, como es el caso de Margarita de Xirgú y Federico García Lorca. En general, hay pocas referencias a otras importantes funciones del proceso teatral, en el cual han intervenido mujeres con mucha frecuencia, tales como la dirección escénica, la escenografía teatral, los componentes musicales de textos representados. Las mujeres han sido incluidas casi en el silencio sobre estos aspectos del fenómeno teatral como espectáculo. (Villegas [1991] citado en Cramsie y Andrade 2002, 9)

- Impacto y Desafíos de las Dramaturgas en el Teatro:

Esta invisibilización de la participación femenina en el hecho teatral es considerada por muchos críticos como natural, según Villegas, (Andrade y Cramsie 2002, 16), pues carecen de los valores estéticos con los que tradicionalmente se juzgaban las obras literarias en Occidente. ¿Cuáles eran esos valores estéticos? De acuerdo a estas autoras, las mujeres habrían asumido este punto de vista y algunas se habrían autocensurado, desacreditado o en algunos casos se habrían amparado bajo la firma de un hombre (2002,17).

Patricia O'Connor (1988), citada por las autoras anteriores, nos dice que la ausencia de dramaturgas también tiene que ver con la cuestionada moral de los individuos que participaban en el quehacer teatral, y por más injusto que nos parezca, esto también desanimó a las mujeres a participar, so pena de manchar sus reputaciones (2002, 18).

- Precursoras de la Dramaturgia Latinoamericana

En la genealogía de la dramaturgia femenina latinoamericana encontramos a Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1648-1695), pionera de la dramaturgia escrita por mujeres en nuestro continente. Otra dramaturga de importancia que encontramos antes del siglo XX es la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba, 1814-España, 1873), quien dejó más de una veintena de textos dramáticos. Afirman Andrade y Cramsie que junto a esta última es posible encontrar otras dramaturgas esporádicas (2002, 21). Sin embargo, no fue sino hasta 1900, cuando en Latinoamérica, un grupo importante de mujeres

comienza, de manera creciente, a escribir teatro. Aseveran las autoras que esta “aparición tardía de estas voces dramáticas” se relaciona con los derechos civiles conquistados: el derecho a elegir y ser elegida, el derecho a la educación superior, todo esto proveyó a las mujeres de una conciencia de sí mismas como sujetos de derechos y plenos de independencia y creatividad.

En los inicios del siglo XX comienzan a aparecer en Latinoamérica textos dramáticos escritos por mujeres “con temáticas diferentes a las usuales en ese período y que cambiaron el devenir del teatro latinoamericano” (Peña 2019, 1). Dramaturgas con ideas políticas comunistas, anarquistas y socialistas, todas eran feministas, escritoras militantes que a través de sus obras cuestionaban los roles tradicionales asignados a la mujer. Entre ellas están Luisa Capetillo (Puerto Rico), Salvadora Medina (Argentina) y Concha Michel (México) quienes desarrollaron una dramaturgia que apelaba a la conciencia de las mujeres y pretendía hacerlas reflexionar y cuestionar el sistema (2019, 1-2).

Sin embargo, son las dramaturgas de la llamada Generación de 1957, las que resultan nombradas por primera vez en estudios teatrales formales. Estas escritoras fueron Isidora Aguirre, Griselda Gambaro, Elena Garro y Luisa Josefina Hernández, según apuntan Andrade y Cramsie (Andrade and Cramsie 2002, 21). Aunque todas abordan el mundo femenino en alguna de sus obras, solo una de ellas, Griselda Gambaro se declara feminista, “no seremos militantes, pero somos feministas en acción” (Baptista 2002).

Otras muchas dramaturgas que escriben desde el discurso hegemónico o bien otras que hilan discursos transgresores, marginales han coexistido en Latinoamérica desde la segunda mitad del siglo XX, incorporándose a otros campos creativos como lo son la dirección escénica, la composición musical, además de la escritura dramática. De esto se entiende que no todas las dramaturgas escriben sobre temas específicos de la mujer, no todas cuestionan el sistema patriarcal en sus textos, como sí lo hacen las escritoras feministas. Es decir, el hecho de ser una mujer dramaturga no implica ser una dramaturga feminista, como ya se ha expuesto en párrafos anteriores.

El Feminismo en el Teatro Latinoamericano.

- **Historia y Contexto Político del Feminismo Latinoamericano:**

El feminismo ha tenido una trayectoria notable, pero compleja en América Latina. Su llegada y evolución en la región se han visto influenciadas por contextos políticos, sociales y culturales únicos, que también han moldeado su expresión en el ámbito artístico, incluido el teatro. En Latinoamérica, el feminismo comenzó a ganar prominencia significativa en el siglo XX, aunque sus raíces pueden rastrearse hasta movimientos sociales y políticos anteriores que abogaban por derechos civiles y sociales para las mujeres (Lavrín, 2005). La región, caracterizada por regímenes políticos turbulentos, desigualdades socioeconómicas y una fuerte influencia de la Iglesia Católica, presentó desafíos únicos para la promoción

de los ideales feministas. Desde los años 60 y 70, América Latina vivió una ola de dictaduras y regímenes autoritarios que reprimieron la libertad de expresión y limitaron el desarrollo de movimientos sociales, incluido el feminismo.

- El Arte y el Teatro como Medios de Resistencia Feminista:

En este contexto de represión donde el teatro emergió como una herramienta de resistencia y denuncia (Taylor 2014). Las dramaturgas utilizaron el escenario para cuestionar y desafiar las estructuras patriarcales, la violencia de género y las desigualdades sociales.

La llegada "tardía" del feminismo a algunos países de América Latina, como Venezuela, además de atribuirse a factores como la persistencia de regímenes autoritarios que reprimían la disidencia y limitaban la libertad de expresión, como se señaló con anterioridad, también se debió a una marcada desigualdad económica que a menudo relegaba los temas de género a un segundo plano frente a las crisis económicas y políticas (Htun 1988). Además, la influencia de la Iglesia Católica también jugó un rol en la resistencia a los ideales feministas, que eran vistos como una amenaza a la estructura familiar tradicional (Valente 2008, 32).

El Feminismo y la Dramaturgia Femenina en Venezuela

- Orígenes y Evolución del Movimiento Feminista Venezolano

En Venezuela la incidencia de la organización de grupos de mujeres para defender sus derechos tuvo un impacto político tremendo. Encontramos las primeras organizaciones de mujeres dentro del país, luego de la muerte de Juan Vicente Gómez en 1936, mujeres que luchaban por la vida de sus esposos, hijos o hermanos que se oponían a la dictadura. Estas asociaciones de mujeres se mantuvieron en el tiempo y tuvieron participación activa en la vida política del país.

Cuando el movimiento feminista llega a Venezuela en los años setenta se encuentra con grupos de mujeres organizadas o con experiencia en ello. Este feminismo vernáculo se nutrió del feminismo de Latinoamérica y el Caribe, el intercambio de ideas dio como resultado una mayor participación de la mujer en terrenos antes exclusivos para los hombres, tales como la política, el periodismo, las letras y las artes.

- La Influencia del Feminismo en el Ámbito Artístico Venezolano

En el terreno de las artes es importante destacar la creación de El Grupo Feminista Miércoles, creado con el objetivo de hacer cine para mujeres. Una de sus fundadoras Carmen Luisa Cisneros sostenía que mantenían y promovían los siguientes ideales:

La exploración de una nueva solidaridad y conciencia sociocultural; la realización de campañas a favor de temas públicos como el aborto, igualdad de salarios, cuidado de los hijos y violencia doméstica; y el análisis del feminismo como disciplina académica convirtiéndose en el objeto de estudio de la antropología, la psicología, la sociología y las artes. (Monsalve 2012, 7).

A pesar de las confrontaciones entre el gobierno y los grupos de izquierda en las décadas del 60 y 70, el movimiento de mujeres tuvo otro rumbo. Mientras que las feministas de izquierda luchaban en los frentes guerrilleros. Un cierto sector de feministas socialdemócratas allanó terreno para las conquistas que fortalecerían al movimiento en el país. En 1968 la Federación Venezolana de Abogadas inició un arduo trabajo para sensibilizar a la opinión pública sobre las desigualdades que sufrían las mujeres. Ese año se nombró en el gobierno a la primera ministra. En 1969, mujeres jóvenes de izquierda crean el Movimiento de Liberación de la Mujer, siendo las primeras en proclamarse feministas. Así pues, el movimiento de mujeres promovió que se hablara más abiertamente sobre los asuntos que les atañen como los temas sexuales y reproductivos, la autonomía del cuerpo y de su propia economía, el acceso al trabajo, el acceso a cargos públicos, entre otros aspectos.

En mayo de 1975 se realizó el primer Congreso Venezolano de Mujeres, presidido por Helena Fierro, primera mujer presidenta del Tribunal Supremo de Justicia, que contó tanto con feministas de izquierda como de derecha, unidas por el interés común de la mujer venezolana. (Dagnino 2000, 128).

En 1979, la ONU aprueba el documento de la *Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Violencia contra la Mujer*, que tuvo su carácter vinculante a partir de 1981, obligando a todos los países firmantes a tomar medidas para erradicar la violencia contra la mujer y disminuir sus desigualdades. Es así como los grupos feministas venezolanos enfilaron sus acciones hacia la consecución de la *Reforma del Código Civil*. Dicho código permitía que los hombres, al divorciarse, dejaran a las mujeres sin hijos y sin bienes, al ser éstas consideradas “menores jurídicas”, lo que las colocaba en una situación de vulnerabilidad extrema. Además, este código contribuía a normalizar la violencia en casos de falta de opciones para las mujeres. El Código finalmente fue reformado a favor de las mujeres en 1982.

El arte y, específicamente, el teatro en Latinoamérica se convirtieron en plataformas esenciales para el discurso feminista, ofreciendo un espacio para cuestionar normativas de género, denunciar violencias y desigualdades, y explorar identidades (Taylor 2014, 52). Sin embargo, el acceso a estos espacios de expresión muchas veces fue limitado debido a la censura, represión política y las normas sociales conservadoras.

En el ámbito del teatro, el feminismo, -en palabras de Cristina Molina-, busca establecer un estatuto de dignidad y autonomía para las mujeres, desafiando las prácticas injustas y los hábitos perniciosos del patriarcado. La lucha feminista implica no solo una producción discursiva, sino también un efecto del poder y autoridad patriarcal en la asignación de espacios y exclusiones en el poder, así como

en el acceso y control de los recursos materiales y simbólicos (Molina 2003, 130).

El teatro, como forma artística, tiene la capacidad única de combinar narrativa, actuación, escenografía y sonido para transmitir mensajes poderosos. En el contexto del *teatro feminista*, esta combinación se utiliza para desafiar las normas de género, representar las experiencias de las mujeres y cuestionar las estructuras de poder.

Presencia y Estudios de la Dramaturgia Femenina en Latinoamérica y en Venezuela

- Estudios de las producciones teatrales hechas por mujeres:

Desde hace varias décadas, se ha venido estudiando la dramaturgia femenina en Venezuela y Latinoamérica, lo que ha permitido visibilizar y valorar la presencia de las mujeres en este ámbito. Entre los estudios realizados, destacan los siguientes:

En 1994 es publicado el libro *La dramaturgia Femenina Venezolana, siglo XIX y XX*, escrito por Lorena Pino, donde recoge los datos de la vida y obra de setenta y dos dramaturgas venezolanas de los dos pasados siglos.

En 2005, Carlos Baptista publicó el ensayo *La Visión Crítica de la Mujer en la Dramaturgia Femenina Venezolana*, en el que llevó a cabo un estudio de los temas preferidos por un grupo selecto de autoras que eligió para su análisis.

Asimismo, Carmen Márquez Montes publicó en el mismo año el ensayo *Mujer y teatro en Hispanoamérica una visión panorámica*, en el que desmonta la idea preconcebida de que la mujer solo ha estado ligada al teatro desde la actuación (Márquez 2005).

En su ensayo *La ignorada presencia femenina en los inicios del teatro venezolano (1823-51)*, Oscar Acosta aborda el rol de la mujer en el ámbito teatral como dramaturga, actriz y personaje, explorando los orígenes de la presencia femenina en el teatro venezolano (2021).

Por su parte, Vincenti Álvarez publica en 2002 *Una aproximación al texto teatral femenino venezolano del siglo XIX*, donde se refiere a autoras de esa época, argumentando que el hecho de escribir teatro era un acto de subversión para la mujer venezolana de entonces.

En otro estudio relevante, Susana Castillo, en su ensayo *Presencia de la Mujer en el Teatro. El Caso Venezolano* (1992), expone que el teatro escrito por mujeres conlleva un sello subversivo y que sus obras revelan un enfoque diferente al imperante para interpretar el mundo.

Más recientemente, en 2011, Dilia Contreras presentó su tesis *Dramaturgia femenina en la década 1975-1985 en Caracas*, donde indaga las posibles causas que intervinieron en el desarrollo de la dramaturgia femenina venezolana.

Todos estos estudios y muchos otros han contribuido a dar a conocer la producción teatral de las mujeres en Venezuela, pero no han profundizado en el análisis crítico de la temática de género en el teatro, es decir, no existen estudios sobre la dramaturgia feminista producida dentro del país, ni estudios realizados desde una perspectiva feminista que aborden el tema de las producciones teatrales venezolanas.

- Aparición y Presencia de las Dramaturgas Venezolanas:

A partir de los 70 en Venezuela hubo una presencia constante y creciente de mujeres dramaturgas, a pesar de ello, la diferencia con su contraparte masculina seguía y sigue siendo bastante pronunciada. Para 1994, Lorena Pino recoge tan solo setenta y tres autoras en su libro *La dramaturgia femenina venezolana Siglos XIX y XX*. Sin embargo, estos datos pueden cambiar debido a “la actitud revisionista de los estudios literarios de estos últimos tiempos, que ha comenzado a despertar interés por producciones anteriormente ignoradas, entre ellas el teatro femenino del XIX”, como bien afirma Vincenti. (2002, 139).

Dilia Contreras, afirma que “no es sino hasta las últimas décadas de los años 1800, cuando la mujer logra permearse en campos que hasta el momento eran dominados enteramente por hombres y empieza a manifestarse a través de la literatura y la prensa, y en el mejor de los casos sus escritos eran publicados bajo seudónimos, ya que aún, no les estaba permitido ejercer alguna actividad distinta a las propias del hogar” (Contreras 2011, 2).

Por su lado Azparren nos dice que: “desde el punto de vista teatral y conceptual, las obras escritas por dramaturgas a finales del siglo XIX no se diferencian de las de los dramaturgos de la época. No trabajaron una temática de tendencia feminista, impensable en la época; más bien, escribieron muy ajustadas a moldes estilísticos e ideológicos conservadoramente burgueses.” (Azparren, 2019). Estos textos, según comenta el mismo Azparren citando a Dunia Galindo y a Lorena Pino, eran más “juguetes teatrales”, mayormente monólogos o diálogos, destinados a representarse en ámbitos familiares en alguna ocasión especial. Sus autoras, eran mujeres de abolengo cuyo objetivo al escribir tenía un fin social, más que profesional (2019).

A pesar de que había un número interesante de mujeres escribiendo obras dramáticas, no a todas les interesaba escribir para despertar la conciencia de las mujeres, no todas estaban interesadas en los cambios sociales que se estaban gestando en la región en cuanto a la igualdad de derechos. En este panorama de la década de los 70 y 80 encontramos dramaturgas como: Elisa Lerner, Elizabeth Schön, Mariela Romero y Thaís Erminy. En relación a sus dramaturgias, nos dice Carlos Baptista que es frecuente encontrar a las mujeres como protagonistas de su vida o como víctimas abandonadas de un destino que nunca desearon (2005). De este conjunto de mujeres, Thaís Erminy es la única que ha sido considerada como feminista en lo referente a su producción dramática si hemos de tomar en cuenta el

estudio de Peña *Frigidez, deseo y desamor en La tercera mujer de Thais Erminy*, publicado en el año 2005 (208).

3. La Dramaturgia de Lali Armengol

Influencia de la historia y sociedad venezolana en la obra de Armengol

Armengol llega a Venezuela en 1961, a sus dieciséis años, para radicarse en Calabozo, una de las ciudades más importantes del estado llanero del Guárico, por sus aportes agropecuarios a la economía del país. La familia de Armengol Argemí ya se encontraba en el país, años antes de que ella arribara, y se dedicaban al trabajo del campo. Calabozo era también una población donde las tradiciones estaban signadas por un arraigo católico tan conservador como la España que había dejado la joven Armengol. Sin embargo, era una Venezuela que estrenaba una constitución, en democracia y a su vez enfrentaba el levantamiento de los frentes guerrilleros comunistas, nutridos en su mayoría por estudiantes que abrazaban las causas de izquierda. A pesar de que Calabozo no era un bastión de la lucha armada de izquierda, contó con un cierto número de jóvenes que simpatizaban y que llegaron a enrolarse en estos movimientos.

Es importante conocer cómo la situación general del país dio forma a la dramaturgia de Armengol, pues estas transformaciones acaecidas en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, influenciaron y siguen influenciando las producciones dramáticas de esta autora, quien sostiene una línea de pensamiento bastante clara desde sus primeros escritos. La obra de Lali Armengol se enmarca en un período de profundas transiciones, y a pesar de que desarrolla su trabajo dramático y de dirección teatral desde inicios de los 80 hasta la actualidad, su trabajo se ve influido por la llegada de la autora a una Venezuela post-dictadura. Su dramaturgia no sólo refleja los cambios políticos, económicos y sociales de la época, sino que también se entrelaza con las evoluciones y desafíos del teatro, las nuevas tecnologías y los logros del movimiento feminista en el país.

Después de la dictadura, Venezuela adoptó un modelo de democracia representativa, marcado por la centralización del poder y la prohibición de actividades comunistas. Esta estructura, si bien democrática en apariencia, condujo a insurrecciones armadas y represión gubernamental. En la década de 1970, con la pacificación de grupos guerrilleros y la nacionalización del petróleo, Venezuela experimentó una bonanza económica. Sin embargo, las desigualdades, incluidas las de género, permanecieron ocultas. La década de

1980 fue testigo de una devaluación monetaria y una crisis económica, exacerbada por la deuda externa, culminando en el estallido social de 1989, conocido como "El Caracazo".

Además, la lucha feminista en Venezuela cobró fuerza en la década de los 70, marcada por el primer Congreso Venezolano de Mujeres en 1975 y los avances significativos que se lograron con la reforma del Código Civil. A pesar de los avances legislativos y del creciente movimiento feminista, las mujeres continuaron enfrentando desigualdades estructurales y violencia de género, exacerbadas por la crisis económica y política. Este escenario proporcionó un telón de fondo crítico para las obras de Armengol, quien abordó temas de género con agudeza y sensibilidad. El feminismo jugó un papel crucial en la obra de Armengol, cuando ella ni siquiera se consideraba feminista, por aún no comprender que esa era la corriente de pensamiento en el cual se sostenía el discurso de sus obras. En un país donde las desigualdades de género eran evidentes, pero a menudo ignoradas, su teatro se convirtió en un espacio para explorar y desafiar estas desigualdades. Armengol no solo reflejó y refleja las luchas de las mujeres venezolanas en su obra, sino que también contribuye a un diálogo amplio sobre los derechos y la igualdad de género en Venezuela.

A partir de la década de 1960, en Venezuela emerge un teatro distintivo escrito por mujeres, fenómeno que tiene sus raíces en el final del siglo XIX. Según Lorena Pino, estas obras tempranas, aunque concebidas más para la lectura que para la representación escénica, reflejan de manera significativa las características sociales de su época, como señala Baptista (2005). Este tipo de teatro se desarrolla simultáneamente a las convulsiones sociales globales que dieron lugar al movimiento feminista. Sin embargo, es importante destacar que este teatro no emergió directamente del feminismo, sino más bien como una consecuencia de él, ya que proporcionó a las escritoras la oportunidad de adentrarse y contribuir al espacio de la creación teatral.

Durante los años 60 y 70, figuras como Elisa Lerner y Elizabeth Shön jugaron un papel fundamental en este ámbito, seguidas por Mariela Romero y Thaís Erminy en la década de 1980. Además, es crucial reconocer a mujeres que, aunque no se dedicaron a la dramaturgia en sí, impulsaron significativamente el arte teatral venezolano. Entre ellas, Carmen Palma, Juana Sujo y Anna Julia Rojas se destacan por su labor pedagógica y sus aportes estéticos al teatro nacional. Estas mujeres abrieron caminos y establecieron un legado en el teatro venezolano, reflejando y a la vez moldeando la cultura y la sociedad de su tiempo.

Por otro lado, el teatro venezolano de los años 60 se caracterizó por un fuerte compromiso social y político, evolucionando hacia formas más experimentales hacia finales de los 60 y durante los 70. Según Mannarino en *Dramaturgia Venezolana del Siglo XX* (Barrios, Mannarino e Izaguirre, 1997), el teatro de los 60 era una expresión de los hombres y mujeres de izquierda que se quedaban en las ciudades agitando

políticamente mediante el teatro, con la idea de despertar el razonamiento crítico y de conciencia social que contribuyera con el cambio revolucionario. No obstante, cuando hubo llegado el periodo en que se depusieran las posiciones radicales, el espíritu crítico que les llevó a romper con los códigos de comunicación realistas para enrumbarse en «una creación revolucionaria en conceptos y formas, continuaría comunicando la disconformidad por medio de los nuevos lenguajes», es decir, el llamado Teatro Experimental. Es así como a finales de los sesenta y mediados y gran parte de los setenta, conviven el Teatro Realista y el Experimental, incluso llegando a amalgamarse a tal punto que se volvía difícil distinguir el carácter de algunas piezas.

A su regreso de Francia en 1970, Ramón Lamedá, refunda su agrupación *La Misere* en Maracay, replanteándose la puesta en escena un trabajo de investigación y divulgación de obras vanguardistas como las de Beckett y Kafka. Mannarino, citando Lucía Quintero Yanes, intenta ofrecernos una caracterización del teatro experimental de la época, al que ésta llama oblicuo: “Se distingue por personajes restringidos, que actúan en forma indirecta. Su diálogo es reiterativo y repite una idea central en formas variadas para conducir a una acción restringida por los factores del medio ambiente o por una personalidad cohibida (...) tiene una implícita lealtad a la poesía”. (Lías Barrios, Mannarino, & Izaguirre, 1997). También se encuentran, en este periodo, estructuras dramáticas circulares, no lineales como el esquema aristotélico tradicional, que Fernando Cuadra (1988) identifica con el teatro del absurdo, y que en el caso de la obra de Armengol, por no serlo expresamente, la llamaremos «absurdismo».

Asimismo, se observan formas que Leonardo Azparren denominó en 1969, el realismo experimental, el cual se constituye “a partir de una transformación en la manera de conocer del artista de teatro y de su lenguaje, a partir de la verdadera captación de las nuevas dimensiones que muestra la realidad”.

Ahora bien, en cuanto a la dramaturgia propiamente aragüeña, relata Marín (2003) en la muestra de la dramaturgia aragüeña de *El Valle en Drama*, que es a partir de los años 60 que se empieza a escribir la historia del teatro en Aragua, pues es en 1960 cuando se conforma el grupo de la Facultad de Agronomía de Maracay y en 1961 se monta en el auditorio de esa facultad la obra *¿Quién falta?* escrita y dirigida por Ricardo Chalbaud. Más tarde en 1967 se crea en la UCV de Maracay el Teatro Universitario de Maracay (TUM) dirigido por el músico Clemente Izaguirre, en esa misma fecha se crea la Escuela de Arte Dramático de Maracay y el Teatro Estable de Maracay y se comienzan a formar las primeras generaciones de artistas de la región impulsados por artistas provenientes de Caracas.

En esta época se configura una variedad inmensa de producciones teatrales de diversa índole que le ofrece una buena salud al teatro nacional, que incluso se diversifica en la década de los 80 con las agrupaciones de teatro ligero nutridas por los artistas que ganaron fama a través de la televisión. No

obstante, esta buena salud se traducía también en la visita de reconocidas agrupaciones de teatro de vanguardia, como las diversas visitas que hiciera el *Odin Teatret*, entre otras compañías.

La obra de Lali Armengol emerge como una voz distintiva y parece beber de las corrientes de estructuras no lineales y elementos del "absurdismo" para cuestionar y reflexionar sobre la realidad venezolana. Su teatro, imbuido de una conciencia feminista y social, refleja y cuestiona la realidad de su tiempo. Armengol no solo captura la esencia de la lucha de la mujer venezolana, sino que también utiliza innovaciones teatrales para desafiar y redefinir la narrativa dominante. La dramaturgia de Lali Armengol ofrece una perspectiva única sobre la lucha feminista y el teatro experimental, sirviendo como un testimonio crítico de su era. La amalgama de influencias políticas, sociales y artísticas en su trabajo no solo destaca la importancia del teatro en la crítica social, sino que también subraya el papel crucial de las mujeres.

Armengol y la incorporación del feminismo en su teatro

El trabajo de Lali Armengol constituye un aporte novedoso y disruptivo a la dramaturgia nacional al constituir una producción levantada desde una perspectiva feminista militante, ejercitada y profundizada a lo largo de treinta y ocho años de producción dramática. Armengol afirma, en un artículo para "The Open Page", que no tenía conciencia de esta posición política en sus inicios: "*At that time, we didn't realise that we were militant feminists both within and beyond theatre. Later on, thanks to Katina Fantin, we understood and endorsed this fact.*"² (Armengol 2004, 50).

Armengol deja claro que es el teatro el que la lleva a encontrarse con el feminismo, lo que no es el caso común en la mayoría de las dramaturgas feministas, quienes partiendo de una militancia comprometida, encuentran en el teatro un medio para difundir sus ideas transgresoras y desmanteladoras del sistema patriarcal, al cual señalan como generador de las desigualdades que oprimen y colocan en franca desventaja a las mujeres.

Como ya se acotó en el apartado anterior, Armengol arriba a Venezuela en el año de 1961, tiempo después de que su familia estuviera firmemente establecida en la población de Calabozo, estado Guárico. Se suponía que su estadía sería tan breve como una visita, pero esta se convirtió en una estadía permanente (Dagnino, 2019). Es en Calabozo donde Lali Armengol inicia su actividad teatral como actriz, mientras su familia se dedica a actividades agropecuarias. Más tarde, la autora se muda a Maracay, Aragua, donde contrae matrimonio y estudia educación en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador de Maracay, donde egresa como profesora de castellano y literatura. Es un periodo donde hace

² "En ese momento, no nos dimos cuenta de que éramos feministas militantes tanto dentro como fuera del teatro. Más tarde, gracias a Katina Fantin, lo comprendimos y lo asumimos".

«teatro a domicilio, teatro liceísta, teatro de grupo con mujeres y teatro universitario», llevando a cabo todos los roles del mundo teatral: producción, actuación, docencia, dirección y dramaturgia (Armengol, 2000).

Justamente en su periodo como estudiante del Pedagógico; como actriz de teatro en algunos grupos de Aragua; como escritora de pequeñas obras -que en ese momento firmaba como hombre, porque según ella misma admite “estaba segura de que el grupo no habría aceptado representarlas si hubiera sabido que yo las escribía” (Dagnino 2000, 69)-, cuando Armengol decide reunirse con una asociación de mujeres a la que pertenecía -donde se encontraban estudiantes, artistas y pequeñas empresarias- para difundir, por medio del teatro de calle, la *Reforma del Código Civil*, recientemente aprobada el año anterior.

Es así, como el 8 de marzo de 1983, se estrena en las calles de Maracay la obra *¡Qué broma con la Reforma!*, la primera pieza escrita, de manera formal, por Armengol. La asociación de mujeres, de la que Armengol formaba parte era entonces llamada Agrupación Femenina, pero para el momento de la representación de la obra y de allí en adelante tomaron el nombre de Teatro de Calle 8 de Marzo. Es decir, que bajo el nombre de Agrupación Femenina 8 de Marzo nació el grupo que luego pasaría a llamarse Teatro de Calle 8 de Marzo y finalmente Teatro 8 de Marzo o simplemente T8, como se le conoce en la ciudad de Maracay, donde han desarrollado su trabajo artístico (Hoyos y Blanco 2008, 16).

Al respecto Armengol comenta:

Our first performance piece Qué broma con la Reforma (Reform, what a joke!), which opened on the 8th of March, compared the new reform with articles from the old code pointing out the patriarchal nature of legislation. We began with a parody of the theory of creation and the part assigned to women within it, in order to understand better the "coherence" of the approach given by law history. (2004, 49)³

¡Qué broma con la reforma!, tenía una intención claramente didáctica, Armengol usó la comedia y la comparación con mitos universalmente conocidos como la Teoría de la Creación para ilustrar la discriminación de la mujer desde el punto de vista bíblico y acercar esta realidad a un público al que le resultaban más conocidos los personajes de Adán y Eva que el mismísimo Código Civil vigente. Al final de cada representación las mujeres que se acercaban recibían asesoría legal en los temas competentes.

Los trabajos más influyentes de Armengol, en el ámbito teatral, fueron desarrollados desde 1982 con la fundación del Teatro 8 de Marzo, en primera instancia y luego con el Teatro Universitario de Maracay (TUM) de la UCV, cuya dirección asume en 1990. Durante más de treinta años, Armengol

³ Nuestra primera pieza escénica "Qué broma con la Reforma", que se inauguró el 8 de marzo, comparó la nueva reforma con artículos del antiguo código que señalaban la naturaleza patriarcal de la legislación. Comenzamos con una parodia de la teoría de la creación y del papel asignado a las mujeres en ella, para comprender mejor la "coherencia" del enfoque dado por la historia del derecho.

Argemí frente a estas dos agrupaciones aragüesas lleva a escena más de cuarenta y cinco obras de su autoría. En el trabajo artístico desarrollado dentro del Teatro Universitario de Maracay (TUM), como directora y dramaturga, explora distintos temas como el desplazamiento forzado, las consecuencias de la guerra, la precariedad de la vida del estudiante universitario promedio, las relaciones de poder dentro del sistema de estudios, entre otros. Es evidente, su sensibilidad por los temas sociales; no obstante, es en el T8 donde logra desarrollar un discurso teatral centrado en la mujer, partiendo de las inquietudes que compartía con las actrices de la agrupación, una dramaturgia centrada únicamente en la mujer como tema principal de todas sus obras.

A pesar de ser una dramaturga prolífica, de mantener una línea de trabajo definida por casi cuatro décadas, de desarrollar una estética rica en símbolos que representaban el mundo femenino desde su perspectiva dentro de sus montajes, la obra de Lali Armengol, en la dramaturgia y en la dirección, apenas es referida en algunos trabajos de investigación, como es el caso del realizado por Lorena Pino en 1994 en su libro *La dramaturgia Femenina Venezolana, siglo XIX y XX*, (244 a 251). Muchos son los factores que pueden incidir en este desconocimiento, la construcción de un discurso al margen del hegemónico, el hecho de circunscribir su producción artística a la provincia aragüesa, el hecho de que la mayoría de sus textos dramáticos permanecen inéditos, o sencillamente, la ha alcanzado el olvido al que muchas dramaturgas o creadoras de teatro en Latinoamérica han sido condenadas por años.

Durante diez años consecutivos Lali Armengol estuvo escribiendo y dirigiendo para el T8 obras de calle que versaban sobre aspectos políticos y legales que dejaban en clara desventaja a la mujer o sobre estereotipos femeninos que la denigraban a la condición de objeto: *Vota por mí* (1983), *A todas sirve el zapato* (1986), *Terapia de bala* (1986), *De esta paz pez* (1986), *Vidas repetidas* (1987), *Mi tía Merena a un solo color* (1990) y *La octava democrática* (1992) conformaron el ciclo de teatro de calle de la dramaturga y del grupo (Hoyos y Blanco 2008).

En relación a la agrupación la escritora comenta:

In the early years women joined and left the group quite frequently. We were growing, wanting to be, learning and sharing what each one of us knew or worked out intuitively. We followed intuition, since we could not rely on technique. Giving ourselves time for creation, and identifying ourselves in the work, without wanting to appear similar or repeat or imitate, helped us to develop ways of doing that conserved the relationship of woman to woman (Armengol Argemí 2004, 51).⁴

⁴ En los primeros años, las mujeres se unían y abandonaban el grupo con bastante frecuencia. Fuimos creciendo, queriendo serlo, aprendiendo y compartiendo lo que cada uno sabía o elaboraba intuitivamente. Seguimos la intuición, ya que no podíamos confiar en la técnica. Darnos tiempo para la creación, e identificarnos en la obra, sin querer parecernos ni repetir ni imitar, nos ayudó a desarrollar formas de hacer que conservaban la relación de mujer a mujer.

Lo anterior es importante porque determina el tipo de textos que generará Armengol a partir de unas actrices cuya formación se va dando dentro del mismo grupo, actrices que iban y venían y mayormente no tenían mayor compromiso, por lo menos en esa etapa de formación del grupo. Ahora bien, es importante señalar lo que la autora dice de sí misma:

Mi territorio teatral fue construyéndose, siendo directora de mi dramaturgia textual, con la incertidumbre que comportaba meterse en un oficio con pocas referencias de mujeres, al cual respondía con intuiciones, percepciones, muchos temores, atrevimientos, obstinación y ganas. El mismo escenario de realización teatral significaba también el inicio de una ruptura conmigo misma y un reencuentro. Reencuentro con un hacer inicial, de carácter lúdico, fantástico. (Armengol 2006, 1)

Experimenta Armengol, pero por sobre todas las cosas juega, para ella lo lúdico ocupa un lugar especial en su dramaturgia, como bien lo comprobaremos en *Platos*. Ese “quehacer inicial, de carácter lúdico y fantástico” al que refiere la autora bien puede situarse en la L’Ametlla del Vallès, donde a sus catorce años se encontró actuando las obras de Aristófanes y Beckett entre otros autores. El teatro de sala de Armengol se decanta por el estilo del Teatro Absurdo pues éste le da total libertad para experimentar y como ella misma dice “dejar de ser habladas. Escenificar una mirada diferente, también opuesta.” (Moreno Uribe 2011).

En el ámbito artístico, el feminismo ha jugado un papel crucial en la redefinición de las narrativas y representaciones de género. Artistas, escritoras y dramaturgas han utilizado el arte como medio para cuestionar y desafiar las normas de género, y para visibilizar las experiencias y luchas de las mujeres en la región. La obra de Lali Armengol es un testimonio de cómo el teatro puede ser una herramienta poderosa para abordar y reflexionar sobre temas feministas en el contexto latinoamericano. La dramaturgia de Lali Armengol se inscribe en este contexto socio-histórico y discursivo. Armengol, como muchas otras dramaturgas latinoamericanas, ha utilizado su obra para visibilizar las experiencias y luchas de las mujeres en una sociedad patriarcal. Su trabajo se caracteriza por una estética de la incomodidad y una subversión de las normas teatrales establecidas, que buscan cuestionar y desafiar la opresión de género.

Es en este espacio en el que Lali Armengol explora y gesta su labor como dramaturga y directora de un teatro insistentemente feminista, en un grupo conformado mayormente por mujeres que nada o poco tenían que ver con las artes escénicas, pero mucho como militantes de causas sociales de género, un grupo inestable que poco a poco fue depurándose y estableciéndose al mismo ritmo que su directora iba depurando una línea de trabajo que la llevó de las calles a la sala.

Cuadro de Obras Escritas y Dirigidas por Lali Armengol desde 1983 al 2023

Cuadro de Obras Escritas y Dirigidas por Lali Armengol desde 1983 al 2023

El registro de la producción dramática realizado por Armengol tanto para el Teatro 8 de marzo, como para el Teatro Universitario de la UCV de Maracay, se presenta a través del siguiente cuadro:

Nro.	Año	Título	Agrupación
1	1983	<i>Qué broma con la Reforma</i>	Teatro 8 de Marzo
2	1983	<i>Vota por mí</i>	Teatro 8 de Marzo
3	1984	<i>Las Marianas</i>	Teatro 8 de Marzo
4	1984	<i>Un día como hoy</i>	Teatro 8 de Marzo
5	1984	<i>¿Quién se comió el cuento?</i>	Teatro 8 de Marzo
6	1986	<i>A todas sirve el zapato</i>	Teatro 8 de Marzo
7	1986	<i>Quisiéramos decir</i>	Teatro 8 de Marzo
8	1986	<i>Terapia de bala</i>	Teatro 8 de Marzo
9	1986	<i>De esta paz pez</i>	Teatro 8 de Marzo
10	1987	<i>Espejos y patacos</i>	Teatro 8 de Marzo
11	1987	<i>Vidas Repetidas</i>	Teatro 8 de Marzo
12	1987	<i>Profesor Tulipananostro</i>	Teatro 8 de Marzo
13	1988	<i>Uno para las 20</i>	Teatro 8 de Marzo

14	1988	<i>Torompolo no es cualquier cosa y se puede comer</i>	Teatro 8 de Marzo
15	1988	<i>Arco de tiempo</i>	Teatro 8 de Marzo
16	1989	<i>Mi tía Merena a un solo color</i>	Teatro 8 de Marzo
17	1992	<i>La Octava Democrática</i>	Teatro 8 de Marzo
18	1991	<i>Nacimiento jodiente</i>	Teatro 8 de Marzo
19	1992	<i>Todo en el mar menos algunas cosas</i>	Teatro 8 de Marzo
20	1993	<i>Platos</i>	Teatro 8 de Marzo
21	1993	<i>Con un poco de...</i>	Teatro Universitario de Maracay
22	1995-1996	<i>Betty Blue con remolacha</i>	Teatro 8 de Marzo
23	1996	<i>Ojos sembrados</i>	Teatro Universitario de Maracay
24	1997	<i>Puntos suspensivos, etcétera, etcétera...</i>	Teatro Universitario de Maracay
25	1998	<i>Miss Gloria</i>	Teatro 8 de Marzo
26	1999	<i>Papilla Celeste come la luna</i>	Teatro 8 de Marzo
27	2000	<i>Ellas hablan solas</i>	Teatro 8 de Marzo
28	2002	<i>Click</i>	Teatro 8 de Marzo
29	2002	<i>Open la puerta</i>	Teatro Universitario de Maracay
30	2003	<i>Eugenia, la edad de caramelos⁵</i>	sin estrenar
31	2004	<i>Las pilas que mueven la cuna</i>	Teatro 8 de Marzo
32	2004	<i>Descuelgue</i>	Teatro Universitario de Maracay
33	2005	<i>No me toques el mamut</i>	Teatro 8 de Marzo
34	2005	<i>Cuchillos</i>	Teatro 8 de Marzo

⁵ Guion de cine

35	2006	<i>Matarile</i>	Teatro 8 de Marzo
36	2008	<i>El último credo</i>	Teatro 8 de Marzo
37	2011	<i>Alicia youtube mi tuve</i>	Teatro 8 de Marzo
38	2013	<i>Igual que ella</i>	Teatro 8 de Marzo
39	2014	<i>Pitos y cumbres</i>	Teatro Universitario de Maracay
40	2023	<i>Hermanistrastas en inglés</i>	Teatro 8 de Marzo

Capítulo III. Marco Metodológico. Hermenéutica Crítica. Análisis de Contenido. Modelo de Periodización del Teatro. Teoría de los Motivos. Teoría de los Motivos. Desde una perspectiva Feminista

Hermenéutica Crítica de Gadamer

La hermenéutica crítica de Hans-Georg Gadamer es un pilar esencial en el estudio del teatro feminista de Lali Armengol. Gadamer, en su obra "Verdad y Método" (1993), argumenta que la comprensión de un texto es un acto de fusión entre los horizontes históricos del texto y del intérprete. Esta fusión de horizontes implica que el intérprete no se acerca al texto con una mente en blanco, sino con un conjunto de preconcepciones y experiencias previas que influyen en la interpretación.

Aplicando la hermenéutica crítica de Gadamer al estudio de las obras de Armengol, se busca entender cómo sus textos dialogan con su contexto cultural y temporal. Este enfoque permite analizar sus obras no solo como productos artísticos, sino como entidades vivas que interactúan con los espectadores y lectores actuales, revelando las complejidades de los temas de género y feminismo en el contexto latinoamericano.

Para realizar un análisis hermenéutico efectivo de las obras de Armengol, es crucial considerar el contexto histórico y social en el que fueron creadas. Esto implica investigar la situación de las mujeres en Venezuela y en América Latina durante el siglo XX, así como las luchas y logros del movimiento feminista en esos contextos. Al hacerlo, se puede entender mejor cómo las obras de Armengol responden a, reflejan y desafían su entorno sociocultural.

El análisis hermenéutico también implica una interpretación profunda de los elementos simbólicos y temáticos de las obras de Armengol. Por ejemplo, al analizar cómo utiliza el diálogo, la trama y los personajes, se puede revelar cómo estos elementos reflejan y cuestionan las normas de género

y las estructuras de poder. Asimismo, es esencial considerar cómo su uso del espacio teatral y las decisiones de puesta en escena contribuyen a una comprensión más profunda de sus temas feministas.

La hermenéutica crítica de Gadamer ofrece un marco para entender las obras de Armengol no sólo como textos estáticos, sino como entidades dinámicas que interactúan con su audiencia y su contexto histórico y social. Este enfoque permite descubrir cómo sus obras abordan cuestiones de género y feminismo, proporcionando una interpretación rica y matizada de su teatro.

Análisis de Contenido con Perspectiva Feminista

El análisis de contenido, guiado por las técnicas de Klaus Krippendorff en su obra "Content Analysis: An Introduction to Its Methodology" (2004), proporciona una herramienta metodológica rigurosa para descomponer y examinar las obras de Lali Armengol. Este enfoque se enriquece considerablemente al adoptar una perspectiva feminista, particularmente basada en las teorías de Sandra Harding citada por Lina Gurung, como se presentan en "The Feminist Standpoint Theory Reader" (2004). Harding argumenta que las experiencias y voces de las mujeres son cruciales para comprender y representar la realidad social, lo que es especialmente pertinente en el análisis del teatro feminista.

Para aplicar este análisis de contenido feminista, es necesario desglosar las obras de Armengol en unidades de significado, examinando los temas, patrones narrativos, y simbolismos desde una perspectiva que prioriza las experiencias femeninas. Esto implica identificar cómo los temas de género, el poder, y la identidad se entrelazan en su narrativa, y cómo estas representaciones desafían o refuerzan las estructuras de poder existentes.

Una parte esencial de este análisis es examinar la representación de personajes femeninos en las obras de Armengol. Se debe considerar no sólo cómo están retratados estos personajes, sino también cómo interactúan con otros personajes y cómo sus experiencias reflejan o subvierten las expectativas y normas sociales. Este enfoque permite una comprensión más profunda de cómo Armengol utiliza sus personajes para explorar y cuestionar las dinámicas de género y poder.

Otro aspecto clave es analizar cómo Armengol aborda temas como la opresión, la libertad, la identidad y la resistencia en sus obras. Al hacer esto, se pueden identificar patrones y temas recurrentes que reflejan su enfoque. Por ejemplo, se puede examinar cómo sus obras desafían las narrativas dominantes y ofrecen alternativas que reflejan una perspectiva más inclusiva y equitativa.

Es importante considerar cómo el contexto cultural y social influye en la interpretación de estas obras. Esto implica entender cómo las audiencias contemporáneas, con sus propias experiencias y preconcepciones, reciben y comprenden las obras de Armengol, y cómo esto afecta su impacto y relevancia en el discurso feminista actual.

Modelo de Periodización del Teatro Venezolano y Feminismo

La aplicación del modelo de periodización del teatro venezolano, propuesto por Leonardo Azparren, es fundamental para situar históricamente las obras de Lali Armengol y entender su evolución en el marco del teatro de Venezuela. Este modelo, al ser examinado a través de la lente del feminismo, se alinea con la teoría feminista de la historia de Joan Scott, presentada en *El género una categoría útil para el análisis histórico* (1988). Scott argumenta que es esencial considerar el género como una categoría de análisis histórico, lo que permite una comprensión más rica y matizada de los eventos y procesos históricos.

En el contexto del teatro de Armengol, el modelo de Azparren se utiliza para trazar cómo sus obras se enmarcan dentro de las diferentes etapas y corrientes del teatro venezolano. Esto implica un análisis de cómo las tendencias teatrales, las normas de género, y las dinámicas sociopolíticas han influido en su trabajo. Al ubicar sus obras dentro de este marco, se puede entender cómo Armengol responde y contribuye a la evolución del teatro venezolano.

Este análisis debe incluir una evaluación de cómo las obras de Armengol dialogan con las tradiciones teatrales establecidas y cómo introducen (si lo hacen) nuevas formas de expresión y contenido, especialmente en lo que respecta a la experiencia femenina. Por ejemplo, se puede examinar cómo sus obras abordan y desafían los roles y estereotipos de género tradicionales en el contexto venezolano, o cómo utilizan el teatro como una plataforma para cuestionar y redefinir las identidades de género.

Además, es crucial analizar cómo el contexto sociopolítico de Venezuela, incluyendo los movimientos feministas y los cambios en las actitudes y leyes respecto a las mujeres, se refleja en las obras de Armengol. Esto permite comprender mejor cómo sus obras no solo reflejan su tiempo, sino que también buscan influir y moldear la sociedad en la que se crearon.

Este enfoque histórico y feminista brinda una comprensión integral de cómo las obras de Armengol se insertan en la historia del teatro venezolano, contribuyendo a una comprensión más profunda de la intersección entre teatro, género y sociedad.

Teoría de los Motivos de Ángel Berenguer y Feminismo

La Teoría de los Motivos de Ángel Berenguer, cuando se entrelaza con un enfoque feminista, ofrece una lente valiosa para analizar y comprender las obras de Lali Armengol. Berenguer, en su enfoque sobre la teoría de motivos, se centra en el análisis de elementos simbólicos y temas recurrentes en las obras teatrales. Este análisis se complementa con las ideas de bell hooks en *Teoría feminista: Del margen al centro* (2015), donde se explora cómo las obras pueden desafiar las estructuras de poder establecidas y promover una narrativa alternativa desde una perspectiva femenina.

En el contexto de las obras de Armengol, se examinan los motivos y temas para ver cómo articulan y cuestionan las realidades de género y feminismo. Se busca identificar patrones recurrentes que reflejan la lucha y resistencia de las mujeres en el contexto latinoamericano. Por ejemplo, se puede analizar cómo Armengol utiliza ciertos motivos, como el espacio doméstico o las relaciones de poder, para desafiar las normas de género tradicionales y proponer alternativas feministas.

Este enfoque también implica una exploración de cómo Armengol representa la interseccionalidad de la identidad, considerando factores como la clase, la raza y la sexualidad, y cómo estos interactúan con el género. Al hacerlo, se revela la complejidad de las experiencias femeninas y se desafían las narrativas simplistas que a menudo dominan las representaciones de las mujeres en el arte y la cultura.

Además, se examina cómo Armengol utiliza estos motivos no solo para reflejar las realidades sociales, sino también para fomentar el cambio. Esto incluye una mirada crítica a cómo sus obras incitan al público a reflexionar sobre sus propias percepciones y actitudes hacia las mujeres y el género. Al hacerlo, se puede apreciar cómo el teatro de Armengol no solo es un espejo de la sociedad, sino también una herramienta para la transformación social.

En conjunto, la teoría de los motivos de Berenguer, enriquecida con un enfoque feminista, permite un análisis profundo de las obras de Armengol, revelando cómo sus temas y motivos contribuyen a un discurso teatral que es tanto un reflejo de las realidades de género como un desafío a las mismas.

Enfoque de García Barrientos y Análisis Feminista

El enfoque de José Luis García Barrientos para el análisis de obras teatrales, como se detalla en su libro "Cómo se comenta una obra de teatro", proporciona una estructura metodológica detallada para descomponer y evaluar los elementos constitutivos de las obras de teatro. Al integrar este enfoque con un análisis feminista, inspirado en la obra de Gaye Tuchman *The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media* (1978), se obtiene una perspectiva crítica y enriquecedora para examinar las obras de Lali Armengol.

Las directrices de García Barrientos enfatizan la importancia de analizar la estructura dramática, la construcción de personajes, el diálogo y la puesta en escena. En el caso del teatro de Armengol, este análisis se profundiza al examinar cómo estos elementos reflejan, cuestionan o subvierten las normas y expectativas de género. Por ejemplo, el análisis de personajes en las obras de Armengol puede revelar cómo estos desafían los estereotipos de género o cómo la construcción de sus identidades y relaciones desempeña un papel en la narrativa feminista.

El diálogo en las obras de Armengol también es un área crucial de estudio. Se examina cómo el uso del lenguaje y la interacción entre los personajes pueden reflejar las dinámicas de poder de género y cómo Armengol utiliza el diálogo para cuestionar o reforzar estas dinámicas. Además, la puesta en escena, incluyendo el uso del espacio, la iluminación y el diseño de escenografía, se analiza para entender cómo estos elementos contribuyen a la expresión de temas feministas y a la representación de las experiencias femeninas.

Al combinar las directrices de García Barrientos con un análisis feminista, se obtiene una metodología rica y multifacética para examinar las obras de Lali Armengol. Este enfoque no solo permite una comprensión profunda de los aspectos técnicos y estilísticos de su teatro, sino que también proporciona una visión crítica de cómo estas obras contribuyen al discurso sobre el género y el feminismo en el contexto latinoamericano y más allá.

Capítulo IV. Análisis de la Dramaturgia Feminista de Lali Armengol

En el ámbito académico y de la investigación, el corpus de estudio se selecciona no sólo bajo criterios de relevancia teórica y conceptual, sino también atendiendo a la disponibilidad y accesibilidad de las fuentes primarias. En el caso particular de este estudio se han identificado inicialmente 40 obras escritas y dirigidas por Lali Armengol y producidas dentro del Teatro 8 de Marzo y dentro del Teatro Universitario de Maracay, no obstante, la selección final es de diez piezas para el estudio y análisis, basando esta selección en razonamientos pragmáticos y metodológicos que merecen ser explicitados.

En primera instancia, es imperativo destacar que la integridad y autenticidad de las fuentes es un pilar fundamental en cualquier investigación académica. Las obras facilitadas directamente por la dramaturga de manera completa y como versión final, en este caso siete, garantizan no sólo la fidelidad del material, sino que además permiten un acceso privilegiado a la visión original y no mediada de la autora, lo cual es invaluable desde un prisma investigativo.

Por otro lado, la selección de las otras tres obras adicionales responde a un criterio de accesibilidad y verificabilidad, puesto que son las únicas publicadas junto a tres obras más de la autora, pero que no interesan para esta investigación, al no estar alineadas dentro del discurso feminista que estamos analizando. Al estar publicadas, estas obras permiten que la investigación pueda ser replicada y contrastada por otros académicos en el futuro, fortaleciendo así la validez y confiabilidad del estudio presente. Además, las obras publicadas pueden haber ya suscitado discusiones o críticas en el campo, lo cual proporciona un contexto académico y crítico enriquecedor para la presente tesis.

La restricción temporal y la indisponibilidad de ciertas obras, especialmente aquellas escritas previo a 1990 que no se encuentran digitalizadas o que incluso se han perdido, establece un límite pragmático que, si bien impone restricciones al alcance del estudio, justifica la exclusión de estas obras del corpus de análisis, evitando asimismo posibles distorsiones derivadas de la imposibilidad de acceder al texto original y confiable.

Adicionalmente, las obras que actualmente están siendo revisadas por la dramaturga se encuentran en un estado de fluidez y cambio, lo que podría comprometer una interpretación estable y coherente dentro del marco del estudio. La inclusión de textos en revisión podría conllevar el riesgo de analizar material que puede ser modificado en el futuro cercano, lo que provocaría una posible descontextualización de los hallazgos de la investigación actual. La autora misma, siendo la principal custodia de su legado creativo, tiene pleno derecho a determinar qué partes de su obra están listas para ser

analizadas y cuáles no.

La selección de estas diez obras, a pesar de ser una muestra limitada del total de producciones de la dramaturga, se justifica en base a la garantía de autenticidad, accesibilidad, estabilidad del texto y la posibilidad de un escrutinio académico futuro. Este enfoque no solo se alinea con los principios éticos y metodológicos de la investigación académica, sino que también optimiza la calidad y relevancia de los hallazgos obtenidos dentro de las fronteras establecidas por las circunstancias presentes.

Es esencial reconocer la naturaleza orgánica de cualquier cuerpo literario. Las obras de un autor o autora no son meros artefactos estáticos; se gestan, evolucionan y, en ocasiones, se pierden en el tejido del tiempo. Las piezas escritas antes de 1990, no digitalizadas, representan un desafío inherente para cualquier investigador dadas las limitaciones de acceso y conservación. En este sentido, la no disponibilidad de esas obras nos obliga a reconocer la no permanencia de la literatura y a adaptar nuestro enfoque investigativo a las obras que sí tenemos a mano.

Por otro lado, si algunas piezas están siendo revisadas, ello sugiere que están en un proceso de reconfiguración y, por ende, cualquier análisis que hagamos podría quedar obsoleto al enfrentarse con la versión final.

Más allá de la cantidad, es la calidad y la representatividad del corpus seleccionado lo que otorga validez y profundidad a una investigación. Estas cuatro obras nos ofrecen una ventana invaluable al mundo del teatro feminista latinoamericano, a través de la lente de una de sus más destacadas exponentes.

A pesar de lo prolífica que ha sido esta dramaturga, *Cinco o seis piezas de Lali Armengol* (2000), es el único libro donde ha publicado, tan solo, seis de sus obras. También publicó en *El Valle en Dramas* (2004), *Miss Gloria*, una de las obras que ya había publicado en el libro anterior.

De las seis obras encontradas en su libro, solo tres refieren exclusivamente a la mujer como tema central: *Platos*, *Betty Blue con remolacha* y *Miss Gloria*. Constituyendo además hitos en la historia particular de la dramaturga.

Platos es la primera obra de teatro con la cual Armengol conquista la sala y deja el teatro de calle que venía haciendo desde su primera obra *¡Qué broma con la Reforma!*, en ella explora el tema del rol de la mujer dentro de la familia tradicional y de lo que se espera de ella desde niña hasta convertirse en mujer.

En *Betty Blue*, Armengol recurre a una estética más arriesgada, pues los personajes son cuadros de museo condenados a permanecer en los roles que les fueron impuestos por los hombres que las pintaron. Los personajes se mueven en un inmenso lienzo y representan simbólicamente los deseos

reprimidos de las mujeres que juegan un rol social para poder encajar.

Miss Gloria es el primer monólogo escrito por la autora y donde continúa el trabajo sobre la exploración del cuerpo de la mujer que inició en *Betty Blue*.

Ellas hablan solas es una obra donde Armengol regresa a sus orígenes armando sketches como lo hiciera con *¡Que broma con la reforma!*, pero esta vez el tema es la violencia hacia las mujeres y de cómo lo individual también es político.

Desde el año 1983 hasta el momento en se desarrolla este trabajo investigativo, Armengol desarrolla un discurso que va desde los derechos de la mujer como ser social, formando parte de un colectivo como esposa, madre, hija, trabajadora, hasta las inquietudes de la mujer en su intimidad, desde el propio cuerpo que se vuelve un lugar incómodo o inseguro por las determinaciones que el sistema patriarcal le impone.

Platos (1993)

Con esta obra, Armengol junto con las actrices del T8 dejan la calle y comienzan su etapa de teatro de sala. Se abre una nueva fase en que *the creative process demanded that we enter more private and intimate spaces*⁶. (Armengol Argemí 2004, 54)

Este espectáculo es el primero que recibe financiamiento de parte del Estado, a través del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), siendo esto parte de lo que Azparren denominó Institucionalización del Nuevo Teatro, época en la que se crearon organismos que brindaban estabilidad profesional a los hacedores del gremio.

Luego, el poder hablar en y desde un espacio más personal y profundo, tal vez requería una financiación que le permitiera al T8, con Armengol a la cabeza urdir un lenguaje escénico más elaborado y dejar atrás los uniformes de malla negra y batas blancas que solían usar como especies de uniformes para sus representaciones a cielo abierto (Hoyos y Blanco 2008).

Datos de la Obra:

Esta obra fue escrita en 1993 y estrenada en el Teatro de la Ópera de Maracay, en el mismo año. La producción y la dirección estuvieron a cargo de la misma autora. Las actuaciones estuvieron a cargo de Doris Hoyos en los personajes de Niña I y de Magda; Marta Bermúdez interpretando a la Niña II y a la Mujer del Turbante; Eulalia Gilabert en el papel de la Mujer Árbitro y Marietta Arias como la Mujer del Largavistas. El Diseño escenográfico estuvo a cargo de Virginia López y su realización fue llevada a cabo por el Taller Arelicar y el Taller Múltiple; el Diseño de Vestuario fue responsabilidad de Virginia López y

⁶ El proceso creativo exigió que entremos en espacios más privados e íntimos.

su realización fue hecha por Marlene Palencia y Miriam Lovera, por último la iluminación estuvo a cargo de Lenin Delgado.

Análisis Estructural:

Es una obra compuesta por dieciocho escenas, de las cuales las primeras ocho están prácticamente carentes de diálogo y con un gran énfasis en acciones físicas. La estructura de la obra es fragmentada y su lenguaje no convencional, lo que provoca que el significado no sea evidente a primera vista. La mayoría de los diálogos son desarrollados de la escena IX hasta la escena XVII. En la primera parte de la obra los cambios de escena vienen dados por los cambios emocionales de la Niña I al enfrentarse con la figura del padre, por otro lado, los cambios de escena en la segunda parte resultan de las entradas e interacciones que hacen la Mujer del Largavistas y la Mujer Árbitro.

Sinopsis:

La historia de Magda es narrada desde su infancia sometida por la figura del padre hasta su adultez como esposa, donde debe lidiar con la figura dominante de Esteban, su marido. La Mujer Árbitro cuida que el sistema se mantenga en orden y que Magda cumpla los roles tradicionales de esposa, que les fueron asignados al casarse. Con el afán de liberarse Magda encuentra una poderosa aliada en La Mujer del Largavistas, quien con una mirada profunda y un humor corrosivo invita a Maga a juegos que cuestionan el sistema en el que están inmersas, la Mujer del Turbante las acompaña en estas aventuras y al final la Mujer Árbitro cede y se les une.

Resumen por escenas:

Escena I: la Niña I, oculta detrás de una pila de platos, es lentamente descubierta por la Mujer Árbitro, quien distribuye los platos en la mesa, representando lugares familiares.

Escena II: la Niña I muestra temor hacia el lugar del padre y rebeldía, derribando la silla de su hermana, lo que causa un sobresalto en la Mujer Árbitro.

Escena III: la Niña II, con una marcha de fondo, baila sobre la mesa y rompe el plato del padre, mostrando miedo y audacia.

Escena IV: la Niña I reacciona como si hubiera sido golpeada por su padre, mientras la Mujer Árbitro muestra desaprobación hacia él.

Escena V: la Niña I, ahora con lentes oscuros, actúa de manera provocadora, mientras su hermana trata de salir de debajo de la mesa.

Escena VI: la Niña I se protege de un golpe imaginario con su plato, y la Mujer Árbitro la limpia,

sugiriendo una situación abusiva.

Escena VII: la Niña I arroja un plato pequeño hacia el lugar del padre, simbolizando un acto de desafío que se rompe en el piso.

Escena VIII: la Niña I se transforma en Magda, quien asume una postura más adulta y desafiante, moviéndose hacia el lugar de su madre.

Escena IX: Magda y su marido Esteban participan en un juego de ping-pong violento, marcado por la Mujer Árbitro, quien señala la derrota de Magda.

Escena X: la Mujer del Largavistas observa la escena y hace comentarios críticos sobre la situación doméstica, mientras la Mujer Árbitro intenta ubicar la fuente del sonido.

Escena XI: la Mujer del Largavistas intenta ocupar el lugar de Esteban, pero la Mujer Árbitro lo impide, manteniendo el orden establecido.

Escena XII: Magda juega con un plato, mientras la Mujer del Largavistas la observa a través de una lupa, simbolizando una inspección detallada.

Escena XIII: Magda se cubre con el mantel, huyendo de sus miedos, y la Mujer del Turbante aparece, mirando a Magda con curiosidad.

Escena XIV: la Mujer del Largavistas aplica máscaras a Magda, simbolizando diferentes aspectos de su personalidad y vida diaria.

Escena XV: Magda y la Mujer del Largavistas imaginan ver el mar, mientras la Mujer Árbitro niega su existencia, simbolizando la negación de la realidad.

Escena XVI: la Mujer Árbitro actúa autoritariamente con platos de aluminio, mientras Magda la desafía con su mirada, llevando a un juego lúdico con platos.

Escena XVII: Magda descubre un plato pegado a su zapato, simbolizando un vínculo inescapable con su pasado o situación actual.

Escena XVIII: la Mujer del Largavistas aparece como una novia angustiada, vestida con platos de cartón, reflejando ironía y expectativas sociales.

Exploración del Espacio:

La obra fue diseñada para presentarse en la intimidad de una sala de teatro, creando un ambiente cercano y personal que permite una conexión profunda con el público. La elección de este espacio íntimo refleja la intención de explorar temas personales y privados, típicamente relegados al ámbito doméstico.

Toda la obra se desarrolla en un mismo espacio cerrado y limitado, que se re-significa continuamente a través de los juegos que van estableciendo los personajes.

El espacio imaginario se desarrolla principalmente en torno a una mesa rectangular y sillas, elementos centrales que simbolizan el núcleo familiar y las convenciones sociales asignadas a las mujeres. La mesa, lugar tradicionalmente asociado con la unidad familiar y el papel de la mujer como cuidadora, se convierte en un espacio de conflicto y desafío. Por ejemplo, en una escena, la mesa se utiliza en un juego de ping-pong simbolizando la lucha contra la dominación masculina.

Consideraciones del tiempo:

El tiempo de duración de la obra es de 45 a 60 minutos.

En lo que respecta al tiempo imaginario, la obra abarca un lapso extenso en la vida de su personaje principal, Magda, desde su infancia hasta su vida adulta. La transición de Magda de niña a mujer, y su relación con figuras masculinas dominantes como su padre y su esposo, refleja los cambios internos y las luchas que enfrenta en diferentes etapas de su vida.

El uso del tiempo influye en la trama al permitir una exploración profunda de los temas de opresión, resistencia y liberación femenina. Al abarcar varias etapas de la vida de Magda, la obra presenta un panorama completo de las luchas y resistencias que enfrentan las mujeres. Cada escena, marcada por momentos significativos en la vida de Magda, contribuye a un entendimiento más amplio de su lucha por la autonomía y la identidad dentro de un contexto social restrictivo.

Análisis de personajes:

Los personajes en *Platos* varían desde representaciones realistas hasta abstractas y simbólicas. Magda, por ejemplo, es un personaje realista que representa a muchas mujeres en la sociedad. Por otro lado, personajes como la Mujer del Largavistas y la Mujer Árbitro tienen roles más simbólicos, representando diferentes aspectos de la sociedad y las relaciones de poder.

Cada personaje cumple un rol específico que contribuye a la trama. Magda es la protagonista cuya lucha personal simboliza la opresión femenina. La Mujer del Largavistas representa la resistencia y el apoyo, mientras que la Mujer Árbitro simboliza la conformidad y la represión. Armengol explora la complejidad de la experiencia femenina, desde la sumisión hasta la resistencia, y cómo las mujeres negocian su identidad.

Magda / Niña I: Interpretada por la misma actriz, Magda es la protagonista cuya vida desde la infancia hasta la adultez forma el núcleo de la obra. Niña I, como su versión infantil, simboliza la

inocencia y la sumisión inicial a las normas de género. Magda, en su etapa adulta, representa la lucha interna y la resistencia contra las estructuras patriarcales.

Niña II / Mujer del Turbante: Interpretados por la misma actriz, estos personajes ofrecen una perspectiva complementaria a la de Magda. Niña II simboliza otra faceta de la experiencia femenina en la infancia, mientras que la Mujer del Turbante representa una figura de apoyo y resistencia en la adultez de Magda.

La Mujer Árbitro: Representa la autoridad y las normas sociales tradicionales, manteniendo el orden y asegurando que Magda cumpla con los roles de género impuestos.

La Mujer del Largavistas: Una aliada crucial en el viaje de autodescubrimiento y rebelión de Magda, simboliza el desafío a las estructuras de poder y la búsqueda de una identidad femenina más autónoma.

Padre y Madre de Magda: Aunque no presentes físicamente, su influencia se siente a lo largo de la obra. El padre es una figura de autoridad y control, mientras que la madre, aunque menos mencionada, también cumple un papel en la perpetuación de las normas de género.

Esteban, marido de Magda: Al igual que el padre, Esteban es un personaje latente que simboliza la opresión y el control en la vida adulta de Magda. Los personajes de *Platos* construyen su identidad a través de sus interacciones y conflictos. La evolución de Magda desde Niña I a la mujer adulta refleja el desarrollo de su conciencia y su lucha contra las restricciones impuestas.

La identidad de los personajes se construye a través de su psicología y acciones. Magda, por ejemplo, evoluciona de una niña obediente a una mujer que cuestiona y desafía las normas. Sus acciones, desde la rebeldía simbólica hasta las confrontaciones directas, ilustran su lucha interna y su creciente autonomía.

Los personajes femeninos en *Platos* son complejos y multidimensionales, reflejando diversas facetas de la experiencia femenina. Magda, por ejemplo, se muestra luchando con su identidad y su papel dentro de la familia y la sociedad. En varias escenas, se la ve cuestionando y desafiando las expectativas de género, como cuando juega con los platos de manera subversiva o cuando se cubre con el mantel, simbolizando su deseo de escapar de las restricciones impuestas.

Este enfoque en las experiencias y luchas femeninas está alineado con las perspectivas del feminismo contemporáneo, que busca desafiar y deconstruir las normas patriarcales.

La afirmación de que los personajes femeninos en *Platos* son complejos y tridimensionales se basa en la diversidad de roles y emociones que representan. Por ejemplo, la Mujer del Largavistas en la

Escena XI muestra un autoanálisis crítico y reflexiona sobre su propia identidad y la percepción social, lo que revela una rica complejidad emocional y psicológica. Estos personajes no se limitan a roles estereotipados; en cambio, muestran una amplia gama de emociones y experiencias, desafiando las representaciones tradicionales de las mujeres en los medios.

Motivos y Estrategias:

La obra emerge como un análisis profundo y crítico de las normas de género y las estructuras de poder. La utilización de motivos simbólicos y metáforas refleja la lucha y resistencia de las mujeres, alineándose con los principios del feminismo contemporáneo y la “interseccionalidad”.

Platos no solo entretiene sino que también invita a la reflexión y al diálogo crítico sobre cuestiones feministas, resaltando la importancia de comprender las múltiples capas de la experiencia femenina. La transformación de la Niña I en Magda, donde pasa de ser una niña sumisa a una mujer que desafía la autoridad paterna y matrimonial, refleja la lucha feminista contra las jerarquías de género.

Enfoque Feminista:

La obra ilustra las estructuras de dominación masculina de manera simbólica. La ausencia física de Esteban, el marido de Magda, resalta la presencia invisible del patriarcado. Por ejemplo, en la Escena V, Magda juega provocativamente mientras lleva gafas oscuras, como una forma de resistencia sutil contra el control y la vigilancia masculina.

La obra se alinea con varias teorías feministas, como la de bell hooks, en su exploración de la opresión y la resistencia femenina, promueve un discurso crítico sobre el papel y la agencia de las mujeres, alineándose con el feminismo interseccional que busca comprender las múltiples capas de la experiencia femenina.

Platos es el nombre que la autora escoge para esta primera obra pensada para la intimidad de una sala. *Platos*, un nombre provocativo que inmediatamente asociamos al convite de una cena, a una degustación. Como símbolo, el plato puede representar, la nutrición, la convivencia, la satisfacción. En la cultura popular decir que alguien tiene el plato lleno refiere a la abundancia y prosperidad. En la política y la economía, el plato puede ser un símbolo de distribución de la riqueza y del poder. Entre estos significados pareciera moverse Armengol para desarrollar su discurso. Los platos como alegoría de un poder servido, como estatus, como destino circular e infinito para quien los hace, los sirve y los repite.

Platos es una obra que explora las relaciones familiares que conminan a las mujeres a mantenerse en posición servil dentro del hábitat de la familia.

***Betty Blue con remolacha* (1996)**

En septiembre de 1996 se estrena, *Betty Blue con Remolacha*, una historia en donde cuadros de mujeres toman vida y cuestionan su origen y su destino al ser construidas desde la mirada y para la mirada del otro.

El texto está cargado de simbolismo y dialoga constantemente con el arte y sus representaciones. Los personajes parecen estar atrapados en un estado entre ser obras de arte y seres conscientes, lidiando con temas como la existencia, la identidad, y la corporalidad. La sopa de remolacha, mencionada en el título, aparece hacia el final de la obra, llevando a una escena intensa y metafórica donde se mezcla la realidad con la ilusión, el arte con la vida cotidiana.

Sobre esta obra la crítica de teatro Mariozzi Carmona comenta:

Armengol nos ofrece un texto cerebral, mas no por esto frío. El entorno plástico es el sustento de volumen del planteamiento. Hay exquisitez en el juego escénico que persuasivamente Lali logra extraer de sus actrices de siempre, Eulalia Gilabert, Marieta Arias, Doris Hoyos y ahora Daifra Blanco, en una puesta en escena compleja que desdibuja continuamente los parámetros escénicos de entradas – salidas con acciones múltiples, con una estructura dramática y provocativa. (Diario El Periódico, 1996).

Datos de la Obra

Esta obra fue escrita en 1996 y estrenada en el Teatro Ateneo de Maracay el mismo año, bajo la dirección de Lali Armengol, la producción de Verónica Otero y las actuaciones de: Marieta Arias como Mujer Azul; Eulalia Gilabert como la Guardasalas; Doris Hoyos en el papel de la Bañista y Daifra Blanco interpretando el personaje de Mujvi (Mujer-Virgen). El Diseño Escenográfico y de iluminación estuvieron a cargo del artista plástico Antonio Cabezas; la realización escenográfica fue llevada a cabo por Sara Ruiz, el Taller Adalmar y Akrai. La realización de vestuario fue hecha por Nora Salazar y la musicalización estuvo a cargo de Mariozzi Carmona.

Estructura Formal

La obra no sigue una estructura convencional de actos o escenas, en cambio, parece estar compuesta como un flujo continuo de acción y diálogo sin divisiones específicas.

3.2.2.a Sinopsis:

Betty Blue con Remolacha trata sobre la lucha de las mujeres representadas en el arte contra las restricciones sociales y personales. La historia se desarrolla en una sala de museo clausurada, donde las mujeres plasmadas en pinturas cobran conciencia de sí mismas y comienzan a cuestionar las reglas externas que limitan su control sobre sus propios cuerpos.

Resumen episódico:

La obra comienza en una sala de museo clausurada para el público, donde se encuentra una instalación artística en un desierto. La Mujer Azul (Beatriz), parte de esta obra, es sorprendida por rayos infrarrojos y toma una de las piernas masculinas de la instalación para protegerse. La Guardasalas entra, interactuando con Beatriz y reflexionando sobre su relación con Humberto, su esposo, quien quedó incapacitado tras un ataque.

La Bañista se une a la escena, iniciando un diálogo con Beatriz. Discuten sobre su existencia dentro de la obra, sus experiencias y percepciones como partes de una exposición artística. A través de sus conversaciones, se exploran temas como la identidad, el arte y la corporalidad.

Mujvi, otro personaje, se presenta como una figura misteriosa y simbólica, añadiendo profundidad a la discusión sobre el cuerpo femenino. La Mujer de Negro, también aparece en escena, llevando a cabo acciones que influyen en la narrativa de la obra.

En la parte final de la obra, Beatriz, cubierta de sopa de remolacha, confronta su imagen semidesnuda frente a un espejo imaginario, mientras que los otros personajes, continúan con su rutinaria existencia. Cada personaje contribuye a la atmósfera surrealista y reflexiva de la obra, que concluye con una mezcla de realidad, ilusión, arte y vida cotidiana.

Exploración del Espacio:

La obra demanda el espacio físico de una sala de teatro debido al dispositivo escenográfico que demanda: Un gran lienzo que cubre el escenario desde el fondo hasta proscenio cubriendo completamente el piso.

El espacio imaginario donde se desarrolla la obra es una sala de museo clausurada al público, mostrando una composición artística que incluye a una mujer vestida de azul y elementos como piernas masculinas y femeninas en diferentes posiciones, creando una atmósfera surrealista y artística. Este espacio contribuye a la dinámica de la obra al proporcionar un contexto de introspección y análisis del arte y la feminidad, permitiendo una interacción simbólica entre los personajes y su entorno.

En cuanto al significado simbólico del espacio y los elementos que en él se encuentran, la obra utiliza la escenografía y los objetos para reflejar temas de identidad, percepción y la naturaleza de la representación artística. Por ejemplo, la presencia de elementos como los pechos postizos y la discusión sobre su significado y pertenencia simboliza la construcción de la identidad femenina y la percepción de la mujer en el arte y la sociedad.

La obra emplea la iluminación para enfocar o aislar a los personajes, resaltando sus emociones y estados internos, mientras que la escenografía y el diseño enfatizan la naturaleza artificial y construida de los roles y las identidades femeninas.

Consideraciones del Tiempo

El tiempo de duración de la obra es de 1 hora, 15 minutos.

El tiempo imaginario es lineal, porque podemos apreciar cómo van sucediendo los hechos uno tras otros, como consecuencia de acciones que le preceden. No obstante los diálogos y las acciones de los personajes evocan una sensación de atemporalidad y abstracción, donde el tiempo real no es un factor determinante en la progresión de la narrativa. Esta atemporalidad se manifiesta en la fluida transición entre diferentes estados emocionales y situaciones simbólicas, lo que sugiere un enfoque más conceptual que cronológico del tiempo.

Análisis de personajes

Se despliega un entramado de personajes femeninos que luchan por definirse y sentirse cómodas en su entorno, mientras los personajes masculinos ausentes continúan impactando sus vidas.

Mujer Azul: Esta figura central aparece vestida de azul, con tacones y cartera del mismo color, situada en un desierto como parte de una obra de arte. Su apariencia física y posición sugieren una representación de la feminidad y la soledad. La Mujer Azul simboliza la introspección y la identidad en crisis, y su interacción con otros personajes, como la Bañista, refleja un diálogo continuo sobre la identidad y la percepción.

Bañista: Aparece como un personaje realista, interactuando con la Mujer Azul en un tono más pragmático y terrenal. La Bañista representa un contrapunto a la Mujer Azul, desafiando sus percepciones y provocando reflexiones sobre la realidad y la ficción.

Guardasalas: Funciona como una figura de autoridad y control. Su interacción con la Mujer Azul, en particular, revela tensiones entre la libertad individual y las restricciones impuestas por estructuras externas. La Guardasalas añade una capa de realismo y reglas a la obra.

Mujvi: Representa el cuadro de una mujer a quien encima le han pintado la imagen de una virgen, de allí su nombre “Mujvi” esto es “Mujer” más “Virgen”. Es un personaje catalizador para la evolución de la historia y los temas explorados, como se ve en su interacción con otros personajes.

Mujer de Negro: Representa la obediencia, una mujer completamente oculta tras la tela negra que oculta su identidad. No sabemos cómo es, solo sabemos que “obedece” como señala uno de los personajes. Su presencia en la obra contribuye a la atmósfera de surrealismo y abstracción

La Jardinera con Lirios (Ausente): Este personaje, aunque no aparece físicamente, es evocado a través de diálogos. Representa un símbolo de vida y muerte, pureza y transformación. Su referencia en la obra agrega profundidad a la exploración de temas como la naturaleza de la vida y el arte.

Humberto y Jacobo (Ausentes): aunque no aparecen físicamente en la obra, su presencia se siente a través de referencias hechas por otros personajes. Actúan como elementos referenciales que influyen en la percepción y las acciones de los personajes principales, especialmente en relación con sus historias pasadas y relaciones personales.

La ausencia de personajes masculinos como Humberto y Jacobo subraya un tema de opresión invisible que afecta a las mujeres, incluso sin la figura masculina presente.

Exploración del Lenguaje

A través de un lenguaje poético y simbólico, la obra crea una realidad ficticia que interactúa con la realidad de la representación teatral. Frases como "Soy la mujer azul, creo, en medio del desierto. Con gotera propia en la mejilla" (Armengol 2001, 49) no solo establecen un tono surrealista, sino que también invitan al público a reflexionar sobre la naturaleza de la identidad y la percepción. Este tipo de lenguaje, cargado de metáforas y alusiones, no se limita a narrar los eventos de la obra; también profundiza en la exploración de temas complejos como la identidad y la realidad versus ficción.

Además, la obra utiliza el lenguaje para desdibujar los límites entre la realidad y la ficción. Por ejemplo, en un momento, el personaje de la Bañista menciona, "Estamos en un escaparate" (Armengol 2001, 54). Esta línea resalta cómo los personajes son conscientes de su existencia como parte de una exhibición, lo que refleja la naturaleza del teatro como una representación de la realidad. Este auto-reconocimiento dentro de la obra crea un efecto intrigante en el público, pues mezcla la conciencia de los personajes sobre su propio estado ficticio con la realidad de su representación ante una audiencia real.

Motivos y Estrategias

La obra refleja las reacciones y tensiones entre la autora y su contexto sociocultural, exponiendo las dinámicas de género y poder en la sociedad.

Objetivación y reacción a la opresión: La obra presenta a Betty Blue (Beatriz), un personaje atrapado en un cuadro, como un símbolo de la objetivación de la mujer. Esta representación es una respuesta directa a la restricción de las mujeres en roles pasivos y su reducción a objetos de contemplación. Armengol, a través de este símbolo, critica y reacciona contra las normas sociales y de género que limitan la libertad y la expresión femenina.

Diálogo y poder: La interacción entre los personajes, especialmente entre la Guardasalas y Betty, revela una dinámica de poder donde la Guardasalas actúa como un agente de la sociedad, imponiendo restricciones y definiendo el lugar de Betty. Este juego de poder simboliza la lucha de las mujeres por su autodeterminación.

Representación artística y contexto sociocultural: La obra se sitúa en el marco del feminismo, desafiando la representación tradicional de las mujeres en el arte. Armengol, a través de su dramaturgia, responde a las estructuras sociales y culturales que históricamente han limitado la representación femenina. Esta respuesta es un ejemplo claro de cómo un creador utiliza su obra para confrontar y cuestionar su entorno, alineándose con la Teoría de los Motivos en la medida en que la obra se convierte en un medio para abordar y transformar las tensiones y conflictos del entorno del autor.

Los motivos feministas se manifiestan a través de la exploración de la identidad y la representación corporal de las mujeres. Un elemento central es la interacción de los personajes con obras de arte y la forma en que esto afecta su percepción de sí mismos y de su cuerpo.

Perspectivas feministas

La interseccionalidad en la obra se explora a través de la compleja interacción de género con factores como la clase, raza y sexualidad. Armengol aborda estos temas mediante la representación de diferentes personajes femeninos, cada uno con su propio trasfondo y conjunto de experiencias. Esta diversidad de personajes permite una exploración más profunda de cómo estas diferentes identidades se cruzan y afectan la experiencia de cada mujer. Así, la obra se convierte en un reflejo de la variedad de desafíos y luchas que enfrentan las mujeres en una sociedad heterogénea.

En *Betty Blue con Remolacha* de Lali Armengol, se aborda la "aniquilación simbólica" de las mujeres mediante la representación estereotipada y la subrepresentación. Esta obra de teatro desafía activamente dicha aniquilación al presentar a sus personajes femeninos no como figuras marginales o estereotipadas, sino como agentes de su propia narrativa.

Los patrones recurrentes en la obra que reflejan la lucha y resistencia de las mujeres se manifiestan en la interacción de Betty con otros personajes y en la puesta en escena. Por ejemplo, la constante negociación de Betty por su libertad y autoidentificación dentro del cuadro es una metáfora de las restricciones impuestas a las mujeres en diversos ámbitos de la sociedad. A través de los diálogos y las acciones de Betty, se observa su desafío a las normas y expectativas de género, subrayando su búsqueda de autonomía y autenticidad.

Miss Gloria (1998)

Datos de la Obra

Miss Gloria fue escrita en 1998 y se estrenó en el Teatro Ateneo de Maracay el mismo año. Producida por la agrupación Teatro 8 de Marzo, con la dirección de Lali Armengol y la actuación de Daifra Blanco. Diseño escenográfico e iluminación: Antonio Cabezas. Realización del vestuario: Nora Salazar. Director Técnico: Lenin Delgado. (Armengol, 2000)

Estructura formal

Es un monólogo estructurado por doce escenas. Las escenas están diferenciadas solo por un cambio en la intención del personaje respecto a pequeñas variaciones sobre un mismo tema. El abordaje de una realidad particular junto a la reiteración temática alude al realismo experimental.

Sinopsis

Gloria es una candidata a un concurso de belleza que está por comenzar. Habla sin parar con personajes que no existen para el público. El texto no dice si son personajes de su imaginación o si son referencias convencionales. Los personajes con los que dialoga Gloria son: periodistas; Peggy, una asistente asignada por la organización del certamen; su madre; y alguna otra candidata del certamen, entre otros. Durante todas las escenas habla sobre todo lo que ha tenido que sufrir para ser ganadora.

Resumen por escena

Escena I: Gloria se encuentra en el escenario cuando entra el público. Comienza a hablar sobre sus pasiones, alergias y su vida personal, mostrando su personalidad y sus pensamientos sobre su vida y su cuerpo.

Escena II: Gloria muestra su frustración ante la presión de mantener una imagen perfecta. Se revela que se siente atrapada y controlada, incapaz de satisfacer las expectativas impuestas y lucha contra su deseo de comida y su realidad de restricciones dietéticas.

Escena III: Gloria expresa la sensación de estar constantemente vigilada y la presión de cumplir con estándares de belleza extremos. Reflexiona sobre el sacrificio personal y el éxito, mostrando su dolor y descontento con las transformaciones físicas a las que se ha sometido.

Escena IV: Gloria, confundida y alterada, intenta recordar sus medidas y características. Se siente desconcertada por los cambios físicos y las expectativas que debe cumplir. La escena muestra su lucha interna entre su identidad y las demandas del concurso.

Escena V: Gloria enfrenta preguntas sobre su vida y sus opiniones, mostrando una mezcla de confianza y confusión. Se siente abrumada por las expectativas y la imagen que debe mantener, y lucha por presentar una fachada convincente.

Escena VI: Gloria muestra su obsesión por la comida y su peso. Se ve atrapada en un ciclo de restricciones alimentarias y autocontrol, reflejando la tensión entre su deseo de éxito en el concurso y su bienestar personal.

Escena VII: Gloria reflexiona sobre su crecimiento y aprendizaje, aunque sigue sin estar segura de la dirección de su vida. La escena revela su conflicto interno y la presión de vivir bajo el escrutinio constante del público.

Escena VIII: Gloria muestra su preocupación por su apariencia física, específicamente sus ojeras, y la presión de responder preguntas de manera inteligente. Se debate entre ser ella misma y cumplir con las expectativas del concurso.

Escena IX: Gloria intenta proyectar una imagen deportiva y exitosa, pero internamente se siente insegura y abrumada por la responsabilidad de representar a su país. La escena muestra su conflicto entre la imagen pública y sus verdaderos sentimientos.

Escena X: Gloria enfrenta su conflicto entre la necesidad de cumplir con las expectativas y su deseo de rebelarse. Muestra su frustración por la vigilancia constante y la presión para mantener una imagen perfecta.

Escena XI: Gloria se debate entre mantener su imagen pública y su deseo de ser honesta sobre su pasado. La escena revela su lucha interna y la dificultad de vivir bajo la constante presión de ser perfecta.

Escena XII: Gloria, al borde del colapso, se enfrenta a la realidad de que no puede cumplir con las expectativas impuestas. La escena muestra su desesperación y su decisión de renunciar a la búsqueda de la gloria.

La autora delimita las escenas basándose en los distintos estados emocionales y psicológicos de Gloria. Cada escena representa un aspecto diferente de su lucha interna, sus conflictos y la presión que enfrenta. La estructura de la obra refleja una progresión en la intensidad de sus emociones y su creciente desesperación, culminando en su decisión final de renunciar a la gloria. La autora utiliza estos cambios emocionales para marcar transiciones y desarrollar la narrativa de Gloria, mostrando su evolución y el impacto del mundo del concurso en su bienestar mental y emocional.

Exploración del espacio

La obra no demanda un espacio determinado para su representación, no obstante al carecer de dispositivos escénicos y al tratarse de un monólogo, puede presentarse en una sala de teatro convencional, así como en diversos espacios alternativos.

Miss Gloria se mueve en un espacio libre. La ubicación de Gloria en medio de un escenario vacío refuerza la idea de que está siendo constantemente observada y juzgada por otros. No se define un lugar específico en la obra, de tal manera, que el espacio se transforma en lo que el personaje de Gloria decida en su juego narrativo. La ausencia de elementos en el escenario permite que el enfoque se centre completamente en Gloria y su monólogo, haciendo que sus palabras, expresiones y movimientos sean aún más prominentes y significativos. En un espacio vacío, cada gesto y palabra del personaje adquiere un peso y una resonancia adicionales, lo que puede aumentar la conexión emocional del público con su experiencia.

Consideraciones del tiempo

Duración: La obra tiene una duración de 45 a 60 min.

El tiempo de la obra transcurre linealmente.

Análisis de Personajes

Miss Gloria: Lo único que se sabe de su aspecto físico es que tiene el cabello suficientemente largo como para que le tape la cara y pueda hacerse diferentes peinados. El vestuario de Gloria está confeccionado con material elástico para que pueda convertirlo en múltiples atuendos. Igual ocurre con su cabellera, que transforma permanentemente en peinados, tocados y cualquier otro elemento.

ESCENA IV

(Se cubre el rostro con la cabellera).

... quisiera irme a casa... quiero que me den de baja... no, no es eso... es... es que no me siento preparada para el certamen, es demasiado importante... tengo que representar al país, ¡por todo lo alto... y no sé cómo hacerlo... es una cuestión de patria... ¿qué le voy a decir a Clinton? Es demasiada responsabilidad... yo pensé que podría... que no era tan difícil... para empezar tengo dos kilos de más y me faltan tres centímetros para que mi estatura sea verdaderamente competitiva...

Es una persona que vive para el discurso del otro. Tiene sus propias opiniones pero duda de ellas en cuanto siente la menor insatisfacción del otro, principalmente de la madre.

... quiero irme, mamá, por qué me dejaste entrar en esto, en qué pensaste, en qué estabas pensando tú, tú eres mayor, sabes lo que esto significa o tendrías que saberlo, es tu obligación, por qué me dejaste hacer esto, tú que no me dejaste hacer nunca nada de lo que yo quería, qué pasó en tu cabeza que estabas tan

eufórica, ¡hija! ¡hija! ¡madre! ¡madre!, no entiendo cómo pudiste... ¡tan linda!, ¡tan parecida a ti!.. y no fuiste reina..., ni... ni nada... no te estoy criticando, pero ¿qué es lo que tú quieres mamá?

Sí, continuaré con mis estudios internacionales de algo y nunca dejaré el modelaje. ¿Y la infancia abandonada? (Molesta.) ¡Lo sabía... ¡¡¡Dije que haría campañas!!! ¡No dijo de qué! ¡¡¡Se supone!!! De... de anticonceptivos... ¡de condones!, ¡de intrauterinos!, ¡¡¡de paternidad irresponsable!!!, de... de... ¡¡¡de nada!!!, ¡de nada! ¡Táchelo! ¡Táchelo! ¡¡¡Quedé de última!!! ¡Sí táchelo! De... champú para pelo liso... (Close up Leona rugiendo) campaña?

Otros Personajes y su relación con Gloria: En su larga espera, Gloria interactúa con otros personajes que solo están presentes para ella y no son **vistos por el público**.

El de la Cámara / El del Bigote: Este personaje parece ser un fotógrafo o alguien del equipo de medios que sigue a Gloria. Gloria se siente objetivizada y sexualizada por él, lo que aumenta su sensación de ser un mero objeto de deseo y no una persona real.

Señorita Peggy: Es una figura de autoridad en el concurso, posiblemente una coordinadora o entrenadora. Gloria siente que Peggy la controla y limita, contribuyendo a su sensación de impotencia y frustración.

Mamá de Gloria: La madre de Gloria juega un papel crucial en su vida. Gloria siente que su madre la empujó hacia el concurso, lo que indica una relación compleja donde Gloria busca aprobación y orientación, a pesar de cuestionar las decisiones de su madre.

Jonathan: Un presunto novio o figura masculina importante en la vida de Gloria. Gloria siente que Jonathan la traiciona o la pone en una posición incómoda, lo que refleja su lucha con las relaciones personales y la confianza.

Presidente, Embajador, Ministra y Otras Figuras Públicas: Estos personajes representan el mundo exterior y las expectativas sociales. Gloria se siente presionada para cumplir con estos estándares, lo que influye en su comportamiento y decisiones.

Colegas y Competidoras del Concurso: Aunque no se mencionan específicamente por nombre, las otras participantes en el concurso representan tanto una fuente de comparación como de competencia para Gloria, lo que afecta su autoestima y comportamiento.

Papá de Gloria: Mencionado brevemente, el padre de Gloria es descrito como inconsistente, lo que sugiere una falta de apoyo y estabilidad en su vida familiar.

Incidencia sobre Gloria y su Comportamiento

Presión y Objetivización: La constante vigilancia y objetivización por personajes como el fotógrafo aumentan su ansiedad y la sensación de ser valorada sólo por su apariencia.

Control y Restricción: La interacción con personajes autoritarios como Peggy y su madre la hacen sentir controlada y limitada en sus decisiones personales.

Traición y Confianza: Las relaciones complicadas con figuras como Jonathan y sus padres contribuyen a su sensación de aislamiento y desconfianza.

Expectativas Sociales: La interacción con figuras de autoridad y el público la presionan para mantener una fachada de perfección y éxito, lo que afecta su autenticidad y bienestar emocional.

Competencia y Comparación: La dinámica con otras concursantes del concurso fomenta un ambiente de competencia y comparación, lo que impacta negativamente en su autoestima.

Exploración del lenguaje

El lenguaje utilizado por la protagonista es directo y crudo, resalta la invasión física y la modificación del cuerpo, esto se observa en su discurso sobre las cirugías y tratamientos estéticos: "La herida me supura un poquito... ya me inflaron, a todas las del primer lote... era necesario, no hubiéramos tenido la más mínima oportunidad". La forma en que Gloria se expresa refleja la presión a la que está sometida, no solo a nivel físico con un cuerpo asaltado por otros, sino también a nivel de la imagen que debe proyectar: "La cama, es para dormir, para mantenerme bella. Soy virgen. Nunca he hecho el amor", reforzando los ideales tradicionalmente católicos que asocian a las mujeres con la figura de la Virgen María, cuyo valor reside no tanto en su belleza como en su pureza y el hecho de ser intocable, inalcanzable, un "terreno" inexplorado.

Motivos y Estrategias

Desafío a los estereotipos de género: Uno de los motivos más evidentes del monólogo es desafiar los estereotipos de género y las expectativas que se tienen sobre las mujeres, en particular, sobre su apariencia y comportamiento. Miss Gloria habla de su experiencia como reina de belleza y critica la presión que la sociedad ejerce sobre las mujeres para que se ajusten a ciertos estándares de belleza.

Es una reflexión sobre la identidad: El monólogo también aborda la cuestión de la identidad y cómo las expectativas y presiones externas pueden afectar la autoimagen de una persona. Miss Gloria se pregunta quién es realmente y si su identidad está determinada por su apariencia física y su título de reina de belleza: "(Entre risa y llanto) Me da cosa... no sé... me da cosa... cómo me han cambiado tanto... cómo el cuerpo y el alma van juntos... no sé, no sé, no sé".

Gloria es presentada como una mujer que ha internalizado los estándares de belleza y éxito de la sociedad y que se siente presionada para cumplir con ellos. Esta presión la lleva a comportarse de manera absurda y a sentirse insatisfecha con su vida, tal como se ve en el siguiente fragmento:

...para empezar tengo dos kilos de más y me faltan tres centímetros para que mi estatura sea verdaderamente competitiva... sí, ya lo sé, me los podrían agregar... pero... no... no siento amargura... pero si usted es una de las candidatas con más posibilidades... ¿usted cree..? Yo siento que no, que... que no vale la pena... Está cansada, debe ir a descansar... Sí, ¿pero nada va a cambiar..?

A través del absurdo, Armengol pone de manifiesto lo irracional y opresivo que puede ser el patriarcado y la objetualización de la mujer en la sociedad actual. Esto se refleja en el siguiente fragmento:

No sé si con tanta hambre se pueden tomar aspirinas. ¡Señorita Peggy! Tengo dolor de cabeza, cefalea, y necesito un analgésico... le comunico que he pensado tomarme una aspirina... solamente pensado... no recuerdo si va en contra, es decir, si es contractual mi necesidad... ¡por supuesto señorita Gloria! ¡Dígame miss Gloria, para que me duela menos! ¡Debe llamar al médico! ¡Lo sabía! Señorita Peggy le cambio la aspirina por un sandwich... señorita Peggy, hoy he consumido un total de doscientas calorías, más cuarenta y ocho calorías y creo que me queda un saldo a mi favor de treinta... y... quisiera comer un sandwich... un sandwichito...

Crítica social:

Además de los motivos anteriores, el monólogo también contiene una crítica social sobre la forma en que se percibe la belleza en la sociedad contemporánea y cómo se valora más la apariencia física que la inteligencia y otros talentos de las mujeres.

La obra también se conecta con el contexto sociopolítico de Venezuela, donde los concursos de belleza son fenómenos culturales significativos. Armengol utiliza este escenario para comentar sobre temas más amplios de poder, control social y la construcción de la feminidad.

En *Miss Gloria*, Armengol no solo aborda la presión social sobre la apariencia física, sino que también profundiza en temas como la auto-percepción, la identidad y la salud mental. La obra revela cómo las expectativas sociales pueden llevar a las mujeres a una lucha interna y a problemas de autoestima, reflejando una crítica más amplia a las estructuras sociales y culturales que definen y limitan el rol de la mujer.

Enfoque Feminista

La obra refleja la subrepresentación y estereotipos de las mujeres. Gloria, la protagonista, se muestra en un constante esfuerzo por cumplir con las expectativas y estándares de belleza impuestos, lo que conlleva un grado de alienación y pérdida de identidad. La transformación física constante y la presión por mantener un cierto aspecto visual destacan la idea de la aniquilación simbólica de la identidad femenina más allá de la apariencia física.

Armengol explora cómo el género interactúa con factores como la clase y la raza. Gloria representa a la mujer venezolana, pero excluye a las que están "recontrajodidas", lo que muestra una visión sesgada de la representación femenina basada en la belleza y el glamour, ignorando las realidades socioeconómicas y raciales más amplias.

Esta obra descompone la realidad de una mujer que aspira a ser miss, revelando las presiones, inseguridades y sacrificios que esto conlleva. La lucha de Gloria por mantener su dignidad y autoestima en un mundo que valora principalmente su apariencia exterior es un tema recurrente en la pieza.

Ellas Hablan Solas (2000)

Datos de la Obra

Esta obra se estrenó en el Teatro Ateneo de Maracay, en el año 2000, escrita y dirigida por Lali Armengol Argemí, con las actuaciones de Marietta Arias, Doris Hoyos, Luisa Fernanda Sifontes, Laura Vargas. Escenografía de Alejandro Páez y Verónica Otero.

Análisis Estructural

La obra está estructurada en cinco escenas, sin división en actos. Cada escena presenta diferentes situaciones y personajes.

La obra utiliza un estilo realista mezclado con elementos simbólicos y metafóricos. Por ejemplo, en la primera escena, las mujeres realizan gestos sincronizados y repetitivos para tomar café, lo que simboliza la rutina y la repetición en sus vidas .

Sinopsis de la Obra

Ellas Hablan Solas es una obra que explora las experiencias y desafíos de las mujeres en la sociedad. A través de cinco escenas, se representan temas como la violencia, la soledad, la identidad femenina y las expectativas sociales impuestas a las mujeres.

Resumen por escenas

Escena 1: Los Cafecitos - Cuatro mujeres realizan gestos para tomar café, representando la rutina y la monotonía.

Escena 2: La Pecera - Una madre y su hija discuten el trauma del abuso y el embarazo adolescente.

Escena 3: Lo Más Sagrado - Tres mujeres, representadas como vírgenes, reflexionan sobre la maternidad y las normas de género.

Escena 4: Inventario - Las mujeres usan maquillaje y espejos para reflexionar sobre su propia imagen y cómo son vistas por la sociedad.

Escena 5: Ellas hablan solas - Las mujeres denuncian la violencia que han experimentado, utilizando un lenguaje inventado para expresar su dolor y aislamiento.

Exploración del Espacio

El escenario de *Ellas hablan solas* está diseñado para fusionar a los personajes con su entorno. Un elemento notable es la tela estampada con forma de gran vasija, que cubre tanto el ancho del escenario como el piso, creando una sensación de contención y uniformidad. Esta tela es similar a las baldosas decorativas y es compartida por los vestidos de las mujeres, lo que sugiere una fusión entre los personajes y su entorno, como si estuvieran atrapadas o amalgamadas en su propio espacio.

Los lugares ficticios en la obra son abstractos y simbólicos, más que concretos. Las escenas no se ambientan en ubicaciones específicas, sino que se centran en representar estados emocionales y experiencias internas de las mujeres. Por ejemplo, en la escena Los Cafecitos, las mujeres están sentadas frente a una mesita con tazas de café, lo que podría representar un espacio doméstico, pero el enfoque está en la representación simbólica de sus conversaciones y pensamientos internos.

Los elementos del escenario, como la tela estampada y las tazas de café, tienen un significado simbólico profundo. La tela que se fusiona con los vestidos representa la pérdida de identidad individual y la absorción de las mujeres en roles socialmente impuestos. Las tazas de café en miniatura simbolizan la infantilización y la reducción del espacio personal y social que las mujeres experimentan.

La iluminación tenue y el uso de colores como el azul, crean una atmósfera de introspección y melancolía. Además, el diseño minimalista del escenario permite que el enfoque se centre en los diálogos y las expresiones de las actrices, realzando los temas de la obra como la violencia de género, la soledad y la represión.

Consideraciones del Tiempo

Duración: 1 hora y 15 minutos.

Su ritmo está marcado por las emociones y experiencias de los personajes, lo que puede hacer que el tiempo percibido por la audiencia varíe.

En cuanto al tiempo ficticio o imaginario, la obra parece abarcar diferentes momentos y experiencias emocionales de las vidas de las mujeres protagonistas, lo que permite una representación más intensa y personal. No hay una línea de tiempo lineal o cronológica definida; en cambio, la obra utiliza monólogos y diálogos para explorar distintos aspectos de la experiencia femenina. Este enfoque no

lineal en la narrativa ayuda a enfatizar la atemporalidad de los temas tratados, como la violencia de género, la soledad y la opresión, lo que convierte al tiempo algo más emocional y psicológico que cronológico.

Personajes

Esta pieza teatral presenta personajes femeninos profundos y simbólicos, que reflejan y cuestionan la experiencia de la mujer en las relaciones y las normas sociales.

Los personajes son cuatro mujeres, identificadas simplemente como Mujer 1, Mujer 2, Mujer 3 y Mujer 4. Estas designaciones anónimas refuerzan la universalidad de sus experiencias, representando a la mujer en general, más que a individuos específicos. A través de sus interacciones y las palabras que hierven en sus monólogos, revelan sus luchas internas, miedos y desafíos. Un ejemplo es la escena Inventario, donde cada mujer se enfrenta a su reflejo y a su realidad con una gran ironía y un dolor profundo.

Estos personajes no son alegóricos en el sentido tradicional de representar una idea o virtud específica, ni son realistas en el sentido de representar personas reales. Al mismo tiempo, son complejos y multifacéticos, reflejando una riqueza de emociones y experiencias humanas indescriptible.

Los personajes interactúan de manera que reflejan solidaridad, empatía y también conflictos internos. Sus diálogos y acciones colectivas, como en la escena final, demuestran una conexión insondable en sus experiencias compartidas.

Aunque la historia se centra en las cuatro mujeres, hay referencias a otros personajes. Madres, padres, hijos, figuras de autoridad, se convierten en personajes ausentes que influyen en cada una de las vidas de estas mujeres, cuyas experiencias inciden directamente en sus percepciones del mundo.

Exploración del Lenguaje

El lenguaje que utiliza, altamente simbólico y expresivo, incluso inventado e indescifrable, es un distintivo que hace un aporte muy significativo al fuerte impacto en el público, permitiendo una conexión emocional y una mejor comprensión de sus realidades. Este lenguaje propio y decidido, le da una mayor relevancia a la obra, tanto en su dimensión alegórica, como en su interacción con la realidad de la propia representación.

Con el uso de dicho lenguaje, al romper la cuarta pared, la obra desafía la separación convencional entre el espectáculo y el espectador, invitando al público a participar activamente en la interpretación y el significado de la misma.

Motivos y estrategias

Armengol, al situarse en la intersección del teatro feminista y la realidad latinoamericana, construye un texto que es tanto una denuncia como una exploración del universo femenino bajo condiciones de opresión. A través de su obra, ella no solo presenta la realidad de las mujeres, sino que también subvierte y desafía las normativas teatrales tradicionales, reflejando así los preceptos de Berenguer sobre la innovación en el arte narrativo.

Los motivos en *Ellas Hablan Solas* son claros: denunciar la violencia de género, explorar la solidaridad femenina y cuestionar las estructuras patriarcales. Estos motivos se manifiestan a través de estrategias como el uso de monólogos interiores, el simbolismo (por ejemplo, las tazas de café y el periódico como metáforas de la comunicación y la autopercepción), y una narrativa no lineal que refleja la complejidad y la interconexión de las experiencias femeninas.

La estructura de la obra, compuesta por diversas escenas que parecen independientes pero están intrínsecamente conectadas, es una estrategia que Armengol utiliza para reflejar la multiplicidad de voces y experiencias dentro del feminismo. Cada escena, con su propio conjunto de personajes y situaciones, ofrece una perspectiva única, pero todas juntas componen un mosaico de la experiencia femenina en un contexto latinoamericano.

Enfoque Feminista

Esta pieza de Armengol ofrece un campo fértil para un análisis profundo en relación con la representación de las mujeres, la interseccionalidad y la narrativa centrada en experiencias femeninas, la obra desafía la aniquilación simbólica al presentar personajes femeninos complejos y multifacéticos. En lugar de representaciones estereotipadas, las mujeres en la obra son retratadas en toda su complejidad emocional, humana y psicológica.

Aunque no aborda explícitamente la interseccionalidad de género con raza, clase social y sexualidad, ya que se centra principalmente en la experiencia universal de ser mujer, sin embargo, el tratamiento de temas como la violencia, la opresión y la identidad sugiere una subyacente intersección de estas dimensiones. Las experiencias compartidas de las mujeres en la obra reflejan cómo sus identidades y realidades están moldeadas por múltiples factores sociales, precisamente de género, etnia y clase social.

Click (2002)

Datos de la Obra

Se estrenó en 2002 en el Teatro Ateneo de Maracay, bajo la dirección de la autora y con las actuaciones de Doris Hoyos y Laura Vargas.

Es la primera obra escrita en Venezuela sobre las nuevas tecnologías y formas de comunicación digital y cómo inciden en las relaciones humanas y la percepción de la realidad del individuo.

Estructura Profunda

La obra no sigue una estructura convencional dividida en actos o escenas, se desarrolla a través de interacciones y diálogos entre los personajes, en un entorno que simula citas virtuales. Los personajes se comunican a través de sonidos y descubren sus emociones y desilusiones en el proceso.

Se puede describir como una obra de teatro contemporáneo y experimental que explora la temática de las relaciones virtuales, utiliza la metáfora de la tecnología y las citas online para explorar las emociones humanas. Por ejemplo, se menciona una "ceremonia matrimonial" que Alba imagina con sonidos de computadora, reflejando cómo la tecnología se entrelaza con las experiencias personales.

Sinopsis

La obra refleja el impacto de la tecnología en las relaciones humanas, especialmente en el ámbito del amor y la sexualidad. Se aborda el amor cibernético como un fenómeno que favorece el anonimato, las fantasías amorosas y sexuales reprimidas, así como los cambios de identidad.

Resumen episódico

Las dos protagonistas exploran sus emociones y pensamientos mientras esperan. Ana María estornuda, mencionando que lo que hace falta es control, mientras Alba comenta sobre su tendencia a sudar cuando está nerviosa. Ambas discuten sobre si los hombres también pagan por los encuentros y reflexionan sobre las parejas que se casan.

Durante su espera, Ana María y Alba interactúan con sus parejas virtuales a través de mensajes y fantasías. Se cuestionan sobre la autenticidad de sus identidades y la de sus parejas. La conversación gira en torno a las inseguridades, las expectativas y los deseos que ambas tienen sobre sus parejas virtuales y la relación que establecen a través de la pantalla.

Exploración del Espacio

La obra demanda una sala de teatro convencional, pues el espacio escénico está conformado por una estructura que sostiene varias ventanas intervenidas plásticamente, las cuales funcionan como pantallas y como ventanas propiamente dichas, ampliando su significado y simbolismo.

El espacio imaginario se centra en estos cubículos donde Ana María y Alba esperan encontrarse con sus parejas virtuales. Estos espacios sirven como metáfora de la desconexión y la artificialidad de las relaciones en la era digital. La estructura de la obra y el diálogo giran en torno a estas áreas de espera,

simbolizando el aislamiento y la barrera que la tecnología puede crear en las relaciones humanas y la percepción del yo en el contexto social moderno.

Este diseño escénico refleja un ambiente moderno y tecnológico, aludiendo a las conexiones virtuales y la comunicación a través de pantallas que representan la interfaz entre lo real y lo virtual, la conexión y la desconexión, lo público y lo privado.

Consideraciones del Tiempo

Duración: Una hora.

El tiempo ficticio parece transcurrir a lo largo de una única sesión de espera de las protagonistas por sus parejas virtuales. Este tiempo limitado y concentrado es clave para la narrativa, ya que intensifica la sensación de anticipación y ansiedad de los personajes. El desarrollo de estos y la obra, se centra en este breve lapso, durante el cual se exploran y revelan sus emociones, expectativas y desilusiones.

El tiempo ficticio transcurre de manera lineal y concentrada, centrado en las interacciones y reflexiones de los personajes mientras esperan. Este enfoque en tiempo real añade un sentido de urgencia y realismo a la obra. La tensión y la dinámica entre los personajes se intensifican a medida que se desarrolla, permitiendo que la obra explore de manera efectiva las complejidades de las relaciones en la era digital y los efectos de la comunicación virtual en las emociones humanas. Este manejo del tiempo refuerza la conexión del público con los personajes y sus experiencias, precisamente a nivel emocional.

Análisis de Personajes

Ana María y Alba son las protagonistas, dos mujeres que experimentan la ansiedad y la anticipación de encontrarse con sus parejas virtuales. Ana María y Alba son representativas de las mujeres modernas que buscan amor y conexión en la era digital. Sus nombres no parecen tener una relación directa con sus características, pero reflejan personalidades comunes, lo que ayuda a que el público se identifique con ellas. Ambas reflejan una mezcla de esperanza, desilusión, y auto-reflexión a medida que navegan por sus relaciones en línea.

Los personajes son complejos y multifacéticos, pueden considerarse realistas, ya que representan personas verdaderas con emociones y experiencias auténticas. A lo largo de la obra, revelan diversas capas de sus personalidades, sus miedos, esperanzas y desilusiones, lo que les otorga riqueza y profundidad.

Exploración del Lenguaje

La obra utiliza un lenguaje contemporáneo y coloquial, reflejando el mundo de las citas en línea: “zumbidos”, emojis, entre otros neo signos y mencionan temas como los poemas y mensajes eróticos enviados a través de internet.

Este uso del lenguaje refleja la realidad ficticia de la obra y su interacción con la realidad de la representación. La obra se sumerge en el mundo virtual, donde las interacciones son mediadas a través de pantallas y dispositivos.

El lenguaje se convierte en un puente entre estas dos realidades, la internáutica y la representativa.

Motivos y Estrategias

La aplicación de la teoría de Ángel Berenguer a la obra revela aspectos interesantes sobre los motivos y estrategias utilizados en la obra:

La obra aborda la realidad social de las relaciones en la era digital, particularmente centrada en las experiencias femeninas. La ansiedad, la expectativa y la desilusión, asociadas con las citas en línea y las relaciones virtuales se exploran a través de los personajes protagonistas.

Armengol utiliza estrategias como diálogos realistas, monólogos internos y la representación de escenas de espera y anticipación para profundizar en la psicología de los personajes. Estas estrategias sirven para resaltar la desconexión emocional y física en un mundo cada vez más digitalizado.

Perspectiva feminista

La obra no refleja una aniquilación simbólica de las mujeres, por el contrario, pone en primer plano sus experiencias en el contexto de la tecnología.

La interseccionalidad no es abordada directamente en términos de la interacción del género con factores como la clase, raza y sexualidad. Sin embargo, al enfocarse en las experiencias de citas en línea, la obra implícitamente toca temas de identidad y cómo estos pueden ser percibidos y manipulados en entornos virtuales.

Un planteamiento interesante es el hecho del cómo los nuevos entornos virtuales afectan la autoimagen y autoconcepto de las mujeres, cómo estas experiencias afectan su percepción de sí mismas y de los demás. Los temas de amor, deseo, desilusión y la búsqueda de autenticidad en las relaciones son centrales, mostrando cómo las experiencias femeninas son influenciadas y moldeadas por la tecnología.

Pilas Pilas que Mueven la Cuna (2004)

Datos de la Obra

Esta obra se estrenó en el Teatro Ateneo de Maracay en el año 2004, con las actuaciones de Violeta Fonseca, Marieta, Laura Vargas, Angie Chourio y Luisa Fernanda Sifontes.

Estructura Formal

Esta obra presenta una estructura compleja que combina elementos del teatro físico y el performance. La obra se desarrolla en un escenario con dos casetas metálicas tipo confesionarios, donde se generan diferentes actos y rituales.

No sigue una organización tradicional por actos o escenas, sino que parece desarrollarse a través de episodios y segmentos interconectados, donde se utilizan diferentes técnicas teatrales para explorar temas profundos. Se destacan elementos de ilusionismo y performances que reflejan la fragmentación del cuerpo.

Sinopsis

Esta obra se sostiene en unos extractos de cuestionarios que se utilizaban en el período colonial americano contentivas con unas preguntas específicas usadas en los confesionarios para mujeres. Estas preguntas tenían como característica la repetición insistente de aspectos relacionados con la conducta sexual, por considerarla sucia y pecaminosa. (Armengol, 2004, Afiche).

Resumen episódico

Inicio de la Obra: La Desilusionista entra en escena con música triunfal, realizando un acto de ilusionismo con una pelota plateada. Luego, cuatro mujeres entran en escena llevando trapos sucios, insinuando temas de limpieza corporal y doméstica, rutina y ataduras.

Primer Número de Magia: La Desilusionista realiza un acto que incluye a las mujeres en los confesionarios, jugando con la idea de la invisibilidad y exhibición de las mujeres.

Interacción y Juego: Las mujeres interactúan con los confesionarios de maneras sugerentes y simbólicas, mientras la Desilusionista interviene con actos de magia, manipulando su apariencia y acciones.

Secuencias de Interrogatorio: Se desarrollan intensas secuencias de interrogatorio entre las mujeres, evocando la inquisición y confrontando temas de abuso y control.

Diálogos y Reflexiones: Las mujeres reflexionan sobre diversos temas que incluyen el matrimonio, la maternidad, la identidad y la sexualidad, en un tono que oscila entre lo poético y lo irónico.

Conflicto y Confrontación: Las mujeres se enfrentan a preguntas y afirmaciones desafiantes sobre su existencia y rol en la sociedad, en un ambiente cada vez más tenso y caótico.

Culminación y Reflexión Final: La obra culmina con una secuencia donde las mujeres se desnudan y abandonan los confesionarios, dejando atrás los trapos y ropas, en un acto simbólico de liberación y despojo de ataduras.

Exploración del espacio

El espacio real de la escenificación se compone principalmente de dos casetas metálicas con arquitectura de confesionario. Estas casetas están equipadas con banquitos que funcionan como columpios, con puertas divididas que permiten la interacción parcial del cuerpo. El escenario se configura alrededor de estos confesionarios, creando un ambiente que mezcla lo sagrado y lo profano, lo íntimo y lo expuesto.

El lugar ficticio representado es un espacio de confesión y exhibición. Los confesionarios sirven como un símbolo de introspección y revelación, donde las mujeres interactúan y se confrontan a sí mismas y entre ellas, explorando temas como la sexualidad, el abuso, y la identidad.

Los elementos del espacio escénico son altamente simbólicos, los confesionarios representan tanto el lugar de secreto como el de juicio, mientras que los trapos sucios pueden simbolizar las cargas y estigmas que las mujeres acarrean de generación en generación.

La escenografía minimalista, pero potente, junto con la iluminación tenue y estratégicamente dirigida, intensifica el impacto emocional de la obra, contribuyen a crear un ambiente que oscila entre lo opresivo y lo liberador.

Consideraciones del tiempo

Duración de la Obra: Una hora.

La obra parece transcurrir en un lapso de tiempo indefinido. No hay referencias claras a una progresión temporal lineal dentro de la narrativa, transcurre de manera fragmentada, reflejando la naturaleza introspectiva y reflexiva de las temáticas abordadas.

Análisis de personajes

Mujer 1, Mujer 2, Mujer 3, Mujer 4: son personajes que no tienen nombres propios, lo cual podría indicar una intención de representar a la mujer en un sentido más universal o arquetípico. Estas mujeres representan diferentes facetas de la experiencia y la identidad femenina. Cada una de ellas, aunque no se describen con detalles físicos específicos, demuestra una profundidad emocional y psicológica a través de sus interacciones y diálogos.

Desilusionista: este personaje actúa como conductora de las escenas, creando situaciones y manipulando el entorno. El nombre "Desilusionista" sugiere una figura que desmonta ilusiones

Los personajes en esta obra parecen ser simbólicos más que realistas. Encarnan diferentes aspectos: dolor, opresión, resistencia e identidad.

A pesar de su configuración estos personajes resultan complejos, revelando a través de sus textos una rica variedad de emociones y experiencias. No son monofacéticos; cada personaje tiene su propia historia, sus luchas y su profundidad emocional.

Además de las Mujeres y la Desilusionista, hay alusiones a personajes ausentes o referenciados, como figuras masculinas o figuras de autoridad, que aunque no están presentes en escena, su influencia y presencia se sienten a través de los diálogos y acciones de los personajes principales.

Exploración del Lenguaje

La obra emplea un lenguaje intenso y a menudo provocativo, con diálogos exponen la realidad cruda de la opresión de género. Preguntas incisivas entre las mujeres revelan situaciones de abuso, sumisión y resistencia.

Se observa un contraste entre el tono sarcástico y la seriedad de los temas tratados. Este contraste refuerza la crítica social de la obra..

La presencia de una voz masculina en *off* que dirige el espectáculo añade una dimensión irónica, aludiendo al control patriarcal en la sociedad y en las vidas de las mujeres. Este elemento aumenta la tensión dramática y resalta las dinámicas de poder.

Motivos y Estrategias

La obra emplea estrategias de deconstrucción, donde los elementos tradicionales de género y poder se descomponen y reevalúan. Por ejemplo, el uso de la voz masculina en *off* y la representación de la mujer en situaciones de opresión.

Esta pieza teatral está impregnada de simbolismo y metaforismo, objetos como trapos sucios y confesionarios se convierten en símbolos de opresión y resistencia. Este uso de simbolismo está en línea

con la estrategia de Berenguer de incorporar elementos que enriquezcan la narrativa y ofrezcan múltiples capas de interpretación.

Los personajes en la obra no son solo mujeres con historias personales, sino que también actúan como vehículos para transmitir mensajes más amplios sobre la sociedad y la opresión de género. Esto coincide con la teoría de Berenguer, donde los personajes son fundamentales para desarrollar temas y conflictos.

El lenguaje en la obra es una herramienta poderosa que se utiliza para explorar temas de poder, control y resistencia. La obra utiliza un lenguaje desafiante, lo cual es una estrategia clave en la teoría de Berenguer para crear un impacto emocional y cognitivo en el público.

Enfoque Feminista

La obra desafía activamente la subrepresentación de las mujeres, los personajes femeninos son compactos y complejos. Los diálogos y las situaciones dramáticas en la obra revelan las luchas, resistencias y complejidades de las vidas de las mujeres, opuestas a una representación superficial o estereotipada.

Las experiencias y diálogos de los personajes sugieren diversas capas de identidad y opresión que trascienden el género, insinuando la interseccionalidad en sus vidas y luchas.

Se centra en experiencias femeninas y representaciones de género. Los temas incluyen la opresión de género, la resistencia, la identidad femenina y la crítica a las normas sociales patriarcales. Los patrones narrativos utilizan el simbolismo y la metáfora para explorar estas temáticas de manera profunda y resonante.

A menudo se usa la sátira y el sarcasmo para exponer y criticar las normas. Las interacciones entre los personajes resaltan las tensiones y conflictos internos en sus experiencias como mujeres.

El Último Credo (2008)

Datos de la Obra

La obra *El último credo*, fue estrenada en el año 2008 en el Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu, en la ciudad de Maracay, Estado Aragua, Venezuela, con las actuaciones de Lorena Romero, Ygmir Ortega, Virginia Alvarado, Angie Chourio y Laura Vargas.

Estructura de la Obra

La obra se organiza en dos partes principales, con una estructura que combina elementos de performance y teatro. La primera parte es opcional y tiene un carácter de performance, mientras que la

segunda parte parece ser más narrativa y dramática, centrada en los diálogos y acciones de los personajes. No sigue una división convencional por actos o escenas, sino que se desarrolla como un flujo continuo de expresiones y movimientos.

Es una obra de teatro contemporáneo que mezcla elementos de drama, performance y poesía. El texto revela un fuerte componente emocional y social, centrado en temáticas de dolor, justicia y tragedia. Por ejemplo, los personajes expresan su sufrimiento y su búsqueda de justicia de manera poética y dramática, como se muestra en las repetitivas y emotivas declaraciones sobre la muerte y el luto.

Sinopsis

La obra aborda temas profundos como la muerte, el luto, la injusticia y la búsqueda de respuestas en un contexto de violencia y tragedia. A través de los diálogos y acciones de las tres mujeres, se exploran las emociones y reacciones frente a la pérdida y la impotencia. La pieza combina el teatro con la *performance* para crear una experiencia inmersiva y emotiva que busca conectar profundamente con el público.

Resumen de la obra

Esta pieza se desarrolla a través de una serie de monólogos, diálogos y movimientos físicos que reflejan el dolor, la desesperación y la lucha por la justicia de las mujeres protagonistas. La obra se centra en cómo estas mujeres enfrentan la pérdida de seres queridos y su lucha por encontrar sentido y justicia en un mundo marcado por la violencia.

Performance Optativo

Comienza con una representación física intensa, donde las tres actrices interactúan con bolsas negras de plástico, simbolizando posiblemente el dolor y la lucha.

Segunda Parte

Las actrices se mueven con desparpajo acrobático por el escenario, usando mesas como parte de su actuación. Sus palabras y acciones oscilan entre la risa sorda y el llanto, reflejando un profundo conflicto emocional.

La narrativa no sigue una estructura lineal tradicional, sino que se mueve a través de emociones y reflexiones, creando un tejido de experiencias y pensamientos que reflejan la complejidad del duelo y la resistencia.

Exploración del Espacio

Se desarrolla en un espacio escénico rectangular. Tres mesas pequeñas de madera con tapas de aluminio se colocan en diferentes lugares del escenario, utilizadas de manera versátil por las actrices. La obra comienza con las actrices vestidas con batas de dril beige, yaciendo boca abajo con los brazos en cruz sobre bolsas negras de plástico. El espacio escénico permite una gran movilidad y un despliegue acrobático, destacando el uso intensivo y dinámico de las mesas.

La obra no especifica un lugar o conjunto de lugares ficticios de manera explícita, lo cual sugiere que el espacio diegético se construye a través de la interpretación del público. Los diálogos y acciones de las actrices evocan situaciones de dolor, lucha y búsqueda de justicia, lo que podría sugerir un entorno marcado por la violencia y el conflicto.

Consideraciones del Tiempo

Duración de la Obra: 1 hora

El tiempo diegético es más simbólico que literal. No hay una línea de tiempo clara o una secuencia de eventos que indique un transcurso específico en la historia. En cambio, la obra parece existir en un estado atemporal, donde las emociones y experiencias de los personajes se manifiestan en un flujo continuo.

El tiempo ficticio en la obra transcurre de manera no lineal. En lugar de seguir una secuencia de eventos, la obra invita a los espectadores a experimentar y reflexionar sobre los temas presentados de manera más introspectiva y personal.

Análisis de Personajes

Los personajes principales son tres mujeres, cuyas identidades no se especifican con nombres propios. Se representan a través de sus experiencias y emociones, reflejando dolor, lucha y resistencia. Estas mujeres encarnan el sufrimiento y la búsqueda de justicia en un contexto marcado por la tragedia y la pérdida.

Los personajes son alegóricos en el sentido de que representan conceptos como el dolor materno, la pérdida y la injusticia. No son personajes realistas en el sentido tradicional, sino más bien representaciones de experiencias y emociones humanas universales.

Aunque no se detallan sus historias individuales, sus diálogos y acciones revelan una riqueza de emociones y profundidad psicológica.

Existen personajes referenciales como hijos o figuras de autoridad (un juez) y otras entidades no presentes físicamente en el escenario, pero que influyen en sus emociones y diálogos y son importantes para el desarrollo de la trama.

Exploración del Lenguaje

La obra utiliza un lenguaje intensamente emotivo y poético. Por ejemplo, frases como "Nada más sonoro que un disparo contra un hijo" y "Mi hijo no era un perro, señor juez", resaltan el sufrimiento y la indignación de los personajes. Este uso del lenguaje no solo transmite la intensidad de sus experiencias sino que también invita a la audiencia a empatizar y reflexionar sobre temas universales de humanidad y justicia.

A través de su estructura y lenguaje, la obra borra las líneas entre la ficción y la realidad, permitiendo que las emociones y experiencias de los personajes resuenen con las del público. Las representaciones de dolor y lucha, son tan vívidas y auténticas, que trascienden el escenario, conectando con la realidad de los espectadores y sus propias experiencias o percepciones de la injusticia y el sufrimiento.

Motivos y Estrategias

El motivo central en la obra, es la lucha interna y externa de las mujeres contra la injusticia y la tragedia personal. En donde el conflicto se manifiesta fundamentalmente, no sólo en las repetidas referencias al dolor que produce cualquier experiencia dura, trágica, sino en la dinámica de la **impunidad** constante, de la iniquidad, de la injusticia enquistada en la sociedad referente a la condición de la mujer.

El motivo de la transformación está presente en la evolución emocional y psicológica de los personajes a lo largo de la obra. La transformación se observa en cómo las mujeres enfrentan y procesan su dolor y su lucha por la justicia.

La dramaturga usa una estrategia de intensificación, a través del lenguaje emotivo y las imágenes potentes. Además utiliza la estrategia de la reiteración, en la repetición de frases y conceptos clave, como el lamento por la pérdida de un hijo, lo que refuerza el tema central de la obra y el impacto emocional en el público.

Enfoque feminista

Las tres mujeres protagonistas son retratadas con una riqueza de emociones y perspectivas, no son meras caricaturas de un dolor, mas significan dolores profundos del desamparo de mujeres que a quienes les es arrebatada la vida de un ser querido sin posibilidad de encontrar justicia.

No se aborda explícitamente la interseccionalidad, no obstante, al centrarse en las experiencias de mujeres afectadas por la violencia y la injusticia, sugiere una crítica implícita a las estructuras de poder y opresión que pueden abarcar estas dimensiones adicionales.

Alicia Youtube Mi Tube (2011)

Datos de la Obra

Esta obra fue estrenada en el Teatro Ateneo de Maracay, bajo la dirección de la autora y con la actuación de Laura Vargas.

Estructura Formal

Es un monólogo sin una división clásica en actos o escenas. Los elementos escénicos, como las indicaciones de vídeo y música, sugieren una estructura no lineal y experimental.

Es un drama contemporáneo, con elementos de comedia y crítica social. Su estilo es directo y a menudo irónico, como se evidencia en la representación de situaciones cotidianas llevadas al extremo, y en el uso de diálogos que reflejan una realidad distorsionada por la tecnología.

Sinopsis

La obra aborda la temática de la maternidad y la crianza en la era digital, reflejando los desafíos y absurdos de la vida moderna. A través del personaje de Alicia y su interacción con su hija y una muñeca interactiva, se explora la influencia de la tecnología en las relaciones familiares y personales.

Resumen episódico

Inicio: Alicia se prepara para comenzar una campaña en las redes, contra las muñecas bebés interactivas, detallando sus funciones y cómo éstas afectan la vida de su hija y la suya.

Conflictos Personales: La protagonista reflexiona sobre su relación con su hija, la muñeca, y su ex-esposo Euto. Explora sus miedos y frustraciones con respecto a la maternidad y la responsabilidad.

Representación Teatral: El personaje de Alicia simula un juicio donde cuestiona las acciones de Euto y las repercusiones de regalarle la muñeca a su hija.

Reflexiones Profundas: Alicia continúa expresando sus preocupaciones y conflictos internos sobre el papel de la muñeca en su vida y la de Rosalía.

Conclusión: La obra culmina con Alicia buscando trabajo y considerando demandar a la empresa fabricante de la muñeca, a la vez que reflexiona sobre el impacto de la muñeca en su vida de ambas.

Exploración del Espacio

El espacio físico de representación en la obra es un estudio casero adaptado para la grabación de videos. Este espacio se convierte en un escenario dinámico que permite a Alicia explorar y representar

diferentes facetas de su vida. La obra hace referencia a la preparación del espacio con cámaras, vestuario y utilería para interpretar diversos personajes, mostrando así un entorno multifuncional y versátil.

La obra presenta espacios ficticios que incluyen el hogar de Alicia, su lugar de trabajo y escenarios imaginarios creados para la representación de situaciones y conflictos. Estos espacios contribuyen a la trama al reflejar los desafíos de la maternidad, el impacto de la tecnología y las presiones sociales. Por ejemplo, se menciona cómo Alicia se encuentra dándole de comer a la muñeca debajo de su escritorio en la oficina, lo que ilustra la colisión entre su vida laboral y familiar.

El espacio escénico está dominado por el entorno hogareño de Alicia, que sirve como fondo para sus grabaciones en línea y su interacción con la muñeca de su hija. Este escenario refleja cómo la vida privada se ha entrelazado con el mundo digital y cómo los objetos cotidianos (como una muñeca) pueden adquirir un significado profundo y simbólico en nuestras vidas.

Consideraciones del Tiempo

Duración de la obra: 1 hora 15 minutos

El flujo temporal de la obra es no lineal y fragmentado. La narrativa se desarrolla en un tiempo presente, con momentos que reflejan la vida cotidiana de Alicia y su hija, así como las situaciones surrealistas que enfrentan.

Análisis de Personajes

Tanto el personaje de Alicia, el único presente, como el resto de los personajes referenciales son una mezcla de naturaleza alegórica y realista. Alicia y Rosalía son realistas, retratando situaciones de la vida cotidiana. Cuchi, por otro lado, tiene un carácter más alegórico, simbolizando los retos de la maternidad moderna.

Alicia: es la protagonista, una madre que se enfrenta a los desafíos de la maternidad en la era digital. El único personaje patente de la obra. Representa la lucha interna de muchas mujeres en su equilibrio entre la vida personal y profesional. Alicia es un personaje complejo que muestra diversas facetas como madre, profesional y activista.

Otros personajes (latentes y ausentes)

Rosalía: hija de Alicia, representa la inocencia y las expectativas sociales de la maternidad. Su interacción con "Cuchi" refleja cómo desde una temprana edad las niñas son socializadas en roles de género específicos, un tema crítico en el feminismo contemporáneo. La obra sugiere que estas normativas comienzan desde la infancia y se internalizan a lo largo de la vida.

Euto: ex-esposo de Alicia. Simboliza la desconexión y las expectativas de género en la crianza.

Cuchi: la muñeca-hija de Rosalia, regalo de su padre Euto.

Rosalía y Euto, influyen significativamente en la vida y las decisiones de Alicia, aunque no aparecen directamente en escena.

De las relaciones entre estos personajes destacan el conflicto de Alicia con sus roles como madre y mujer en la sociedad moderna. La muñeca actúa como un catalizador de estos conflictos, exacerbando las inseguridades y miedos de Alicia.

Exploración del Lenguaje

A través de la historia de Alicia y su hija, se abordan temas como la resistencia a las expectativas sociales y la redefinición del concepto de familia.

La autora utiliza un lenguaje coloquial mezclado con momentos de alta tensión dramática para crear un impacto emocional en el público, sus expresiones son directas, críticas y a menudo irónicas.

A través de sus videos, Alicia crea una realidad ficticia que se superpone y a veces se confunde con su vida real. Esta interacción entre lo ficticio y lo real se ve en cómo los elementos de su vida cotidiana se transforman en partes de su representación en línea. Por ejemplo, la relación con su hija y la muñeca Cuchi se entrelaza con la representación de estos elementos en los videos que Alicia graba, mostrando cómo la realidad ficticia de la obra interactúa con la realidad de su representación

Motivos y Estrategias

Armengol parece estar motivada por la necesidad de cuestionar y criticar las normas de género tradicionales. Su enfoque se centra en la maternidad y cómo esta es percibida y vivida por las mujeres en diferentes contextos sociales y personales. Para enfrentar este motivo, Armengol utiliza la figura de la muñeca interactiva Cuchi como un símbolo de las expectativas y responsabilidades impuestas a las mujeres. La muñeca se convierte en un catalizador que desencadena una serie de eventos y reflexiones en la vida de Alicia, la protagonista. Esto se ve reflejado en la narrativa y el desarrollo del personaje a lo largo de la obra.

La dramaturgia explora la delgada línea entre la realidad y la ficción en la vida de las mujeres. Esto se manifiesta en cómo las mujeres perciben sus roles y responsabilidades en la sociedad, a menudo de manera distorsionada por las expectativas sociales. Utiliza elementos surrealistas y escenas que bordean lo absurdo para ilustrar este punto. La interacción de Alicia con la muñeca, y cómo esta interacción afecta su percepción de la realidad y su propia identidad, son ejemplos claros de esta estrategia.

Dar voz a las preocupaciones, luchas y experiencias de las mujeres en la sociedad contemporánea, es otro de los motivos de la dramaturgia -esto incluye el examen de temas como la maternidad, la independencia, y la resistencia contra las estructuras patriarcales-, luego, la obra presenta personajes femeninos fuertes y multifacéticos, especialmente a través de Alicia, quien a con su lucha personal y su crecimiento, representa las diversas facetas y desafíos de la experiencia de ser mujer. El uso del monólogo y el diálogo interno permite a los espectadores adentrarse en las complejidades emocionales y psicológicas del personaje.

Enfoque Feminista

En lugar de caer en estereotipos, la autora explora las profundidades psicológicas y emocionales de sus personajes femeninos, como se ve en las diversas facetas de Alicia y su lucha interna.

La obra aborda cómo el género interactúa con otros factores como la clase y la maternidad, se destaca la presión social y psicológica sobre las mujeres en relación con la maternidad y las expectativas de género, como se muestra en la relación de Alicia con la muñeca Cuchi y su entorno.

Los temas giran en torno a las vivencias femeninas y las representaciones simbólicas a ellas asociadas. Se enfoca en la maternidad, la responsabilidad social, y la presión psicológica sobre las mujeres. Alicia, como personaje principal, representa los desafíos y conflictos internos de una mujer moderna que enfrenta la tradición y las costumbres.

Igual que ella (2013)

Datos de la Obra

Esta obra fue estrenada en el año 2013, bajo la dirección de Armengol y con las actuaciones de Luisa Sifontes, Ygmir Ortega, Lorena Romero, Laura Vargas y Angie Chourio.

Estructura Formal

Igual que ella es una obra teatral compuesta por dos piezas distintas, *Todas se Quedan Aquí* y *Más que Ella*, en las cuales se recorre parte de los avatares que forman parte de la vida contemporáneas de las mujeres.

La obra consta de dos partes distintas que, aunque pueden funcionar independientemente, están diseñadas para complementarse y enriquecerse mutuamente. Esta estructura recuerda a las "obras compuestas" en la literatura, donde diferentes historias se unen bajo un tema o concepto común.

La decisión de Lali Armengol Argemí de componer una obra integrada por dos piezas distintas, puede entenderse a través de varios fundamentos teóricos del teatro.

Unidad temática y conceptual

En teatro, es común que obras distintas se agrupen bajo una misma presentación si comparten temas o conceptos centrales. Bertolt Brecht, por ejemplo, utilizó obras cortas para explorar temáticas comunes en su Teatro Épico. En *Igual que Ella*, aunque las dos obras son distintas en su desarrollo y personajes, pueden compartir temas centrales.

Diálogo entre las obras

En el teatro contemporáneo, es frecuente que distintas piezas dialoguen entre sí para enriquecer su significado. Este concepto, explorado por teóricos como Roland Barthes, sugiere que las obras pueden ganar profundidad y complejidad cuando se yuxtaponen o se presentan en secuencia. En el caso de *Igual que Ella*, las dos obras podrían estar diseñadas para complementarse, donde cada una aporta perspectivas y profundidades diferentes a un tema o idea común.

Estructura dramática innovadora:

La decisión de combinar dos obras en una puede ser un intento de innovar en la estructura dramática. Teóricos como Peter Brook han explorado la idea de que el teatro debe desafiar las convenciones y buscar nuevas formas de expresión. Al presentar *Igual que Ella* como una obra compuesta por dos partes distintas, Armengol Argemí puede estar buscando explorar nuevas formas de narrativa teatral.

Narrativa no lineal y temática

En lugar de seguir una narrativa lineal convencional, cada parte de la obra parece explorar temas y situaciones específicas lo que sugiere un enfoque más temático que cronológico o lineal en su estructura.

Esta obra podría ubicarse en varias categorías: Teatro Social o Político, dado su enfoque en temas como la maternidad, el aborto, y las luchas femeninas; Teatro Experimental o de Vanguardia, debido a su estructura no convencional y la fusión de dos obras distintas; Drama Contemporáneo, en vista de su enfoque en temas actuales y su estilo que refleja tendencias modernas en el teatro.

Sinopsis

La obra narra las historias de mujeres enfrentando diferentes situaciones críticas relacionadas con la maternidad, la identidad y la presión social. La primera parte se enfoca en la experiencia de mujeres en una sala de parto, lidiando con el dolor, el miedo y la negligencia. La segunda parte muestra la vida de mujeres atrapadas en los estereotipos de belleza y éxito, explorando la relación entre madres e hijas y la influencia de las aspiraciones sociales en su bienestar.

Resumen

Primera parte, *Todas Se Quedan Aquí*: la historia se desarrolla en una sala de parto de un hospital, donde se encuentran dos mujeres en momentos críticos de sus vidas. Angie está a punto de dar a luz, mientras Ygmir enfrenta las consecuencias de un aborto. A través de sus interacciones con Luisa, la enfermera, la obra explora temas como la vulnerabilidad, el miedo y la resistencia femenina en situaciones de crisis. La obra despliega un intenso drama humano, reflejando las complejidades emocionales y sociales de las situaciones que enfrentan estos personajes.

Segunda parte, *Más que Ella*: Esmeralda y Clara discuten sobre las presiones sociales y los estereotipos de belleza, reflejando cómo la clase y los roles de género influyen en sus vidas

Exploración del Espacio

El espacio escénico se divide en dos ambientes principales para cada parte de la obra. La primera parte, *Todas se quedan aquí*, se ambienta en la sala de trabajo de parto de un hospital. Este espacio incluye elementos como una pantalla para proyecciones, un aparato metálico que evoca una cama obstétrica y dos sillas o taburetes. La enfermera, Luisa, utiliza una patineta-mesa de manera funcional y simbólica durante la obra.

La segunda parte, *Más que ella*, contrasta con la primera en su estética y diseño. Se caracteriza por un video de colores pastel y paisajes infantiles en el fondo, complementado por grama artificial y árboles de plástico. Este escenario crea una atmósfera surrealista y caricaturesca, reflejando la superficialidad y los estereotipos en la vida de las protagonistas, Esmeralda y Clara.

La sala de parto de la primera obra representa un lugar de angustia, miedo y desesperación, resaltando las experiencias traumáticas de las mujeres en el sistema de salud. Por otro lado, el espacio en la segunda pieza simboliza todo aquello que socialmente se espera de las mujeres en cuanto al ideal social y cómo esto afecta tanto su autoimagen como las relaciones que establece a partir de esa afectación. .

El espacio escénico en ambas partes de la obra tiene un fuerte simbolismo. En la sala de parto, la cama obstétrica y la patineta-mesa usada por la enfermera simbolizan la frialdad y la mecanización del proceso de parto en el sistema de salud. En la segunda parte, los elementos como la grama artificial y los árboles de plástico representan la artificialidad y la desconexión de las protagonistas con su realidad y su entorno.

Consideraciones del Tiempo

Duración de la Obra: 80 minutos

El tiempo diegético en la primera parte, luce concentrado y urgente, reflejando la tensión y la inmediatez de una sala de parto, el tiempo apremiante subraya la vulnerabilidad y la urgencia de las situaciones de vida o muerte. En la segunda parte, el flujo de tiempo es más dilatado, lo que permite una exploración más profunda de las complejidades de las relaciones y la identidad femenina.

Análisis de Personajes

La obra presenta personajes profundamente humanos y complejos, cada uno con sus luchas y desafíos únicos. La primera parte se centra en personajes como Luisa, Ygmir y Angie, (nombres reales de las actrices) ubicados en una sala de parto de un hospital.

Luisa: enfermera en la sala de parto, personaje que parece navegar entre la compasión y la frialdad profesional.

Ygmir: Mujer experimentando un aborto.

Angie: Mujer en trabajo de parto, representa la esperanza y el miedo asociado con el nacimiento.

La decisión de la autora, de usar los nombres de las actrices en lugar de crear nombres para los personajes es una elección artística significativa que tiene varias implicaciones:

Romper la cuarta pared: esta técnica puede ser una forma de romper la cuarta pared, una comunicación directa con la audiencia, eliminando la barrera imaginaria que separa a los actores del público.

Realismo y autenticidad

Al usar los nombres reales de las actrices, Armengol Argemí podría estar buscando una conexión más directa y auténtica entre los intérpretes y su público. Esto puede intensificar la sensación de realismo y hacer que la obra sea más accesible y cercana a la experiencia del espectador. Es una técnica que se encuentra a menudo en el teatro documental, donde la autenticidad y la realidad son cruciales.

Exploración del Yo y la identidad

Usar los nombres reales de las actrices puede ser una forma de explorar temas de identidad y autorrepresentación. Esta técnica invita a los espectadores a reflexionar sobre las diferencias entre el actor como individuo y el personaje que interpreta.

Metateatro

Esta elección puede ser una manifestación de metateatro, un estilo que destaca la naturaleza artificial del teatro.

En *Igual que ella* los personajes representan estereotipos sociales femeninos, ideales impuestos por la sociedad y que generan alienación en las mujeres:

Esmeralda y Clara: ambos personajes simbolizan mujeres atrapadas en los clichés sobre la belleza y las exigencias por encajar en patrones preestablecidos.

Los personajes son una mezcla de alegóricos y realistas. Mientras Luisa, Ygmir y Angie representan experiencias realistas de mujeres en situaciones límites, Esmeralda y Clara funcionan más como alegorías de los estereotipos sobre la feminidad.

Exploración del Lenguaje

La obra emplea un diálogo realista y directo que refleja las emociones descarnadas y las experiencias de los personajes. Por ejemplo, las interacciones en la sala de parto son tensas y angustiosas, reflejando el dolor y la vulnerabilidad de las mujeres en situaciones extremas. Por otro lado, las conversaciones en *Más que ella* son marcadas por una superficialidad caricaturesca que critica los cánones inalcanzables que se le demanda a las mujeres y la obsesión por la apariencia física. Este contraste en el estilo de diálogo subraya los diferentes aspectos de la experiencia femenina y desafía al público a reflexionar sobre las realidades presentadas.

Motivos y Estrategias

La obra se centra en experiencias relacionadas con la maternidad y el aborto, representando las luchas y decisiones difíciles que enfrentan las mujeres en estos contextos. Estos motivos se utilizan para explorar temas más amplios de autonomía, derechos de las mujeres y la violencia obstétrica.

En la segunda parte de la obra, los personajes y sus interacciones reflejan las hipervigilancia corporal que padecen las mujeres, y este motivo se utiliza para señalar esta innecesaria carga llevan a costas.

Armengol usa un enfoque realista para representar situaciones y diálogos auténticos, en la primera obra, lo que ayuda a enfatizar la relevancia y urgencia de los temas abordados. Los diálogos de alto contenido emocional reflejan las complejidades y conflictos internos de los personajes, potenciando el impacto de la obra.

Armengol utiliza el contraste entre las dos partes de la obra para destacar una multiplicidad de dimensiones de la realidad mujer.

En relación con el discurso, la intención y la estructura de la obra, el uso de nombres reales de las actrices podría estar alineado con la intención de Armengol de crear una obra que cuestiona y explora los límites entre la realidad y la ficción, y entre la representación teatral y la vida real.

Enfoque Feminista

Igual que ella confronta la aniquilación simbólica al representar a las mujeres en situaciones reales como el aborto y el parto. Esta premisa continúa en la segunda parte al caricaturizar abiertamente “moldes de mujeres” que reproducen patrones obsesivos de comportamiento en pro de un ideal social.

La obra aborda cómo el género interactúa con otros factores como clase y estereotipos sociales, aunque la raza y la sexualidad no se abordan explícitamente. Por ejemplo, en *Más que ella*, Esmeralda y Clara dejan en evidencia a través de su discusión como la clase social las obliga a cumplir ciertos criterios estéticos.

Hermanistras en Inglés (2023)

Datos de la Obra

Esta obra se estrenó en junio del 2023 en la sala Musimov, de Maracay. Dirigida por Armengol Argemi, con las actuaciones de LAura Vargas, Ygmir Ortega y Marielena Prieto.

Estructura Formal

La estructura de la obra no es lineal y más bien se desencadena a través de las conversaciones e historias que se van abriendo paso entre los recuerdos, necesidades e ideas de las tres protagonistas. Se caracteriza por un estilo narrativo que mezcla realismo con elementos de fantasía y comedia. La obra incluye referencias a la cultura popular y el uso de onomatopeyas propias de los cómics. Por ejemplo, los personajes visten trajes de heroínas y realizan acciones acompañadas de sonidos onomatopéyicos. Esto sugiere un género que se inclina hacia una comedia dramática.

Sinopsis

Es una obra que explora las complejas dinámicas familiares a través de las vidas entrelazadas de tres medias hermanas: Rita, Rosa y Rubí. La historia se desarrolla en una serie de escenas que alternan entre momentos de realidad y surrealismo, donde las hermanas usan elementos simbólicos como un ventilador para “volar” y brazaletes mágicos, reflejando sus deseos y luchas internas.

La obra se centra en la exploración de sus recuerdos, su relación con su padre ausente y las consecuencias de este vacío en sus vidas. Las conversaciones revelan no solo sus experiencias personales sino también cómo estas experiencias han moldeado sus percepciones sobre la familia, la propiedad y la identidad. A través de un diálogo rico y simbólico, presenta una mirada introspectiva y a veces dolorosa a la familia, la pérdida y la redención. La obra concluye con las hermanas enfrentándose a sus realidades y preparándose para un nuevo capítulo en sus vidas, simbolizado por un viaje en un avión invisible.

Resumen episódico

Rita, Rosa y Rubí inician un ritual para invocar poderes y terminan “volando” con la ayuda de un ventilador. Hablan sobre sus vidas y el robo de una casa.

Discuten sobre la propiedad y el desapego material. La conversación gira en torno a la pérdida de la casa de Rita y se abordan temas de deseo y propiedad.

Continúa el diálogo sobre la casa perdida y los recuerdos familiares, evidenciando una complejidad en las relaciones familiares.

Las hermanas usan brazaletes mágicos y expresan sus sentimientos sobre la situación de la casa y su familia.

Se revela más sobre la dinámica familiar y cómo afecta sus vidas. Los temas de propiedad y herencia se mezclan con recuerdos y emociones personales.

Siguen recordando su infancia y la relación con su padre, mostrando cómo estas experiencias han impactado su vida adulta.

Discuten sobre sus experiencias de la infancia y su percepción de su padre, revelando sentimientos de negligencia y abandono.

Hablan sobre su padre, Alirio, y su relación con él, destacando la complejidad y la ambivalencia en sus sentimientos.

Continúan reflexionando sobre su infancia, su padre y la falta de su presencia en sus vidas. Se percibe una mezcla de nostalgia y resentimiento.

La obra concluye con las tres hermanas abordando una maleta invisible, simbolizando un viaje hacia una nueva fase de sus vidas.

Exploración del Espacio

La obra se desarrolla en un escenario dotado de elementos simbólicos y funcionales. Los elementos descritos incluyen tres zapatos negros de horma masculina, adornados con un girasol dentro de cada uno, ubicados sobre una mesa de sala. También hay una escalera de tres peldaños y un pato de plástico con capa y ornamentos de cómic, junto con un gran ventilador central que los personajes utilizan para simular volar. Este escenario transmite una mezcla de realismo y fantasía, reflejando un tono lúdico y simbólico que permea toda la obra.

El espacio ficticio de la obra se construye a través de los diálogos y acciones de los personajes, más que por descripciones detalladas de lugares. Los personajes evocan diversos espacios a través de sus conversaciones, que van desde entornos domésticos hasta referencias a experiencias más amplias. Este espacio diegético contribuye a la dinámica de la obra al permitir que los personajes naveguen entre la realidad y la fantasía, explorando temas de identidad, memoria y relaciones familiares.

Consideraciones del Tiempo

Duración de la Obra: 75 minutos.

El tiempo ficticio dentro de la obra, se extiende a lo largo de varios años, reflejado en los recuerdos y experiencias de los personajes. La narrativa se centra más en los recuerdos y las experiencias emocionales de los personajes que en una línea de tiempo lineal.

El tiempo ficticio fluye a través de una mezcla de diálogos presentes y *flashbacks*, creando una estructura no lineal.

Análisis de Personajes

Los personajes pueden ser definidos como una mezcla de alegóricos y realistas, porque representan ideas y experiencias comunes en las relaciones familiares y sociales, pero también muestran características individuales realistas, presentan una gama de emociones, aunque sus experiencias pueden ser exageradas y van construyendo su identidad a través de sus recuerdos.

La obra se centra en los personajes presentes, Rita, Rosa y Rubí. Otros personajes son mencionados o aludidos, contribuyendo al contexto y trasfondo de la historia.

Rita: presentada como un personaje reflexivo y con tendencia a la introspección.

Rosa: caracterizada por su franqueza y claridad en la expresión de sus pensamientos y emociones.

Rubí: exhibe un carácter más discreto y reservado.

La obra se centra en los tres personajes principales, pero también hace referencia a otros personajes ausentes o latentes que han tenido un impacto significativo en sus vidas, como los padres y otras figuras familiares.

Exploración del Lenguaje

La obra se destaca por un profundo lenguaje lúdico, los personajes emplean onomatopeyas propias de los cómics, en sus actos comunicativos.

La mencionada onomatopeya y la vestimenta de heroínas del cómic resaltan el carácter ficticio de la obra, mientras que los diálogos profundamente humanos y relacionables anclan la representación en una realidad emocional y psicológica compartida por el público.

Motivos y Estrategias

La obra se centra en personajes femeninos que se esfuerzan por definir su identidad en un contexto dominado por figuras patriarcales. Estos personajes femeninos, como Rita, Rosa, y Rubí, constantemente cuestionan y exploran su lugar en la sociedad y la familia.

Se muestra, además, cómo las relaciones familiares, particularmente entre padres e hijas, son complejas y a menudo conflictivas. Se explora la dinámica de poder y los roles asignados dentro de la familia.

El esfuerzo por desafiar las normas patriarcales establecidas es evidente. A través de sus personajes, Armengol aborda cómo estas normas afectan a las mujeres en diferentes aspectos de sus vidas. Reaccionando a estos motivos Armengol utiliza elementos metaficticios y de humor para abordar temas serios. Por ejemplo, la representación de personajes como heroínas de cómic y el uso de diálogos cómicos sirven para suavizar la crítica social y permitir la reflexión.

Enfoque Feminista

La obra presenta personajes de heroínas, mujeres que se empoderan de su historia de abandono y se construyen a pesar de eso, lo que dista del concepto de aniquilación simbólica. Las mujeres en la obra están lejos de ser sobre presentadas, son el foco principal exhibiendo sus propias vidas.

Se toca sutilmente las interacciones entre género y otros factores como la clase y la familia, abordando las dinámicas de poder dentro de las estructuras familiares, revelando cómo estas interacciones afectan la vida de las mujeres.

CONCLUSIONES

Lali Armengol configura su realidad creativa en un ambiente donde el conservadurismo está en franco conflicto con ideas renovadoras o revolucionarias. Ella comienza a hacer teatro en su pueblo natal en Barcelona, luego en Calabozo y finalmente en Maracay. Como sujeto social y como creadora sufrió los embates del sexismo patriarcal muy presente en los pequeños pueblos. Nótese que incluso viviendo en Maracay, una población encrucijada que comunica al centro de Venezuela, y por lo tanto, más cosmopolita que las localidades anteriores, tuvo que firmar textos propios como un hombre para que pudieran gozar de receptividad por sus compañeros de escena. Esto indudablemente debe considerarse un motivo por el cual Armengol reacciona sesgando su dramaturgia hacia las reflexiones sobre los problemas de las mujeres.

«Éramos feministas y no lo sabíamos» Esta declaración es clave para entender como la reacción de entrar en el estudio de la teoría del género y en la militancia feminista es la estrategia que sirve a Lali Armengol para sobrevivir a los embates del medio.

Evidentemente, hay aspectos del medio que determinan la dramaturgia de Lali Armengol, y que ella supo amalgamar para generar su estilo particular de hacer teatro. Por un lado, un realismo social preocupado por el sujeto histórico proletariado cuyas elementos de discurso tocan a Lali que ya es capaz de ver cómo la mujer “la esclava del esclavo”, diluyéndose frente a sus ojos como una fatuidad que no ve más allá de sus dogmas. Sin embargo, también vemos en el teatro de Armengol una preocupación por un sujeto histórico distinto: La mujer. Allí su postura se retrotrae al realismo, y le es ineludible. Porque la realidad de la mujer, que cumple una triple jornada como madre, esposa y trabajadora, es lo suficientemente injusta como para soslayarla en el discurso experimental puro. En este sentido creemos que su arte se inscribe en lo que Azparren llamó el realismo experimental. Experimentos que en el trastocamiento de las frases, y juegos irónicos basados en la homofonía y la combinatoria sintáctica, así como una atemporalidad que le hace asemejarse con el *absurdo*, pero que también parecen hacer un guiño al efecto V brechtiano, para recordarle al público que está viendo teatro y que afuera hay una realidad cruenta que hay que transformar.

La misma Lali declara que en sus inicios, haciendo teatro de calle, se hacían acompañar con abogadas para discutir didácticamente con las espectadoras, los detalles de los planteamientos Políticos (con mayúscula) que proponía en la obra, para llegar a una solución consensuada. (Dagnino, 1997). Se evidencia así la marca realista social del teatro de Lali, con una profunda carga experimental que busca nuevas formas de decir y tal vez de distanciar. Aunque en una comunicación personal, Lali Armengol

manifiesta que escribe y hace teatro por vocación, y que cuando lo hace, no piensa en suscribir un estilo u otro, simplemente escribe o dirige, y ya.

Los personajes de Armengol se revelan como representaciones multifacéticas de la realidad femenina. A pesar de los incansables esfuerzos, comprender completamente esta realidad parece una empresa distante. En una entrevista durante su visita a la Casa América Catalunya en 2022, la dramaturga manifestó su conciencia sobre esta brecha. Reconoce que la lucha por la igualdad y contra la violencia hacia las mujeres aún tiene un largo camino por recorrer. Su obra teatral forma parte esencial de los esfuerzos por impulsar un cambio profundo y duradero, destacándose en el panorama artístico y social.

En última instancia, la obra de Lali Armengol resalta la importancia del teatro como vehículo para abordar temas críticos y promover cambios en la sociedad. A lo largo de su carrera, ha demostrado que el teatro puede ser una poderosa herramienta para la reflexión y el cuestionamiento de las estructuras de poder patriarcales. Su enfoque en la realidad femenina y la representación de las mujeres como personajes multifacéticos es un recordatorio constante de la diversidad y la complejidad de las experiencias de las mujeres en la sociedad.

Platos es una representación vívida de los principios feministas, particularmente en cuanto a la crítica de las estructuras patriarcales y la subordinación de las mujeres en el espacio doméstico. Esta obra refleja varios de los principios fundamentales del feminismo, como la lucha contra la discriminación y la opresión, así como la revalorización de lo personal como político. Además, aborda directamente la discriminación y opresión que enfrentan las mujeres en el ámbito doméstico. La obra desmantela la noción de que el hogar es un refugio seguro, exponiendo cómo las dinámicas de poder patriarcales se manifiestan incluso en los espacios más privados. Al presentar las interacciones familiares cotidianas y la subordinación de las mujeres a figuras masculinas, Armengol evidencia cómo las prácticas patriarcales deshumanizan a las mujeres y perpetúan su opresión. Esta obra también refleja el principio feminista de que lo personal es político. Al enfocarse en el espacio doméstico y las relaciones familiares, Armengol destaca cómo las experiencias personales de las mujeres están intrínsecamente ligadas a estructuras de poder más amplias. Esta elección temática resalta cómo las experiencias y luchas individuales de las mujeres son parte de una lucha colectiva más amplia contra la opresión de género. En esta obra Armengol subvierte los roles de género tradicionales al presentar a las mujeres no como meras cuidadoras o figuras maternas, sino como individuos complejos atrapados en un ciclo de servidumbre y opresión. Esta subversión desafía las normativas patriarcales y fomenta una reevaluación de los roles de género impuestos socialmente.

La obra utiliza el simbolismo, especialmente a través del elemento titular *Platos* para representar la carga de la tradición y las expectativas impuestas a las mujeres. Los platos sirven como metáfora de las

responsabilidades y roles asignados, subrayando cómo estos pueden convertirse en una forma de control y limitación de la libertad femenina.

Por otro lado, Armengol utiliza *Betty Blue con Remolacha* para criticar cómo las mujeres han sido históricamente representadas y objetualizadas en el arte. La obra plantea cuestionamientos sobre la percepción y el tratamiento de las mujeres como objetos de belleza en lugar de ser reconocidas por sus capacidades y su humanidad. Este enfoque está en consonancia con el principio feminista de combatir la subordinación de las mujeres y promover su autonomía. La obra muestra cómo los personajes femeninos luchan por liberarse de las expectativas impuestas y tomar el control de sus propias vidas. Armengol destaca la resistencia de las mujeres frente a estructuras de poder patriarcales, desafiando las normativas de género y empoderando a sus personajes. La presencia de personajes masculinos, aunque latentes, subraya la influencia invisible, pero palpable del patriarcado. Armengol se concentra en los cuerpos femeninos como sujetos activos en lugar de objetos pasivos, promoviendo un enfoque más equitativo en la representación.

A través de la obra, Armengol critica las normas culturales y sociales que confinan y definen a las mujeres en roles específicos. Esta crítica es consecuente con el principio feminista de dismantelar los sistemas de poder que perpetúan la desigualdad de género.

Por su parte, *Miss Gloria* se sumerge en la crítica del feminismo hacia la cultura de los concursos de belleza y la objetualización de la mujer, presentando una perspectiva aguda sobre la resistencia femenina y la autodeterminación. Armengol utiliza el monólogo de "Miss Gloria" para denunciar cómo los concursos de belleza perpetúan estereotipos de género y ejercen presión sobre las mujeres para que se ajusten a estándares de belleza inalcanzables e irreales. La obra destaca la obsesión por la belleza física y cómo esta se valora sobre otros atributos de la mujer, reflejando los principios feministas de luchar contra la objetualización y la superficialidad en la valoración de las mujeres. Además aborda temas como el racismo y la violencia de género en los concursos de belleza, mostrando cómo estas plataformas pueden ser espacios de discriminación y sufrimiento para las participantes. Este enfoque es coherente con el principio feminista de reconocer y combatir todas las formas de discriminación y opresión.

A través del personaje de Gloria, Armengol explora la lucha interna de una mujer atrapada entre las expectativas impuestas por la sociedad y su deseo de autenticidad y autoexpresión. La obra muestra la resistencia de Gloria a ser moldeada y definida por fuerzas externas, resaltando la importancia del empoderamiento y la autoconciencia.

Por último, *Ellas Hablan Solas*, destaca por su enfoque en las experiencias diversas y complejas de las mujeres, abordando temáticas de violencia de género, maternidad y resistencia en un formato que

refleja claramente los principios del feminismo. La obra utiliza personajes sin nombres específicos para retratar un amplio espectro de experiencias femeninas. Esta elección resalta la universalidad de ciertos temas en la vida de las mujeres, independientemente de su identidad individual. Al hacerlo, Armengol pone de relieve el principio feminista de que, a pesar de las diferencias individuales, existen luchas y desafíos comunes que las mujeres enfrentan en una sociedad patriarcal. Esta obra aborda directamente la violencia de género y la opresión, especialmente en escenas como "La pecera", donde se exploran temas de abuso y violación. Esta representación directa y sin adornos de la violencia de género es un claro reflejo del compromiso feminista de Armengol con la denuncia de estas realidades y la búsqueda de justicia y de cambios posibles y concretos.

A través de sus personajes y escenarios, la obra desafía las representaciones tradicionales de las mujeres como objetos pasivos. Las mujeres en *Ellas Hablan Solas* son retratadas como seres activos, luchando contra las circunstancias y buscando empoderamiento. Esta representación va en línea con el objetivo feminista de promover la agencia y la voz de las mujeres en todos los aspectos de la vida.

El uso del espacio y la escenografía en *Ellas Hablan Solas* contribuye significativamente a la narrativa feminista. Los espacios minimalistas y a menudo abstractos permiten que las experiencias y voces de las mujeres sean el centro de atención, enfatizando la importancia de sus historias y perspectivas.

Podemos concluir que la dramaturgia de Armengol se caracteriza por su profunda conexión con los ideales feministas expresados en:

- **Igualdad y Diversidad Humana:** Armengol abraza la igualdad y la diversidad humana, aspectos fundamentales del feminismo. En obras como "Platos" y "Ellas Hablan Solas", refleja la complejidad de la experiencia femenina, mostrando a las mujeres como seres humanos igualmente diferentes y valiosos. Esto desafía la subvaloración basada en sexo, etnia o raza, reafirmando la dignidad y la humanidad de las mujeres.
- **Lucha Contra la Discriminación y Opresión:** En "Betty Blue con Remolacha" y "Miss Gloria", Armengol critica las estructuras de discriminación y opresión. Sus obras dismantelan la idea de que las mujeres deben conformarse a ciertos estándares estéticos o de comportamiento, promoviendo un cuestionamiento sobre el ejercicio y beneficio de los derechos.
- **Valorización de la Armonía y Felicidad:** Armengol prioriza la armonía y la felicidad sobre la acumulación material y el poder. Su enfoque en la opresión y liberación femenina, especialmente en "Ellas Hablan Solas", subraya la interconexión humana y la importancia de la felicidad colectiva.
- **Lo Personal es Político:** La dramaturgia de Armengol resalta que lo personal es político.

En "Platos", la vida doméstica y las relaciones familiares son exploradas como espacios de ejercicio de poder y resistencia, desafiando la separación entre lo público y lo privado.

- Control y Disciplina sobre los Cuerpos Femeninos: "Miss Gloria" aborda cómo los cuerpos femeninos son controlados y disciplinados, especialmente en contextos como los concursos de belleza. Armengol critica cómo las instituciones y expectativas sociales moldean y restringen la libertad corporal de las mujeres.
- El Género como Categoría Social: A través de sus diversas obras, Armengol explora el género como una categoría social que atraviesa y es influida por otras categorías. Esto es evidente en "Ellas Hablan Solas", donde los personajes femeninos enfrentan desafíos entrelazados con su género, clase y roles sociales.

En resumen, la dramaturgia de Lali Armengol se destaca por su compromiso con los principios feministas, utilizando su arte como un medio para explorar, cuestionar y desafiar las estructuras de poder y opresión de género. Sus obras ofrecen una crítica penetrante a las normas patriarcales, promoviendo una visión de igualdad, empoderamiento y humanidad para todas las personas, especialmente las mujeres.

El compromiso de Armengol con el feminismo y la igualdad de género es evidente en cada una de sus obras, y su capacidad para combinar el realismo social con la experimentación lingüística es un ejemplo de cómo el arte puede desafiar las normas establecidas y provocar un cambio significativo en la percepción de género. Su participación en discusiones didácticas con el público, respaldada por abogadas, demuestra su compromiso con el diálogo y la conciencia social en su teatro.

Lali Armengol se destaca como una figura influyente en el teatro feminista, cuya obra continúa siendo relevante en la lucha por la igualdad de género. Su estilo único y su capacidad para abordar temas complejos hacen de su teatro una contribución significativa al panorama artístico y social, recordándonos la importancia de la representación equitativa y la necesidad de seguir trabajando hacia un mundo más igualitario y justo para todas las mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, O. (2021). *La ignorada presencia femenina en los inicios del teatro Venezolano (1823-51)* (1ra ed.). Caracas: Editorial Trinchera.
- Andrade, E., & Cramsie, H. F. (2002). *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas: (antología crítica)*. (E. Andrade, & H. F. Cramsie, Edits.) Editorial Verbum.
- Armengol, L. (2001). *Cinco o seis piezas de Lali Armengol*. Maracay, Aragua: Fondo Editorial La Mano junto al Muro.
- Armengol, L. (2004). A presence in the street. *The Open Page*, 9, 48-56. Obtenido de <https://www.themagdalenaproject.org/en/content/open-page>
- Armengol, L. (Julio de 2006). Toca fondo queda arriba, en el escenario. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 11.
- Azparren, L. (1978). *El Teatro Venezolano y otros teatros*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Azparren, L. (2004). *Modelo de Periodización de la historia del Teatro Venezolano*. Caracas: Escritos UCV.
- Azparren, L. (2019). Obtenido de <https://escritorasunidas.blogspot.com/2019/06/panorama-de-las-dramaturgas-venezolanas.html>
- Azparren, L. (Junio de 2019). *Panorama de las dramaturgas venezolanas*. Obtenido de Escritoras Unidas y Compañía: <https://escritorasunidas.blogspot.com/2019/06/panorama-de-las-dramaturgas-venezolanas.html>.
- Banko, C. (Marzo de 2019). La inmigración española en Venezuela una experiencia de esfuerzo y trabajo productivo. *Espacio Abierto*, 28. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12262976007>
- Baptista, C. (Enero-Junio de 2002). La Visión Crítica de la Mujer en la Dramaturgia Femenina Venezolana. *Ágora*, 15.

- Berenguer, Á. (2007). Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 21, 13-29.
- Blanco, D., & Hoyos, D. (2008). *El primer cuarto del ocho. La historia contada del Teatro 8 de Marzo, 1983-2008. Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Teatro, Mención Actuación*. Caracas, Venezuela: UNEARTE.
- Castells, C. (1996). *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona: Paidós, Estado y Sociedad.
- Castillo, S. (1992). Presencia de la mujer en el teatro el caso venezolano. *Revista de Estudios Teatrales*, 2, 71-88. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=170516>
- Castro, A. M. (2007). *La relación del arte y la política en el teatro feminista: Un estudio del quehacer teatral del Colectivo Huitaca. Tesis para aprobar la Maestría en Estudios de la Cultura Mención Políticas Culturales*. Quito, Perú: Universidad Nacional del Centro de Perú Sede Ecuador. Obtenido de https://www.academia.edu/84973362/La_relaci%C3%B3n_del_arte_y_la_pol%C3%ADtica_en_el_teatro_feminista_Un_estudio_del_quehacer_teatral_del_Colectivo_Huitaca.
- CONGRESO DE LA REPÚBLICA DE VENEZUELA. (s.f.). *Gaceta Oficial de la República de Venezuela*. Obtenido de https://www.oas.org/dil/esp/codigo_civil_venezuela.pdf. 1982
- Contreras, D. (2011). *Dramaturgia femenina en la década 1975-1985 en Caracas, Trabajo de grado para optar al título de licenciada en Arte de la Universidad Central de Venezuela*. Caracas: FHE. UCV.
- Dagnino, M. (2000). *20 mujeres del siglo XX, venezolanas que cambiaron la historia*. Caracas: Subcomisión de Género y Mujer de la Asamblea Nacional de Venezuela. Obtenido de <https://transparencia.org.ve/20-mujeres-del-siglo-xx/>
- Díaz, T., & Vergara. (1987). *Grupo de Teastro de Calle "8 de marzo, una alternativa para el feminismo venezolano"*. Caracas, Venezuela: UBEDA. Obtenido de <http://sibucv.ucv.ve/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=59277>
- El Valle en dramas* (Vol. 1). (2003). Maracay, Aragua, Venezuela: Fondo Editorial de la Secretaría Sectorial de Cultura del Estado Aragua, Actor Producciones.

- Facio, A., & Fries, L. (2005). Feminismo, género y patriarcado. *Academia. Revista sobre enseñanza del derecho en Buenos Aires*, 6, 259-294.
- Fernández, M. (2003). *El teatro como práctica ideológica. Violencia de género/violencia política en la escena estadounidense contemporánea, Tesis Doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo*. Oviedo. Obtenido de https://www.academia.edu/1402572/El_teatro_como_pr%C3%A1ctica_ideol%C3%B3gica_a_Violencia_de_g%C3%A9nero_violencia_pol%C3%ADtica_en_la_escena_estadounidense_contempor%C3%A1nea
- Gadamer, H.-G. (1993). *Verdad y método* (5ta ed.). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gamba, S. (2008). Feminismo: historia y corrientes. *Mujeres en Red. El periódico feminista*. Recuperado el 2023, de <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1397>
- Gurung, L. (s.f.). Feminist Standpoint Theory: Conceptualization and Utility.
- hooks, b. (2015). *TEORÍA FEMINISTA*. (A. Useros, Trad.) Madrid: TRAFICANTES DE SUEÑOS. Recuperado el 12 de December de 2023
- Htun, M. (1988). Mujeres y poder político en Latinoamérica. (M. Méndez, & J. Ballington, Edits.) *Mujeres en el Parlamento*.
- Jaroslavsky, S. (s.f.). Las12. Feminista en acción. Obtenido de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8538-2013-12-27.html>.
- Krippendorff, K. (2004). *Content Analysis An Introduction to Its Methodology* (2da ed.). California, Estados Unidos: Sage Editions.
- Lavrín, A. (2005). *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Santiago, Chile: LOM Ediciones. Obtenido de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-87378.html>
- Lías Barrios, A., Mannarino, C., & Izaguirre, E. (1997). Caracas: Centro Venezolano del ITI-UNESCO.
- Luis, C. (2009). *Historia del Instituto Español de Emigración: la política migratoria exterior de España y el IEE del franquismo a la transición*. Gobierno de España, Ministerio de Trabajo e Inmigración.

- Márquez, C. (2005). *Mujer y teatro en Hispanoamérica una visión panorámica*. Obtenido de https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D16316%2526SCID%253D16322%2526ISID%253D577,00.html.
- Mlambo-Ngcuka, P. (s.f.). El 70° Aniversario de las Naciones Unidas y la búsqueda constante de la igualdad de género. *Naciones Unidas*. Obtenido de <https://www.un.org/es/chronicle/article/el-70o-aniversario-de-las-naciones-unidas-y-la-busqueda-constante-de-la-igualdad-de-genero#:~:text=M%C3%A1s%20tarde%2C%20en%20el%20a%C3%B1o,Naciones%20Unidas%20para%20la%20Mujer>
- Molina, C. (2003). *Género y poder desde sus metáforas, apuntes para una topografía del patriarcado*. (S. Tubert, Ed.) Madrid.
- Monsalve, S. (2012). *Grupo Feminista Miércoles: una aproximación a su historia, Trabajo presentado como parte de los requisitos para optar al título de licenciada en Artes mención Cinematografía*. Caracas: FHE. UCV.
- Moreno Uribe, E. (2011). Teatro Feminista Venezolano. *El Espectador Venezolano*.
- Peña, O. (2017). "Frigidez , deseo y desamor en La tercera mujer de Thais Erminy." *Sincronía*, 71, 208-214. Obtenido de <https://www.redalyc.org/journal/5138/513852523011/513852523011.pdf>
- Peña, O. (2019). Comunismo, socialismo y anarquismo como temáticas utilizadas por tres dramaturgas feministas latinoamericanas. *Revistas Científicas de Filosofía*, 35.
- Pino, L. (1994). *La dramaturgia Femenina Venezolana, siglo XIX y XX*. Caracas: CELCIT.
- Proaño Gómez, L. (2012). *Feminismo y teatro en Latinoamérica: Identidad, subjetividad y utopía*. Editorial Academica Espanola. Recuperado el 12 de December de 2023
- Santos, B. (2020). *Teatro de las oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas*. (C. Echeverría, & L. Roffé, Trads.) Ediciones Del Signo.
- Scott, J. (1996). *El género: Una categoría útil para el análisis histórico*. México: PUEG. Obtenido de https://www.fundacionhenrydunant.org/images/stories/biblioteca/derechos_economicos_sociales_culturales_genero/El%20Genero%20Una%20Categoria%20Util%20para%20el%20Analisis%20Historico.pdf
- Scott, J. (2008). El género, una categoría útil para el análisis histórico. *La ventana. Revista de estudios de género*, 3(28). Obtenido de

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200012

Taylor, D. (2014). *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. University Press of Kentucky.

Tuchman, G. (s.f.). En *The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media*. Obtenido de https://www.google.com/url?q=https://docdrop.org/ocr/download/GENDER-AND-MEDIA-READER---The-Symbolic-Annihilation-of-Women-nonka_ocr.pdf&sa=U&ved=2ahUKEwj56fbbnYqDAXjhu4BHahCCLcQFnoECC4QAQ&usg=AOvVaw0ZF-uG_gPMrfjsbnRMt6O8

Valente, V. (2008). *Feminismos en América Latina su aporte a la política y a la democracia*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales.

Villegas Morales, J. (2011). *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina: desde el periodo prehispánico a las tendencias contemporáneas*. Gestos.

Villegas, M., Ramírez, F., Bolívar, A., & Hernández, I. (junio de 2005). Producción investigativa en las jornadas de investigación junior UPEL-Maracay (1996-2005). *Paradigma*, 26(1), 117-136.

Vincenti Álvarez, L. (2002). Una aproximación al texto teatral femenino venezolano del siglo XIX. *Anales de la Universidad Metropolitana*, 2, 137-149. Obtenido de https://www.academia.edu/82387069/Entre_flores_y_telones_Una_aproximaci%C3%B3n_al_texto_femenino_venezolano_del_siglo_XIX

ANEXO. Obras de Teatro de Calle de Lali Armengol. Escritas y Dirigidas para el T8 de 1982 a 1992

La primera etapa de Lali Armengol como escritora del T8 cubrió diez años en los cuales se dedicó junto con su agrupación al teatro de calle, a tomar los espacios públicos para exponer sus mensajes en pro de los derechos de la mujer y denunciando las costumbres y tradiciones machistas normalizadas en la práctica diaria.

De esta primera etapa, antes de la era digital, no se conservan los textos de las obras, por lo que hacemos una semblanza de los trabajos de Armengol en esa época, que dan cuenta de las temáticas desarrolladas en sus trabajos, así como de lo polifacética que resultó la autora en los inicios de la agrupación T8, ocupando roles como actriz, productora, a la vez que escribía y dirigía.

¡Qué broma con la Reforma!

Año: 1983

Personajes: Mari Pepa, Patrón, Marido, Mujer Adúltera, Juez, Narradora, Marido Infiel, Obrero, Filósofo, Mujer Casada.

Actrices: Eulalia Gilabert, Lali Armengol, Marieta Arias, Doris Hoyos, Teresa Benítez, Nora Salazar y Mora Salazar.

No había personajes fijos para ninguna de las actrices, por lo que era común la rotación de los mismos. Esto debido a que las actrices no podían asumir la responsabilidad de estar en todas las presentaciones, pues su dedicación principal no era el teatro.

Sinopsis

La obra está constituida en 13 sketches, en los cuales se utiliza el humor para señalar la realidad trágica de la mujer venezolana. Se retrata la visión de la mujer, sustentada por criterios religiosos, filosóficos y psicológicos, desde tiempos remotos, hasta nuestros días. “Tiene especial interés en informar sobre los artículos reformados del código civil” (El Siglo, 1983).

Se plantea como tema central la discriminación de la mujer en el plano laboral, biológico, íntimo, atendiendo a una lógica histórica que oprime al ser humano mujer desde razonamientos filosóficos, religiosos y educativos que a su vez generan una jurisprudencia desigual en perjuicio de las mujeres en relación con los hombres. Alrededor de este tema central se exponen otros temas de interés nacional e internacional como son: Ley de costos precios y salarios, la carencia en la atención hospitalaria y los desaparecidos de las dictaduras imperantes para la época en los países de América Latina. (El siglo, 1983).

Vota por mí

Año: 1983

Actrices/Personajes:

- Lali Armengol/Representante (Rpte) del Partido COPEI
- Eulalia Gilabert/Representante de los Partidos de izquierda
- Marieta Arias/Representante del Movimiento del GRILLO
- Nora Salazar/Representante del Movimiento OPINA
- Aída Arroyo/Representante del Movimiento MAS
- Katina Fantini/ Representante del Partido Acción Democrática
- Doris Hoyos/Representante de un Partido local
- Lelia Pérez/Presentadora
- Ficha Técnica:
- Operador de sonido: Pablo Navas
- Vestuario: Teatro 8 de Marzo
- Producción: Teatro 8 de Marzo

Sinopsis

En una plataforma de un camión siete mujeres representando a distintos partidos políticos realizan un *meeting* en donde hacen promesas demagógicas a través de discursos electorales. Sátira a propósito de las elecciones municipales uninominales que se realizaban por primera vez en Venezuela.

A todas sirve el Zapato

Año: 1986

Actrices/Personajes:

- Eulalia Gilabert/Bruja
- Lali Armengol/Escritor
- Marieta Arias/Príncipe
- Katina Fantini/Príncipe

- Doris Hoyos/Bufona
- Teresa Benítez/Princesa
- Verónica Otero/Princesa
- Carmen Uzcátegui/Princesa
- Nora Salazar/Princesa
- Laura Sequera/Príncipe
- Ficha Técnica:
- Operador de sonido:Nelson Cuervo
- Vestuario: Katina Fantini y Nora Salazar
- Producción:Teatro 8 de Marzo
- Dirección:Lali Armengol

Sinopsis

Sátira a los estereotipos femeninos dentro de los cuentos de hadas. Un escritor en escena escribe un cuento tradicional de príncipes y princesas, en donde éstas últimas añoran casarse con los primeros. Mas la bruja del cuento a través de un sortilegio hechiza a las mujeres para que no deseen contraer matrimonio con los pueriles príncipes de la historia. Una rudimentaria bota suple el lugar de la diminuta, acostumbrada y excluyente zapatilla, desmontando el mito de la mujer como ser pequeño, delicado y desvalido.

Terapia de Bala

Año: 1986

Actrices/Personajes:

- Marieta Arias/Ex-paciente
- Lali Armengol/Paciente
- Eulalia Gilabert/Paciente
- Katina Fantini/Paciente
- Doris Hoyos/Paciente

- Lelia Pérez/Paciente
- Yera Tovar/Enfermera
- Laura Sequera/Trasvesti, Medico – Director
- Beatriz /Psiquiatra – Directora (Alternativa)
- Ficha Técnica:
 - Escenografía: Antonio Cabezas
 - Musicalización: Katina Fantini
 - Iluminación: Enrico Terrentin
 - Vestuario: Teatro 8 de Marzo
 - Maquillaje: Verónica Otero
 - Producción: Katina Fantini
 - Asistentes: Nora Salazar y Doris Hoyos
 - Fotógrafa: Lula López

Sinopsis

La obra se desarrolla dentro de una clínica de salud mental donde las mujeres recluidas en ese centro nos hacen conocer historias de violencia y abuso de las cuales fueron víctimas, por lo que la locura significa un refugio para ellas de un mundo con costumbres y tradiciones que les son hostiles para vivir.

De esta paz pez

Año: 1986

Actrices/Personajes:

- Eulalia Gilabert (Mujer burguesa y Militar)
- Marieta Arias/Mujer víctima de la guerra
- Doris Hoyos/Mujer víctima de la guerra
- Martha Bermúdez/Mujer víctima de la guerra
- Gladis Vivas/Mujer víctima de la guerra

- Yirla Bolívar/Mujer víctima de la guerra
- María Fernanda Sandoval/Mujer víctima de la guerra
- Ficha Técnica:
- Diseño escenográfico: Virginia López
- Diseño de vestuario: Lali Armengol y Virginia López
- Producción general: Teatro 8 de Marzo

Sinopsis

Sobre los escombros de un país destruido por la guerra deambulan las víctimas exponiendo sus dolores, sus pérdidas y de cómo la guerra siempre es la misma en todas las historias y en todos los pueblos.

Vidas Repetidas

Año: 1987

Actrices/Personajes:

- Verónica Otero/José Ramiro
- Doris Hoyos/Rosa Elena
- Belkys Ochoa/Abuela, Caperucita, otros.
- María Hernández/Maestra, Señora, Patrón
- Nancy Lira/Monja
- Eulalia Gilabert/Tía
- Marietta Arias/Narradora
- Ficha Técnica:
- Vestuario y Maquillaje: Teatro 8 de Marzo
- Escenografía: Belén Muñoz y María Hernández
- Efectos de sonido: Marieta Arias
- Producción: Belén Muñoz, Verónica Otero y Lali Armengol
- Fotografía: Franca Donda

- Composición Fotográfica: Daniel Sosa

Sinopsis

Sátira social de las telenovelas, que evidencia la situación de maltrato que viven algunas mujeres en manos de sus parejas y la crítica inserta dentro de la radio-foto-novela, en la que el contenido del mensaje es contrario a su realidad.

Mi tía Merena a un solo color

Año: 1989

Actrices/Personajes:

- Eulalia Gilabert /Merena
- Marieta Arias/Narradora
- Doris Hoyos/Profesora, sirena, cabezona
- Luisa Varela/Cantante, Cabezona
- Martha Bermúdez/Cabezona
- Ficha Técnica:
 - Escenografía y Vestuario: Belén Muñoz y Virginia López
 - Técnica en proyección: Carla Padua
 - Puesta en escena: Lali Armengol, Virginia López y Eulalia Gilabert
 - Producción: Teatro 8 de Marzo

Sinopsis:

Es una historia sin tiempo de una mujer llamada Merena, contada desde lo onírico y utilizando el color morado y el mar como símbolos que le permiten aceptar los tabúes impuestos por los dioses y la ciencia. Tabúes en relación al matrimonio que las religiones y la ciencia se han encargado de imponer como norma de vida a las mujeres.

La octava democrática

Año: 1992

Actores/Personajes:

- Marieta Arias/La Democracia
- Eulalia Gilabert/La Libertad
- Doris Hoyos/El Hambre
- Gladys Vivas/El Pueblo
- Johnny Arrijoja/La Riqueza
- Flavio González/El Poder
- Ficha Técnica:
 - Diseño y realización de escenografía:(datos no encontrados)
 - Diseño y realización de vestuario:(datos no encontrados)
 - Producción: (datos no encontrados)

Sinopsis

Es una obra contra los abusos del poder, la riqueza, los atropellos a la libertad, a la democracia y al hambre que hace estragos en la población.