

Vestir el cuerpo de rojo. Una mirada sobre la *performance* de *El cuento de la criada* realizada en Uruguay el 28 de mayo de 2020

Pilar Salvo

Dirección General de Educación Secundaria

Recibido: 15/07/2023

Aprobado: 25/07/2023

Resumen

A lo largo de este artículo se tratará de aportar una mirada sobre la *performance* de *El cuento de la criada*, realizada por primera vez en Uruguay el 28 de mayo de 2020 por el Día Internacional de Acción para la Salud de la Mujer. El mundo entero estaba en plena pandemia. Cerca de cien mujeres se vistieron de criadas y dieron vuelta al Palacio Legislativo —edificio emblemático de la democracia uruguaya—, acompañadas de campanas que resonaban en un parlante. La propuesta fue convocada por las organizaciones Mujer y Salud en Uruguay y un colectivo artístico llamado Gozarte. En este estudio se puntualizará acerca de la importancia del cuerpo en el acontecimiento performático y se observará la lucha feminista a través de la unión de esos cuerpos.

Palabras clave: *performance*; pandemia; cuerpo; salud; feminismo.

Dressed in Red. A View on the Performance of *The Handmaid's Tale* in Uruguay, May 28th, 2020

Abstract

This article intends an approach to the performance of *The handmaid's tale*. It was performed for the first time in our country on May 28, 2020, for the International Day of Action for Women's Health. The whole world was in a pandemic. About a hundred women dressed up as maids and circled the Palacio Legislativo —emblematic building of Uruguayan democracy— accompanied by bells that resounded in a speaker. The proposal was led by the organization Mujer y Salud in Uruguay and an artistic association called Gozarte. In this study, the importance of the body in the performance will be pointed out and the feminist struggle will be considered through the union of those bodies.

Keywords: performance; pandemic; body; health; feminism.

El cuento de la criada es el título de la novela de la escritora canadiense Margaret Atwood. Se publicó en 1985 y dialoga con *1984*, de George Orwell. A lo largo de la trama, la autora se propone crear un mundo distópico donde, luego de un golpe de Estado, los Estados Unidos pasan a estar en manos de comandantes y militares. Este lugar pasa a llamarse República de Gilead y es dominada por hombres bajo una división de castas. Las mujeres en dicho mundo han perdido todas sus posibilidades de independencia, pues al comienzo de la dictadura les han bloqueado sus cuentas bancarias y son divididas de acuerdo con dos categorías: mujeres legítimas e ilegítimas. Dentro de la primera categoría están las Esposas de los comandantes (vestido azul), las Criadas (vestidos rojos), las Marthas (vestidos verdes), las Tías (vestidos marrones) y las Econoesposas (varían

el color). Dentro de la segunda están las no-mujeres (no casadas, lesbianas, rebeldes al sistema) y las Jezebels (prostitutas).

El color de los vestidos de las mujeres legítimas depende de la función que ocupan en la sociedad, así las Esposas poseen vestido azul para recordar la imagen de la Virgen María; las Criadas vestido rojo porque son las encargadas de engendrar a los hijos que luego entregan a las Esposas; las Marthas son las criadas y las Tías quienes se ocupan de adiestrar a las Criadas.

El cuerpo femenino en esta novela está condenado a la reproducción de la especie. La capacidad de engendrar un hijo es el bien más codiciado y las mujeres embarazadas son las más cuidadas por la sociedad. Las Esposas que no pueden tener hijos —la mayoría— tienen a las Criadas para poder hacerlo, y si el bebé llega a morir, la Criada sufre fuertes represalias.

Bajo este argumento, en 2017 se creó una serie de televisión homónima que recogía la historia de la novela de Atwood y que causó un gran impacto, a partir de este momento es que en diferentes partes del mundo se comenzaron a realizar *performances* tituladas también como *El cuento de la criada*. Es difícil seguir el registro de cuál fue la primera y cómo se fue transformando. Todas tienen en común la defensa de los derechos de las mujeres, pero a medida que se fueron sucediendo, se adaptaron al contexto concreto de producción.

Por ejemplo, el 26 de mayo de 2017, según *el Diario.es*, en la Feria del Libro de Madrid varias mujeres se vistieron como Criadas y comenzaron a pasarse cajas con libros para defender la creación de un espacio donde se pudiese crear una biblioteca feminista. En julio de 2018, según *Clarín*, varias periodistas argentinas se colocaron igualmente vestidas —capa roja y sombrero blanco— fuera del Congreso mientras se debatía en el Senado la Ley de la Interrupción Voluntaria del Embarazo.

¿Cómo se desarrolló esta *performance* en Uruguay?

En nuestro país, la primera vez que se realizó esta *performance* fue el 28 de mayo de 2020 por el Día Internacional de Acción para la Salud de la Mujer. Cabe destacar que nos encontrábamos en plena pandemia. Cerca de cien mujeres se vistieron de criadas y dieron vuelta al Palacio Legislativo acompañadas de campanas que resonaban en un parlante. La propuesta fue convocada por las organizaciones Mujer y Salud en Uruguay y Gozarte. Fue dirigida por Valeria Píriz, quien ya ha dirigido otras *performances* similares, como la conocida *Diez de cada diez*. Comenzaron caminando por avenida Agraciada hasta el emblemático edificio. Al llegar al Palacio Legislativo, desplegaron tres carteles que rezaban: «Cuerpos libres», «Estados laicos» y «democracias plenas». La marcha que utilizaron para realizar la intervención respetaba el distanciamiento social a causa de la pandemia por Covid-19 e iban una atrás de la otra, como en un desfile militar. Al llegar a una de las fachadas principales (en la que desemboca avenida Libertador), se colocaron una al lado de la otra y luego volvieron a marchar hasta una de las puertas laterales. Al finalizar el recorrido, una comisión de tres Criadas le entregó a la vicepresidenta Beatriz Argimón un documento. Este trabajo se encargará de estudiar el caso particular de esta intervención y tomará el encuentro con la mandataria como parte de la *performance*.

Acerca de la palabra *performance*

Este acontecimiento ha sido catalogado por sus creadoras como una *performance* (Mujer y Salud en Uruguay, 2020). Será preciso, pues, interrogarse acerca del significado de este término en la medida que es un concepto difícil de definir y varía de acuerdo con el área en el que uno se posiciona para significarlo. Este aspecto es señalado por Diana Taylor, quien afirma que «*performance*, como término, crea complicaciones prácticas y teóricas» (2015, p. 54). *Performance* muchas veces aparece ligado al concepto de ritual, ceremonia, acción, intervención, teatralidad, y tantos otros. Existen varias definiciones de *performance*, Taylor de hecho sostiene que el concepto es una «esponja mutante» (2015, p. 54).

Judith Butler, por ejemplo, aborda el concepto de lo «performático» unido a las cuestiones de género y dice que es un término para «aludir a unos enunciados lingüísticos que, en el momento en que son pronunciados, crean una realidad o hacen que exista algo» (2017, p. 34), la definición es amplia, pero permite observar que lo performativo está relacionado con el *hacer*. Taylor dice que Elin Diamond también define la *performance* de esta manera, como «hacer, algo hecho» (2015, p. 16).

Bajo estas definiciones tan genéricas, todo acto humano podría ser estudiado como una *performance*. Taylor esclarece el panorama al decir que la adhesión de un acontecimiento bajo esta categoría «se da desde

afuera, desde el lente analítico que las constituye como objeto de estudio» (2015, p. 31). Así sucede con el caso concreto que se desea estudiar, en tanto sus mismas creadoras lo han catalogado así.

Victor Turner, pionero en la teorización del concepto, realiza una diferenciación de las *performances* que parece pertinente aplicar a lo que se viene desarrollando. El antropólogo distingue entre las *performances* sociales y las *performances* estéticas (Turner citado en Alves da Silva, 2005, p. 43). Las primeras son aquellas en donde se pueden encontrar los ritos y las ceremonias, y las segundas son las que están más vinculadas al arte y al teatro. Esta distinción realizada por Turner puede tomarse conforme a lo planteado anteriormente por Taylor, es decir, como categorías que permiten analizar mejor el objeto de estudio. Ninguna de ellas está tan claramente separada de la otra, pues ambas son clasificaciones que se aplican a acontecimientos simbólicos.

Continuando con los planteos de Turner, dicho autor sostiene que un concepto fundamental para entender las *performances* es el de liminalidad. Alves da Silva, tomando como referencia a Turner, sostiene que la liminalidad es lo que permite la ruptura temporal del flujo de la vida social demarcada por los eventos simbólicos y culturales (2005, p. 41). Así, comprende a la *performance* como una interrupción de la vida social cotidiana.

El concepto de liminalidad Turner lo toma de un teórico alemán llamado Gennep, y propone que se da cuando se origina una antiestructura, que se sitúa por fuera de la estructura social (Alves da Silva, 2005, p. 38). Esta antiestructura es un «um momento especial, instituído pela própria sociedade, visando lidar com as próprias contradições, conflitos, crises e/ou problemas não resolvidos que ameaçam sempre ruir as bases da estrutura social» (Alves da Silva, 2005, p. 38).

Focalizado en los estudios teatrales, la *performance*, por ejemplo, pertenecería a la categoría de teatro liminal. Esto tiene que ver con varios supuestos, como atentar contra el espacio de representación tradicional y transformar la calle en un teatro. Ileana Diéguez, siguiendo los planteos de Turner, las llama «teatralidades liminales»; la autora sostiene que estas prácticas rozan entre lo real y lo metafórico, y que han modificado inclusive la categoría del artista: «Practicantes a la vez que participantes, implicados a la vez que “observadores”, mediadores y testimoniante, los creadores juegan una condición dual y roles menos protagónicos» (Diéguez, 2009, p. 4).



Figura 1. Fotografía de Mariana Greif. Extraída del artículo de *La diaria* «“Cuerpos libres, estados laicos, democracias plenas”: la intervención feminista en defensa de los derechos sexuales y reproductivos»

Uruguay no será la República de *El cuento de la criada*

Ahora bien, ¿cómo aplicar todo lo que se viene planteando al ejemplo concreto que se busca analizar? La *performance* de *El cuento de la criada* puede clasificarse como una *performance* estética o *performance art* (Taylor, 2005) en tanto posee teatralidad. Este concepto, también discutible, es definido por Josette Feral como «la identificación o la creación de un “espacio otro” del cotidiano, un espacio que crea la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece» (2004, p. 91). Estas mujeres que aparecen vestidas con túnicas rojas y sombreros blancos irrumpen en el espacio cotidiano transformando las calles de nuestra ciudad en la República de la historia que pretenden recrear. Las Criadas se manifiestan en contra de la estructura social, generando una antiestructura basada en la disrupción del orden realista creando ese «espacio otro» tan característico del ámbito teatral. La teatralidad también está dada en el caso de esta *performance* en tanto cumple con los tres subacontecimientos que el teórico Jorge Dubatti le asigna al acontecimiento teatral: convivio, poiesis y expectación (2012, p. 18).

El convivio está instaurado en tanto implicó el contacto corporal auténtico y se realizó en un espacio deslindado de medios tecnológicos. Este aspecto no es un hecho menor teniendo en cuenta que para la fecha que se realizó en el Uruguay había un confinamiento casi total. Las clases presenciales estaban suspendidas, los locales comerciales recién comenzaban a abrir, no había nadie caminando por las calles. En los registros audiovisuales que han quedado de la *performance* es posible observar un Montevideo casi vacío. Por lo tanto, el hecho de que se haya realizado la manifestación a través del encuentro de los cuerpos es un suceso que hay que remarcar. El cuerpo es uno de los aspectos en los que más adelante se focalizará y que forma parte de un componente central de esta intervención.

Con respecto a la poiesis, es evidente que la hay, esta intervención es producto de una creación artística. Fue premeditada y articulada con un fin determinado. Además, posee una directora y las *performers* son en su mayoría actrices y artistas. También hubo expectación, algunos pocos espectadores que caminaban por las calles de la ciudad o contemplaban el acontecimiento desde sus autos.

Además de su clasificación artística, esta es una *performance* que tiene una clara finalidad política. Yanina Vidal denomina a este tipo de acontecimientos como *performances* activistas. Dice que este tipo de intervenciones son «una manera de transgredir la teatralidad» (2019, p. 27), y que «se basa en la configuración de la representación dentro de un marco que no tiene como fin entretener» (2019, p. 27). La investigadora estudia ejemplos similares al que se pretende abordar y dice que este tipo de intervenciones se han vuelto muy frecuentes para los movimientos feministas: «La llegada de este fenómeno como discurso escénico se basa en establecer un diálogo, una postura o un acercamiento al problema de la violencia de género sin utilizar como vehículo formas de protesta que sí ya son hartamente conocidas» (2019, p. 27). Diana Taylor define el concepto de artivismo y sostiene que: «Los artivistas (artistas/activistas) en las Américas usan el *performance* para intervenir en los contextos, luchas, o debates políticos en que viven. El *performance* es la continuación de la política por otros medios» (2005, p. 115).

La reivindicación que propone esta intervención está ligada al cuerpo femenino, asunto que debe ser analizado como una componente central de esta *performance*.

El cuerpo

Patrice Pavis sostiene: «La *performance*, el arte corporal y la puesta en escena de estos últimos veinte años ponen al cuerpo en el corazón de una reflexión antropológica renovada» (2016, p. 66). El cuerpo es un componente esencial en toda *performance*, pero tiene en esta un significado mucho más importante. Esta es una intervención que, siguiendo los planteos de Turner, viene a develar los dramas sociales que apañan a las mujeres. Vidal dice que en las *performances* activistas el cuerpo cobra otro significado porque «es víctima de la violencia y es un campo de batalla para una lucha social» (2016, p. 27).

Las mujeres que intervienen en esta *performance* se reúnen en época de confinamiento para prestar su cuerpo a una representación. Aquí es interesante pensar en los efectos de la pandemia sobre el cuerpo, pues a causa de ella se perdió la oportunidad del encuentro, el convivio. La unión de estas mujeres es, por sí, un acto de resistencia contra el aislamiento. Además, se debe tener en cuenta que los efectos de la pandemia no fueron iguales sobre los cuerpos masculinos y los femeninos. Con relación a esto, es importante remarcar que durante el confinamiento la violencia de género aumentó a causa del incremento del tiempo de convivencia familiar. Alejandra Mora, secretaria ejecutiva de la Comisión Interamericana de Mujeres, sostiene que:

Las medidas de confinamiento buscan proteger la salud pública y evitar el colapso de los servicios de salud; sin embargo, su aplicación no es neutra desde el punto de vista de género. Los hogares se han convertido en el espacio donde todo ocurre: el cuidado, la educación de los niños, niñas y adolescentes, la socialización, y el trabajo productivo; lo que ha exacerbado la crisis de los cuidados (2020, p. 4).

Por lo tanto, esta *performance* vino también a reivindicar el encuentro femenino y a reforzar las luchas que se venían realizando a nivel colectivo en nuestro país. El convivio colectivo que logran los cuerpos hace presentes las palabras de Judith Butler, al afirmar:

Cuando los cuerpos se congregan en la calle, en una plaza o en otros espacios públicos están ejercitando un derecho plural y performativo a la aparición, un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del campo político y que, amparándose en su función expresiva y significativa, reclaman para el cuerpo condiciones económicas, sociales y políticas que hagan la vida más digna (2017 p. 18).

Las condiciones que se reclaman en este caso se cristalizan en la proclama que realiza este hecho performático: «Cuerpos libres», «Estados laicos» y «democracias plenas». Las delegadas que luego entraron con el documento para la vicepresidenta Beatriz Argimón se encargaron de defender estas consignas. Según Stephanie Demirdjian, en un artículo que escribe para *La Diaria* (Demirdjian, 2020), lo que entregaron se estructuraba en nueve puntos, algunos giraban en torno a los derechos reproductivos de la mujer (garantías con respecto a la legalización del aborto), otros con relación a la violencia de género y otros referentes a la explotación sexual. Todos ellos, derechos relacionados al cuerpo femenino y a la vulneración de estos por parte de la sociedad y exacerbados por el confinamiento. Uno de los primeros significados de esta intervención, por lo tanto, sería visibilizar públicamente estos aspectos.

El hecho de tomar un ícono como el de la Criada para corporizar este encuentro es importante, y más aún con el lema que acompañó la *performance*: «Uruguay no será la República de *El cuento de la criada*» (Mujer y Salud en Uruguay, 2020). Aquí, entra en juego un aspecto crucial y es que esta fragilidad sobre el cuerpo femenino no solo estaba dada por la pandemia, sino también por el gobierno que asumió el control de nuestro país en marzo de ese año.

La presidencia, liderada por el Partido Nacional, se ha autoproclamado por ejemplo «pro vida». En una conferencia realizada el 4 de mayo de ese año, el presidente Luis Lacalle Pou reafirmó el compromiso con esta proclama. Según una nota publicada en *La Diaria*, dijo que «todo su gabinete comparte esa agenda, más allá de lo que votó cuando se aprobó la ley» («Lacalle Pou aseguró», 2020). El significado de esta *performance*, por lo tanto, veinte días después de estas afirmaciones pretendía alertar también contra estas declaraciones.

Es significativo, con relación a esto, el hecho de que las Criadas coloquen sus cuerpos en un espacio tan simbólico como lo es el Palacio Legislativo, edificio icónico que representa el poder político y la democracia. La vuelta a la manzana que dan al edificio es trascendente pues, de cierta forma, acechan el espacio que las rechaza con un vallado. Los cuerpos marchan en determinado momento en filas. El impacto visual fue impresionante, porque el rojo de sus trajes contrasta con la blancura del edificio. Andrea Domínguez, estudiosa de la dramaturgia de los colores, afirma que «el rojo es el color que tiene mayor longitud de onda frente a nuestros ojos y logra ser tan beneficioso como corrosivo» (2010, p. 26). Por lo tanto, hay hasta en la elección del color de esta vestimenta una voluntad de transgredir.

En la novela original de Atwood, las Criadas solo podían caminar de a dos, sin pronunciar una palabra, pues el gobierno de facto en el que están insertos los personajes prohibía las aglomeraciones de estas mujeres. De alguna manera, la realidad se va asemejando a la ficción, pues la pandemia también combate las aglomeraciones. Pero las criadas de esta *performance* marchan en conjunto mostrando unidad y fuerza, respetando las distancias pertinentes.

El encuentro de este universo performático con la vicepresidenta de la República es un hecho que debe ser analizado como un componente central de esta *performance* y que aportará insumos significativos para su comprensión.

El encuentro con Beatriz Argimón

Este encuentro puede tomarse como el componente final de la *performance*, por más que Argimón se encuentre por fuera del hecho artístico en sí. El hecho de que ella no esté involucrada directamente en la *performance* no la hace no ser parte de esta. Además, Argimón, en tanto figura política, es una *performer* de los mecanismos del poder.

Para la transformación del *performer* en personaje de la intervención, es interesante tener en cuenta las palabras de Pavis, cuando sostiene que «nosotros lo transformamos en actor y en personaje» (2016, p. 67). Por lo tanto, Argimón, con todas sus investiduras, puede ser considerada un personaje más de este acontecimiento.

Cabe preguntarse entonces cuál es el simbolismo que posee su figura en esta intervención. Lo primero que podría decirse es que Argimón pertenece al partido de gobierno y, por lo tanto, está alineada a sus propuestas. En este sentido, la vicepresidenta —cuando aún era diputada— no votó la despenalización del aborto (Raffo, 2018). Es significativo, entonces, el hecho de que se le entregue un documento en donde se busca enfatizar y garantizar las políticas reproductivas de las mujeres.

El encuentro connota otras significaciones. Se debe destacar que Argimón, como figura política, ha construido su imagen a partir de un feminismo de carácter contradictorio. Argimón conformó la Red de mujeres políticas y llegó a integrar ciertas actividades del colectivo Mujeres de Negro. Una nota elaborada por *Montevideo Portal* se cuestionaba: «¿Beatriz Argimón puede ser feminista y “de derecha”?» (2019). Las opiniones que se encuentran en la nota, pertenecientes a los diferentes colectivos feministas, reflejan la contradicción que Argimón representa. Para ese entonces, una de las coordinadoras de la Intersocial Feminista sostenía: «Yo creo que Argimón es una luchadora por los derechos de las mujeres y lo ha demostrado con hechos concretos. La considero una luchadora feminista» («¿Beatriz Argimón puede...?», 2019).



Figura 2. Colectivo Gozarte

Si bien es cierto que Argimón ha innovado en cuestiones de género dentro de uno de los partidos más tradicionales de la política uruguaya, el hecho de considerarla feminista o no, es polémico. Los ejemplos que lo comprueban son múltiples y no es este un lugar para desarrollarlos todos. Pero bastará con mencionar algunos. El primero ya se ha mencionado anteriormente, con relación a la Ley del Aborto. El segundo, el caso Moreira. Este es un político con cargo de Intendente de Colonia y que fue acusado en 2019 de abuso sexual («Edila de Colonia», 2019). Argimón, en ese momento, pidió expulsarlo del Partido Nacional, aludiendo que no había lugar para gente de ese tipo dentro del partido («¿Beatriz Argimón puede...?», 2019). Sin embargo, luego de

haber sido reelecto intendente de Colonia, sostuvo que tiene «todo su derecho de volver al Partido Nacional» («Argimón afirmó que», 2020). Un tercer y último ejemplo puede estar dado en un análisis de un fragmento del discurso que realizó cuando asumió la dirección del Partido Nacional. Argimón dijo: «Cada vez que una mujer política llega a un cargo de estas características, está la decisión de un varón político decidido a que llegaran estos tiempos» (*Buen día Uruguay*, 2018). En vez de reconocer el mérito propio de las mujeres al acceder a la política, destaca el papel masculino, agradeciéndole el permiso por dejarla ocupar ese lugar.

La vicepresidenta, como miembro del Partido Nacional, encarna todos estos valores al tiempo que busca construir una fachada en reivindicación de los derechos de las mujeres. En la página de Presidencia, el 12 de marzo, a pocos días de haber asumido, exclamaba: «De una vez por todas, Uruguay tiene que avanzar hacia la paridad» («Beatriz Argimón», 2020). Si bien es cierto que Argimón lucha por las cuestiones de género, exigiéndole a su partido ciertas políticas de género, por momentos las contradicciones que ejecuta hacen difícil conciliar la imagen de una mujer feminista. Parecería ser una especie de figura colocada —falsamente— para alinearse a ciertas tendencias mundiales que han encontrado eco en los últimos tiempos.

Eduardo Rinesi habla de estas contradicciones que se asumen en la política y las explica a través del concepto de tragedia. El autor dice que tanto la comedia como la tragedia son conceptos metafóricos que permiten pensar la política (2015, p. 262). Afirma que la verdadera tragedia se da cuando el sistema político

por un lado, no puede dejar de prometer a todo el mundo las posibilidades más plenas de realización de su autonomía y de su libertad y por el otro no puede dejar de impedir a cada paso la realización plena de esa autonomía y de esa libertad por lo menos a algunos (2015, p. 293).

Esta asimilación del concepto de tragedia permite comprender la contradicción existente en la figura de Argimón.

Es preciso ahora relacionar esta figura una vez más al caso concreto de la intervención que se venía analizando. Antes de pasar a este aspecto, señalemos que durante la pandemia no se tomaron medidas extraordinarias a nivel político con respecto al aumento de la violencia de género. De hecho, el presidente asumió que habían aumentado un 80 % las denuncias por violencia de género y las catalogó como un «daño colateral» («Feministas reaccionan», 2020) del confinamiento. Argimón, por su parte, en una conferencia de prensa dijo que se estaban adquiriendo más tobilleras electrónicas para esta situación.

Surge la interrogante acerca de por qué las Criadas le entregan a Argimón el documento. La respuesta puede tener que ver con la misma dualidad que esta figura representa. Es de derecha, tradicionalista y conservadora, pero no deja de ser mujer. Es, por lo tanto, una representante del poder, pero en cierta parte, aliada.

Sin embargo, hay que realizar otra interpretación. Las Criadas, con sus vestidos rojos en clara representación de lo femenino, se encuentran con esta figura cuyos colores de preferencia siempre son el azul y el blanco. Durante esta intervención, la vicepresidenta estaba vestida de color blanco. Recordar el simbolismo de la vestimenta de la novela de Atwood es aquí necesario: el azul y el blanco eran los utilizados por las mujeres oficiales (esposas e hijas de los comandantes).

Argimón, sin quererlo, se transforma indirectamente en la representación de una mujer que es para la ficción (y por qué no para la realidad también) un miembro de la élite. Un personaje ajeno a las luchas reales del feminismo. Las Criadas en conjunto marcan que Argimón no pertenece al mismo grupo que ellas y saben la contradicción que encarna su figura, pero apelan de todas formas a ser escuchadas.

Judith Butler (2017) dice que las apariciones públicas de estas características atentan contra la precarización de ciertos sectores de la población y que «pueden ser interpretadas como versiones emergentes de la soberanía popular. Asimismo, se las puede concebir como una suerte de recordatorio de cómo funciona la legitimación en democracia» (p. 23). Las Criadas quieren reivindicar justamente la precarización del cuerpo femenino y defender los derechos ya alcanzados por la democracia —por eso en una de las proclamas que sostenían podía leerse: «Democracias plenas»—.

Buscan en Argimón un cuerpo que pueda sensibilizarse y entender en carne propia lo que sucede. Más allá de que esto se logre o no, no sería lo mismo si el documento se lo hubiesen dado al presidente de la República. Este aspecto tiene que ver con lo planteado por María Alejandra Vitale (2014), cuando dice que las figuras políticas femeninas construyen sus discursos de forma muy diferente a las masculinas. La autora sostiene que existe en las mujeres un *ethos* muy particular que está vinculado con la empatía, el cariño, el afecto. A este lo denomina pragmática empática: «Definido como la imagen específica que dan de sí las políticas mujeres a la que le es inherente un modelo de comunicación» (2014, p. 65). Esta pragmática empática tiene

varias características señaladas por Vitale, entre ellas el uso frecuente del yo y de los verbos querer, desear y creer. A esta pragmática es a la que están apelando las Criadas.

Consideraciones finales

La *performance* que se estudió a lo largo de esta exposición ha señalado la importancia del cuerpo en el acontecimiento performático y ha tenido la voluntad de reivindicar la lucha feminista a través de la unión de esos cuerpos. Se ha querido destacar que este acontecimiento fue de gran importancia para el momento que nuestro país estaba viviendo y que logró, a través de esta manifestación, algo que no se estaba pudiendo hacer por las condiciones sanitarias: luchar públicamente por la violencia de género.

En definitiva: vestir el cuerpo de rojo para defender los derechos ya adquiridos, combatir el peligro al que muchas veces se ve sometido la democracia y llamar la atención a los cuerpos azules que, desde adentro del poder, buscan a toda costa normativizar.

Referencias bibliográficas

- Alves da Silva, R. (2005). Entre «artes» e «ciências»: a noção de performance no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, 11(24), 35-65. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200003>
- «Argimón afirmó que Moreira tiene “todo su derecho de volver” al Partido Nacional». (2 de noviembre de 2020). *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/politica/articulo/2020/11/argimon-afirmo-que-moreira-tiene-todo-su-derecho-de-volver-al-partido-nacional/>
- «¿Beatriz Argimón puede ser feminista y “de derecha”?». (27 de noviembre de 2019). *Montevideo Portal*. <https://www.montevideo.com.uy/Noticias/-Beatriz-Argimon-puede-ser-feminista-y-de-derecha--La-mirada-de-la-Intersocial-uc737029>
- «Beatriz Argimón: “De una vez por todas, Uruguay tiene que avanzar hacia la paridad”». (12 de marzo de 2020). *Uruguay Presidencia*. <https://www.presidencia.gub.uy//comunicacion/comunicacionnoticias/argimon-toque-campana-bolsa-valores-igualdad-genero>
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós
- Canal 4. (26 de abril de 2018). Buen día Uruguay - Beatriz Argimón 26 de abril de 2018 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9peQ4QXa6Mo>
- Demirdjian, S. (28 de mayo de 2020). «Cuerpos libres, estados laicos, democracias plenas»: la intervención feminista en defensa de los derechos sexuales y reproductivos. *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/feminismos/articulo/2020/5/cuerpos-libres-estados-laicos-democracias-plenas-la-intervencion-feminista-en-defensa-de-los-derechos-sexuales-y-reproductivos/#>
- Demirdjian, S. (24 de junio de 2020). Violencia de género durante la pandemia: una puesta a punto de la respuesta del Estado. *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/feminismos/articulo/2020/6/violencia-de-genero-durante-la-pandemia-una-puesta-a-punto-de-la-respuesta-del-estado/>
- Domínguez, A. (2010). *Dramaturgia del color: el color como actor fundamental en la producción en sentido para el audiovisual*. [Trabajo de grado. Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/5578/tesis623.pdf?sequence=1>
- Diéguez, I. (2009). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. [Trabajo inédito]. Archivo Artea.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Edila de Colonia amplió denuncia contra Moreira por acoso sexual y abuso de funciones. (21 de noviembre de 2019). *El Observador*. <https://www.elobservador.com.uy/nota/edila-de-colonia-amplio-denuncia-contra-moreira-por-acoso-sexual-y-abuso-de-funciones-2019112017190>
- Feministas reaccionan ante dichos de Lacalle Pou que califican los femicidios como un “efecto colateral” del aislamiento social por el coronavirus. (25 de marzo 2020). *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/feminismos/articulo/2020/3/feministas-reaccionan-ante-dichos-de-lacalle-pou-que-califican-los-femicidios-como-un-efecto-colateral-del-aislamiento-social-por-el-coronavirus/>

- Feral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Lacalle Pou aseguró que su gobierno tiene una agenda “provida” y recibió críticas del Frente Amplio. (4 de mayo de 2020). *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/politica/articulo/2020/5/lacalle-pou-aseguro-que-su-gobierno-tiene-una-agenda-provida-y-recibio-criticas-del-frente-amplio/>
- Manifestaciones frente al Congreso. Performance de *El cuento de Las criadas*, en apoyo al proyecto de ley de aborto legal. (10 de julio de 2018). *Clarín*. https://www.clarin.com/sociedad/fotogalerias_5_ByWkY2MX7.html
- Mora, A. (coord.). (2020). *COVID-19 en la vida de las mujeres. Razones para reconocer los impactos diferenciados*. Comisión Interamericana de Mujeres, Organización de los Estados Americanos. <https://www.oas.org/es/cim/docs/ArgumentarioCOVID19-ES.pdf>
- Mujer y Salud en Uruguay (28 de mayo de 2020). Uruguay no será la república de «El cuento de la criada». <https://www.elpais.com.uy/eme/mujeres/uruguay-no-sera-la-republica-de-el-cuento-de-la-criada-intervencion-afuera-del-parlamento>
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Raffo, M. (2018). Argimón: La decisión de que yo presida el Partido Nacional se da por un líder que se juega, que es Lacalle Pou. *Crónicas*. <https://www.cronicas.com.uy/portada/argimon-la-decision-presida-partido-nacional-se-da-lider-se-juega-lacalle-pou/>
- Rinesi, E. (2015). Notas sobre la tragedia y el mundo de los hombres. *Revista de Teoría y Filosofía Clásica*, 5(8), 271-296.
- Taylor, D. (2015). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Vidal, Y. (2020). *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*. Montevideo: Estuario Editora.
- Vitale, A. (2014). *Ethos* femenino en los discursos de asunción de las primeras mujeres presidentes de América del Sur: Michelle Bachelet, Cristina Fernández de Kirchner y Dilma Rousseff. *Anclajes*, 18(1), 61-82.
- Zaz Marcos, M. (26 de mayo de 2017). *El cuento de la criada* cobra vida en el Retiro para reivindicar el espacio de las mujeres. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/libros/feria-libro-reivindicar-espacio-mujeres_1_3380569.html