
**INFORMES, EXPERIENCIAS
Y ENSAYOS**

TOCA FONDO QUEDA ARRIBA, EN EL ESCENARIO

Lali Armengol Argemi
Dramaturga y directora de teatro

¿En qué momento una dramaturga se da cuenta de que es una mujer la que está escribiendo? ¿Quién se entera primero, una o sus personajes?

Haciendo cuentas sumo más de dos décadas haciendo teatro desde una perspectiva feminista, lo que me ha permitido decir que es una dramaturgia con percepción propia. Una definición que tiene sus límites por eso de “propia”, pero que implica una transgresión, por cuanto todo lo propio de las mujeres es, de por sí, considerado transgresor, lo que lleva también a remontar prejuicios, hasta a justificarme frente a mi misma y a explicarle a los/as demás, cuando me lo preguntan, o cuando no lo quieren saber, que mi obra teatral profundiza en los mecanismos de exclusión que han colocado a las mujeres en el plano de ser para otros, razón por la cual no han hablado desde ellas, desde nosotras sino que hemos sido habladas. “*Se trata de esperarnos trabajando y no de quedarnos esperándonos, como si creyéramos que el encuentro con nosotros mismos (sic) queda (...) en manos del azar o de la naturaleza, tal vez por la parte vacilante, todavía sometida que tenemos todas las mujeres*” (Mizrahi, 2003:100-101)

Empecé a decir teatralmente, a escribir sobre “temas de mujeres” para el *Teatro 8 de Marzo*, un grupo integrado por mujeres, dirigido a un público heterogéneo, aunque pensara más en la mujeres como destinatarias que en los hombres. Le debo al entorno epocal, decenio de las mujeres, organizaciones de mujeres, amigas, teatro de calle, el hecho de que el mundo patriarcal empezara a ponerse en evidencia en cada acto y fueran “apareciendo” la propuestas de las obras, abordando temas nutridos con la propia experiencia de vida, que incluía en este caso, la experiencia y el camino andado de otras, desde múltiples perspectivas. Una de ellas, se debe al hecho de pertenecer a una ONG fundada por el Teatro 8 de Marzo en 1985, vinculada diaria y directamente con las mujeres en situación de violencia, y a la re-

clamación de sus derechos. Ha sido, en el tiempo, una prerrogativa para comprender –si es que no me quedaba suficientemente claro– el submundo de las mujeres, principalmente el de las que están cercadas por situaciones de violencia en su propia casa y por las maneras misóginas que la sociedad y el estado –hasta hace nada inconvencionales– interpretan los delitos “naturales” contra las mujeres .

Aunque mis referencias teatrales eran masculinas, gracias al acompañamiento y las circunstancias que me fueron abriendo los ojos para ir descubriendo escabrosamente un sistema de creencias que había hecho de mí una devota , reconociéndome en el cumplimiento del catecismo patriarcal con las otras, para después irme desconociendo, no viví de la misma manera el travestismo del que hablaba Sabina Berman en su conferencia , en la *Primera Bienal de Dramaturgas Latinoamericanas*, celebrada en la ciudad de México en 2001. La dramaturga mexicana, se refirió a la mimetización de la mirada masculina en la producción dramática: “Esta opción era la automática, escribir como hombre o como mujer, repito, según lo define la vieja cultura patriarcal y elegí ser hombre antes que ser esa escritora mujer tradicional, sin mundo abstracto, ni mundo al aire libre, sin mundo político, víctima feliz o quejosa, pero víctima oprimida.(...) Un congreso de dramaturgas en Toronto, el Primer Congreso Internacional de Dramaturgas, tuvo que rescatarme de mi feliz y prestigioso travestismo”. (S. Berman en S. Berman, 2001:153)

Como es imposible salir ilesa, mi travestismo iba más por el lado de la búsqueda de la aceptación artística, en un ambiente teatral lógicamente habitado por una inmensísima mayoría de hombres. Mi necesidad de ser admitida en el mundo teatral como hacedora, tenía más que ver con la puesta en escena, que con el discurso, con el cual no recuerdo haber hecho concesiones –puede ser un problema de memoria– pero sí la aplicación de autocensura . El ánimo de desafiar me quedó del placer de provocar que sentía haciendo teatro de calle. Fue una época apasionante y descubrí –acompañada de las demás integrantes del grupo– el valor, el gusto, el placer que proporciona el proceso de apropiarse de nuestro propio discurso, el que atraviesa la manera de mirar y estar y que no tiene fin. El que nos pone al tanto de las contradicciones y se convierte en una decisión –de vida y de creación– que se funde con una inmensa satisfacción. Tiene razón Marcela Lagarde, cuando dice: “Si no fuera por los placeres de la miseria, la sororidad y la solidaridad y el goce de intervenir en la propia vida y en el mundo positivamente, que se generan en la experiencia feminista, nadie persistiría” (M. Lagarde, 1998: 10)

Así, encontré en el escenario primero (la calle) y luego en las salas, un lugar para comprometerme con mi propia manera de sentir y ver lo que afirma de nosotras la historia y las consecuencias en nuestras vidas, abriendo espacio a una nueva subjetividad que parte del desdecir, el más insistente de los discursos patriarcales escuchado, significado y resignificado: “la anatomía es destino”. 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. La memoria de mi infancia más amable, el de la niña jugando a representar historias durante muchas horas, muchos días y años. Era una transgresión infantil-adolescente, una de las pocas que pude realizar, o la única, no propiamente por el juego que era asimilado graciosamente por mi familia –de lo cual me sentiré siempre agradecida– sino por la ensoñación, por el refugio que representaba en un mundo católico y fascista, residente enseñoreado en mi pueblo de Catalunya, durante el régimen franquista. Este juego omnipotente que jugaba para encontrarme en un lugar donde sucedía únicamente lo que yo imaginaba, me acompañó hasta adulta, con diferencias en la dosificación, el tiempo, la oportunidad y las circunstancias, hasta que llega un momento que lo confundo con la construcción de personajes, en mi tiempo de actriz. En cuanto a la ruptura, me refiero a la ruptura con la otra parte de mí que se había olvidado de su deseo, lo había anulado, por razones autobiográficas, como solemos decir para no entrar en detalles.

Volviendo al mundo de las denominaciones, retomando el punto, escribir sobre el mundo de las mujeres, o temas de mujeres, una reflexión de Rosa Montero, viene muy a cuento para pensar en el tipo de percepción que implica, o el lugar que una misma le asigna a “este mundo” y a estos temas: “Cuando una mujer escribe una novela protagonizada por una mujer, todo el mundo considera que está hablando sobre mujeres, mientras que cuando un hombre escribe una novela protagonizada por un hombre, todo el mundo considera que está hablando del género humano” (R. Montero, 2005:158)

Por extensión, podría pensarse que al hablar del teatro que hago –como teatro de mujeres, por la temática, más la composición del grupo– pudiera expresar la internalización de la exclusión, del señalamiento del mundo aparte, más que la intención de hacer visible la existencia.

Nos ponemos nombres que nos nombran: estudios de mujeres, las mujeres y el mundo indígena, derechos de las mujeres, o para explicarlo mediante una convención feminista: una discriminación positiva.

Personalmente no suelo decir como Cecilia Propato, dramaturga argentina, en referencia al grupo *El Descueve*, que: "Es un grupo que proporciona una mirada femenina acerca de la existencia humana y enfatiza la relación entre mujeres y entre los hombres y las mujeres" (En G. Yncian, 2001:119). Algo semejante me escucho decir al confrontar públicamente la obra o en las gacetillas de prensa o en un programa de radio promocional, pero no tengo conciencia de ello cuando estoy escribiendo y, más bien, tengo la impresión de que pienso solamente en nosotras. No he estado lo suficientemente atenta para saberlo, pero me gustaría que fuera verdaderamente así. Aunque todas las reflexiones son necesarias, indispensables para ubicarse, para poner los ojos adentro y afuera, no deja de producir cierto cansancio tener que explicar tanto lo que una hace y por qué lo hace, por qué mujeres, aunque sepamos que es una tarea que nos toca en nuestra situación política, en la construcción de la cultura feminista.

Nos consta que tanto las producciones literarias como no literarias de las mujeres –cuando primariamente se ocupan de su historia y ponen en evidencia el sistema de subordinación patriarcal– provocan reacciones, conscientes o inconscientes, de menosprecio, en concordancia con el valor sociocultural asignado a las mujeres. Cuando tratan sobre cualquier otro tópico, podemos apreciar más de lo mismo, con palabras menos recalcitrantes

Sin que fuera intencionalmente provocador –como ya traté de explicar– al denominar el área en que coloco mi hacer como teatro de mujeres, esta denominación se constituyó en discurso, al igual que la presencia en la calle de un grupo exclusivamente conformado por actrices. Sobre todo en los primeros años de teatro de calle, iniciada en 1983, la experiencia resultaba bastante insoportable para mucha gente, no les resultaba grato encontrarse con nosotras hablando y denunciando en mitad de la calle. La virulencia mayor provenía de los hombres, como si sintieran que estábamos invadiendo sus espacios públicos, de manera que sacaban a relucir su *stock* de insultos machistas y, en oportunidades especiales, nos arrojaban tomates, huevos, hielo... Si no fuera por el hielo, hubiéramos podido imaginar que estábamos en un teatro isabelino.

También causábamos trastornos de conducta y provocábamos actos de mala educación, cuando posteriormente íbamos a salas de

teatro, fuera de nuestra región. Mi ignorancia supina sobre aspectos técnicos de iluminación y tramoya –todavía sin superar– pudo haber sido una, pero sólo una, de las posibles causas. También he cosechado a lo largo de los años –todo está bastante fresco– miradas con dejos de compasión venidas de los ojos de mujeres y hombres de teatro. Entendía y entiendo que dicen que estoy fuera de onda por lo arcaico de la temática o marcada por una obsesión feminista. El asunto es que hacer teatro con mujeres y desde las mujeres era y es mal visto –cada día un poco menos en determinados círculos y dependiendo de lo que se diga– por el cúmulo de prejuicios y la intolerancia. Sin embargo, no todo el mundo piensa así. Son problemas de susceptibilidad que tienen las mujeres, “¡hagan buen teatro y punto!”, aportó una voz masculina como respuesta a una actriz, en una conversación que cayó en el punto de las respuestas diferenciadas del público para recibir “las obras de las mujeres”, en relación a cualquier otro espectáculo con “temas de interés general”. Volvimos a caer en la cuestión que apuntaba Rosa Montero.

La academia –con sus académicos y académicas– casi podríamos decir que hace esfuerzos por ocupar los primeros puestos, para confirmar la tesis de las reacciones permeadas por juicios sexistas, cuando en un postgrado de teatro un profesor no permite realizar una tesis sobre el discurso feminista de la obra tal y la estudiante se retira, cuando otro responde despectivamente a una alumna que manifiesta la intención de hacer una tesis sobre el análisis de textos dramáticos de una autora feminista, para indagar sobre la violencia de género, cuando una profesora no acepta que se presente en clase una escena de una obra de la misma familia teatral, o cuando insisten en llamar dramaturgo a una dramaturga, y así sucesivamente, hasta toparse con un crítico extranjero que reclama, algo molesto, que se sintió excluido de la obra *Las pilas que mueven la cuna*, sin llegar a precisar si su exclusión partía de que los hombres vivían las mismas situaciones que las mujeres y no estaban representados, o por no encontrar en los valores masculinos expuestos a sus pares referenciales en mejores posiciones discursivas. Un enigma que puede develarse con otra crítica anterior para *Ellas hablan solas*, al hacer hincapié en un mínimo descuadre –que sólo un ojo clínico podía advertir– en la tela que servía de escenografía para darle forma a una vasija –casa– útero, inspirada el cuadro *Ciencia inútil o El alquimista* de Remedios Varo, para decir que el pequeño descuadre de la costura, se constituía en un punto de fuga. Supongo que era un homenaje a la pintora o un acto de curadoría y por ser él mexicano, se le agradeció con el silencio.

Otro de los lados donde se visibiliza la aceptación de las producciones teatrales de las mujeres, es en las carteleras teatrales venezolanas. Las autoras son la excepción; sin embargo, desde hace unos diez años, un grupo de “otras” lograron ser la regla. Las “otras” es una manera de decir, sin intenciones peyorativas a las dramaturgas, que a mi juicio, abordan el discurso sin la mirada feminista. Sin haber analizado a fondo el fenómeno, podría suponerse que debido a los cambios sociales, a una nueva conciencia, a la moda, o a la taquilla, los textos teatrales referidos a la vida de las mujeres, por lo menos a la de muchas de un determinado sector, principalmente los monólogos, han proliferado en las salas caraqueñas y en las del interior del país, con un aparatoso éxito. La conformación mayoritaria de un público compuesto por mujeres y un discurso que tiende a lo emancipatorio con sus estereotipos –con capacidad de provocar respuestas teatrales reactivas en algunos dramaturgos y directores– es un tú a tú entre mujeres que se realiza en el escenario, que podría abrir posteriormente un diálogo más profundo sobre conflictos y experiencias. También puede que sea el camino equivocado para hacerlo, si nos atenemos, por extensión, a la crítica de la obra de éxito mundial, incluida Venezuela, *Monólogos vaginales* –en el país con el título *Monólogos de la vagina*– escrita por la dramaturga estadounidense Eve Ensler, representada inicialmente en Estados Unidos, por Wynona Ryder, Susan Sarandon, Cate Blanchett y Whoopi Goldberg y otras, visto por ojos opinantes, como la superficialización de la sexualidad femenina en esos términos: “Ha desacralizado una revolución, ha convertido el feminismo en un movimiento de relaciones públicas, en un espectáculo de modas. Ha reducido todo a conversaciones sin sentido sobre el sexo” (s.n.t.).

Sin juicio de valor sobre las obras dramáticas que se refieren a la experiencia de vida de las mujeres venezolanas –común a la de muchas de otras partes del mundo, según la investigación de Eve Ensler– y reconociendo que son exitosas, quisiera ver en ellas la posibilidad de acercamiento al teatro que habla de sus asuntos e intereses. Con las dudas que me aporta mi propio trabajo teatral, negocio con la inferencia de que dicho teatro pudiera resultar un abre boca en el tratamiento de los mismos temas, desde otro lugar más profundo en la reflexión. Lo cual implicaría hacer esfuerzos para comprender el concepto feminista en el discurso del que se dice portadora una de las más relevantes protagonistas, pero hay que sopesar el valor, por ejemplo, de la incorporación de visiones de la vida de las mujeres, argumentaciones sobre los roles femeninos, en dramaturgas/os y directoras/es, anteriormente negadas, alérgicas y alérgicos a este tema, sanadas y sanados ahora, posiblemente debido al éxito que han obtenido los espectáculos que

hablan de las mujeres, o también a causa de sus propias reflexiones sobre el fenómeno de los monólogos y su descendencia .

¿Las espectadoras que con su presencia han construido el éxito de dichas propuestas, están buscando una respuesta a la necesidad identificatoria de los logros y frustraciones en este tipo de obras? ¿O es, más bien, como dice María Milagros Rivera Garretas?: “tener un sexo femenino ha marcado y marca la experiencia histórica de las mujeres en las sociedades occidentales. Por ello, las interpretaciones (...) no son nunca indiferentes al sexo de quien ha escrito el texto, ni al de los caracteres vinculados con estos sexos, ni siquiera al de los problemas históricos que esos textos plantean ni al mío como autora de los procesos de interpretación. Me interesa, pues, sexualizar mi lectura, en el sentido de marcar diferencias entre la experiencia histórica de las mujeres y la experiencia histórica de los hombres. Porque pienso que, en Occidente, la diferencia que marca el sexo es una diferencia socialmente construida pero omnipresente e ineludible” (MM Rivera, 1995:15-16)

El efecto molestia de la víctima

Antes y durante el fenómeno de los monólogos y las obras sobre asuntos de mujeres contemporáneas, hay referencias teatrales diferentes, con respuestas diferentes, evidentemente circulando en otra dirección, pero configuradas alrededor del tema que expongo reiteradamente en el escenario. Me ha tocado escuchar por mampuesto o directamente: “¿no te has dado cuenta de los cambios sociales, las mujeres ya estamos (o están) en otros planos, hay mujeres presidentas en el planeta, las universidades están llenas de mujeres?”, “¿los hombres tienen la culpa de todo?”, “¿no hay otros temas para tí?”.

Sabina Berman llama a esta estrategia de confrontación, cuando viene directamente de las mujeres, “evasión por traspapelamiento del conflicto **OJO** (...) Pasar sus intereses a segundo término es algo en que las mujeres tenemos una historia práctica. Todavía más: es una segunda naturaleza y se necesita concentración para vencer su automatismo” (S.Berman en G. Ynclan, 2001: 155).

Sobre los modos estratégicos de la sociedad de poner a la vista o perder la cuenta de lo que demandan o de lo que les ocurre a las mujeres, es una historieta repetitiva. Cada etapa histórico-política encuentra el modo de intervenir para enmascarar lo que imaginamos ser y lo que realmente somos. El desconocimiento de la historia de

las mujeres, ésta que las investigadoras, historiadoras, pintoras, escritoras, fotógrafas y dramaturgas están sacando a flote, la falta de poder real, la ausencia en los cargos de poder, junto a la costumbre de negar o naturalizar la insatisfacción, o las situaciones brutales y sus consecuencias en la muerte real y simbólica, consolidó la cultura de la negación personal, el ocultamiento del deseo y el silencio. Con este bagaje –que es el que, en muchas oportunidades, es el único que se tiene a mano– verse de pronto en el escenario, o ver sólo a otras, del mismo sexo en situaciones que no se había querido o podido ver, con otro rostro, sin las respuestas correctas ni adecuadas, pronunciando las palabras antes nunca dichas por inconfesables, porque “hay muchas cosas que las mujeres no deben decir, ni desear, ni nada”, como expresa un personaje de *No me toques el mamut*, reafirmando su condición machista, se puede vislumbrar que el camino para reconocerse o identificarse con los personajes que habitan un escenario, significa un recorrido aflictivo, dolorido, nada suave, aunque se esté al principio o la mitad del camino del encuentro con una misma o con una parte de una misma.

Esta misma travesía se vive con otros tiempos actoralmente, en una zona límite, entre los procesos personales con su carga experiencial, que en nuestro caso grupal lo asumimos como un aporte de mucho valor para los temas de investigación y, por lo demás, la historia de vida acude, irremediablemente, al hablar de nosotras mismas, sin que se pretenda trasvasar la vida en la obra, y la historia teatral. Desde el lugar de la dirección y de la dramaturgia, la implicación va en el mismo sentido con las limitaciones que representa no participar en la actuación. Quedarme fuera sería quedar desvinculada del proceso que iniciamos de mutuo acuerdo con las actrices, para el placer, riesgos y beneficios, diferentes, inciertos, pero siempre extraordinarios, en cada proceso de montaje.

En mi práctica teatral existe una fusión entre los oficios de escribir y dirigir. En determinadas etapas se podrían separar si se determinara que es necesario. El teatro de autora, definido como el de la directora que escribe, o de la dramaturga que dirige, me ha acostumbrado al ejercicio de una práctica teatral amalgamada. Siento la necesidad de aclararlo porque en mi relato puede no estar suficientemente claro. Aprovecho este inciso para precisar qué tipo de directora soy y ubicarme en el justo lugar. No he dirigido hasta ahora una obra de otra autoría, por estar embebida en mi propio hacer y por el temor de no poder darle sentido ni forma a otra propuesta; se me presenta como una dificultad en vez de una posibilidad de incursión a un nuevo modo de hacer. Pensar que no tendría todas las libertades de ir ajustando

el texto al proceso de creación actoral y viceversa, no me ha seducido lo suficiente, aunque considerándolo un riesgo debería tomarlo, más aún cuando las tendencias actuales ponderan el texto dramático, desde la amplitud de ser tomado como pretexto para una puesta en escena. En este sentido he disfrutado y admirado el trabajo de dirección que Jericó Montilla con el grupo *Teartes* ha realizado con sus versiones libres de las obras *Platos* y *Betty blue con remolacha*, de mi autoría. Es, además, la única directora que monta mis obras, hasta donde he podido saber.

No poder o no querer (identificarse con) el sometimiento, con toda su gama de penalidades, exilio, encierro, privación, violencia, silencio, maternidad asignada, con el no haber hablado en nombre propio, sino en nombre de los otros, a la medida del deseo de los otros, pasa por la dificultad de desconstruir la estructuración psíquica que ha realizado el patriarcado, una operación compleja, más que una decisión personal que pueda hacerse durante una obra de teatro como una revelación, aunque si pudieran empezar a producirse preguntas, a partir del pensar. Una obra puede poner en visión con imágenes y palabras un algo que ya resonaba íntimamente, aunque al escuchar a una espectadora decir: “Es como si me hubieran pasado la película de mi vida”, dudo si puedo atribuirle el sentido real del darse cuenta, pero esa voz, me provoca una inmensa empatía. Algunos espectadores hacen recorridos interiores parecidos al toparse con una realidad que desconocían o la percibían desde otro lugar, pensando en alguna mujer de su familia. Otros se manifiestan como parte afectada por el sistema que denunciarnos y otros más como contribuidores inconscientes. Otras y otros reclaman otras visiones, como ya hemos dicho.

Desde mi proceso de encontrar y mostrar lo que oculta la apariencia, considero esencial para poder decir lo que digo de la manera que lo digo, el reconocerse en estado de subordinación desde el género. También lo es, a mi juicio, porque nos sitúa en una perspectiva menos inocente y más lúcida ante los cambios sociales con masivas y entrapadas señales de liberación femenina, signo de la capacidad patriarcal de reciclarse. Si fuera de otra manera, las protagonistas de las obras serían ellas, las otras, unas, no sería yo misma.

Tengo que entonces preguntarme qué me pasa y qué siento, cuando me toca escuchar: “¿cuál es el empeño de mostrar a las mujeres en situación de víctimas?”, “¿No crees que podría ser más provechoso para las propias mujeres que fueras más optimista?”, “¿No crees que eres demasiado trágica?”. Ante este tipo de señalamientos sonoros fuera de mí, puedo reconocer que también se constituyen en preguntas

dentro de mí, al encontrarme con mis personajes teatrales expuestos al público, sumergidos en un presente escénico, en situaciones brutales y trágicas. Esto me produce un efecto que puedo llamar la molestia de la víctima.

Lo que sienten las personas que reclaman la liberación de los personajes frente a sus ojos, o una acción o *un Deus ex machina* incontrovertible que anuncie que lo hará, me pregunto si es compatible con lo que a mí me origina el efecto de la molestia de la víctima. Efecto que aumenta considerablemente cuando las acotaciones, o reclamos velados, los han hecho hombres. Se me devuelven como una acusación: “¿por qué las dejas ahí?”, “¿por qué no las sacas de este infierno?”

El efecto la molestia de la víctima se me declaró ante el discurso y la resolución teatral de las obras *Ellas hablan solas* –sobre la violencia contra las mujeres– y *Las pilas que mueven la cuna* –que aborda la culpa que se hereda por ser mujeres, la culpa que paraliza y obliga a culpar a otros de lo que nos culpan– en las que prevaleció la imagen de la mujer devastada y subyugada.¹

Se manifestó de manera intermitente con angustia y dudas sobre mis propias interpretaciones. Me daba respuestas que consideraba valederas y se me olvidaban enseguida, perdía la pista de mis reflexiones y tenía que volver a comenzar de nuevo, como el camino que sólo sabe hacer el inconsciente, hasta que pude concretar, después de una mediana tregua, algunas preguntas, precisamente a raíz de otra escena final, en *No me toques el mamut*, muy desalentadora, con la particularidad de que se refería a la humanidad y no a las mujeres en particular y no se presentó el efecto la molestia de la víctima, aunque no había entresacado a las mujeres, como grupo aparte, como podía haber sucedido de acuerdo a lo aclarado sobre el significado que le otorgo al “mundo de las mujeres”.

Estas son las preguntas que me hice: ¿La molestia de la víctima entra en sintonía con una parte del público que quiere cerrar un capítulo de la historia? ¿La molestia de la víctima es el propio malestar de la víctima? ¿La molestia de la víctima es la ausencia de rebelión de la víctima, no poder transgredir la ley? ¿La molestia de la víctima es

1 Debo añadir que el abordaje del tema de la violencia física y sexual contra las mujeres lo pospuse por mucho tiempo. Me ponía obstáculos, plazos, le daba vueltas. Sabía que no podría hacerlo desde la ironía y el sarcasmo predominante en otras piezas y, efectivamente, así fue; lo mismo ocurrió con *las pilas que mueven la cuna*.

no poder hablar de la situación de las mujeres como algo remoto, desde el pasado?

Intentar remontar reflexivamente mi propio discurso, teniendo presente que cada quien escoge mediante procesos psíquicos, nada claros a nivel de la conciencia, cuáles aspectos se privilegian y cuáles no, para que salgan a la luz en el proceso de creación, reencontrarme con personajes a los que supuestamente les he privado de la fuerza y los elementos para liberarse, se enlaza con mi propia queja.

Definir el rumbo de los personajes, se dice y me consta, es una tarea que se puede escapar de las manos de quien los crea. Hay otros que no exigen doble autonomía, al menos en apariencia; así entendí que sucedió en el caso de los personajes de *Ellas hablan solas* y *Las pilas que mueven la cuna*.

“Las palabras que decimos vienen de lejos”...

Puede dar la impresión de que mediante la presentación de los personajes y sus actos, una va en sentido contrario a la visibilización de mujeres autónomas, mujeres que han resquebrajado los caminos trazados por los otros, en sentido opuesto a la construcción unas figuras que por su manera de responder al abuso del poder pudieran ser reconocidas como representativas, emblemáticas, como símbolos de una mujer totalmente diferenciada del modelo femenino impuesto. Olympe de Gouges (1748-1793) en su tiempo y en sus difíciles circunstancias de pionera defensora de los derechos de las mujeres y dramaturga, proponía llevar a escena una nueva imagen de la mujer, consciente de ella misma y de su valor.

Siguiendo con el pasado, mi deuda con Nora, de *Casa de muñecas* de H. Ibsen, publicada en 1877, tiene peso en el reconocimiento del patrimonio que se crea al evidenciar teatralmente actos liberadores. Nora ocupa un lugar en mi imaginario, y es un personaje amado. Tuvo el don de revelarme el valor de lo incierto en las decisiones, el amor por sí misma, me hizo *click*, y para mí, casi cien años después de irse de su casa en Noruega, tuvo la fuerza referencial de una mujer, para incitarme a tomar decisiones. Todas las referencias en torno a Nora coinciden, no hay interpretaciones múltiples para ella, ha sido considerada un símbolo de las libertades femeninas que intentan realizarse dentro de la sociedad patriarcal.

Nombrar a estas dos mujeres, una real y otra de ficción de siglos anteriores, tiene un sentido recordatorio para enlazar las dimensiones

del tiempo en la historia personal y el tiempo histórico social, una manera más de verse colgando entre dos tiempos.

A propósito de haberlas nombrado, y de la construcción de personajes femeninos a contracorriente, transgresoras o no, se nos acomoda mal un imaginario colectivo despoblado de imágenes de mujeres emblemáticas, en el más vasto de los sentidos. Ni las obedientes ni las desobedientes forman parte de él. En una pequeña encuesta que realizamos como grupo *Teatro 8 de Marzo*, para apoyar la propuesta de *No me toques el mamut*, confirmamos la hipótesis de que ni mujeres ni hombres podían nombrar sin dificultad a una mujer que admiraran. Una pregunta así de simple planteamos. Hombres y mujeres, de distintas edades y sectores, a la hora de nombrar hombres representativos, admirados, contaban con una galería más o menos profusa, pero a la hora de nombrar a una mujer se producía un giro de ojos hacia arriba, a los lados: “¿una mujer... una mujer...?”, para luego no mencionar a ninguna, o nominar a la Madre Teresa de Calcuta. Fue la que ganó, después sus mamás ¿Casualmente dos madres?

Justo esas mamás –la otra madre la dejo fuera porque merece, además, una obra aparte– sin que ellos y ellas puedan saberlo, están metidas en ese grupo de mujeres víctimas de las obras en cuestión, estructuradas bajo la atmósfera dominante de la derrota, con un final abierto. Kantor sostenía que no se puede escribir pieza alguna, ni antes ni después de la puesta. A los textos los consideraba guiones. Su criterio supera vitalmente el sentido del acto de comunicación con el público y sus posibles lecturas.

En *Ellas hablan solas* y *Las pilas que mueven la cuna*, la sucesión aniquilante de imágenes y gestos se impusieron de manera decisiva para hacer lecturas. Había seguramente que distanciarse un poco para entrar en el mundo de la palabra y escuchar el trastocamiento que se produce, cuando las palabras no obedecen al orden patriarcal y darse y darse cuenta de que los personajes habían salido de su interioridad, hablaron de su cuerpo y de su vida escrita en él con el cuerpo. Dejaron el silencio. Se hicieron de la palabra, para decir desde de cada una de las partes del cuerpo con las que la religión, los mitos, las leyes, la filosofía, se han ensañado durante siglos.

Dice Hélène Cixous: “Todo lo que tenga que ver con el cuerpo debe ser explorado, desde sus funciones a su libido, hasta su imagen; una vez hecho esto se debe observar como todo se transforma en el nivel simbólico. Las mujeres deben escribir su cuerpo y al hacerlo liberarán su inconsciente que ha sido silenciado hasta ahora (Citada por S. Castillo, 1992:35).

Sucedan cosas extrañas o inexplicables –que por lo repetidas dejan de serlo– cuando una se enfrenta a su creación, es como indagar en la propia vida donde las cosas también suceden y tienen nombre. Ese algo que está ahí, ese hallazgo que se escapa y vuelve, ese vaciarte de él como un reloj de arena, y volver a esperar que aparezca de manera impredecible. Freud definió la creación como una de las fases de mayor movilización del aparato psíquico (Mizrahi, 2003).

Así han sido los acontecimientos para indagar sobre el efecto la molestia de la víctima en mí. No tuve que recurrir a nada que ya no supiera, incluso encontré apuntes sobre la transgresión de la palabra –creo que se trataba de mis propias reflexiones, aunque no eran ninguna revelación– pero no se trataba propiamente de saber, se trataba de quererlo saber, para ponerlo en relación con la manera de exponer el final de las obras; no fue suficiente que tuvieran finales abiertos para sentir alivio. Mientras, tenía un poderoso motivo para reprocharme, para sentir angustia. Aunque el efecto la molestia de la víctima estuviera centrada en el hecho incierto de la ausencia de rebelión en la víctima, en no poder transgredir la ley, y aunque entienda que no fueron los personajes que se escaparon para liberarse a mis expensas, *ahora seguramente* sentiré angustia por otra cosa, mientras llevo al fondo de mí misma. En palabras del poeta Luis Rosales (en A.Grijelmo: 2002:29)

*“Las palabras que decimos/ vienen de lejos/ y no tienen definición/
tienen argumento.*

*Cuando dices: “nunca”/cuando dices: bueno / estás contando tu
historia / sin saberlo”*

Desde hace muchos años me escucho decir que quiero llegar al fondo de mí misma para que se trasluzca en mi trabajo dramático. Suena profundo. Quizás no sé exactamente qué quiere decir eso. En todo caso sé que lo que intuyo que podría ser, no está en las obras. Mi escritura está atravesada por cedazos, por una imposibilidad que no es solamente para el texto teatral. Desde mi registro puedo imaginar que actuando se llega a espacios más íntimos de una misma que en la escritura. De los ejercicios de preparación para actuar, me queda la experiencia de vencer la resistencia con el agotamiento físico, con movimientos internos que se estimulan desde lo externo y viceversa. Sentir una proximidad nueva, una armonía que se manifiesta con el silencio en mi cabeza, no me persigo, no me juzgo, sólo se siente, no se tachan palabras ni se buscan sinónimos, no se vuelve a hacer la página. El cuerpo ya escribió lo que tenía que escribir. Pero tampoco es todo, intuyo que es una aproximación. No es propiamente el vacío,

no tengo palabras ni cuerpo sin pasado... Escribir con el cuerpo es la metáfora de tocar fondo. Es un intento permanente, pienso que las palabras de que dispongo no me alcanzan, o quizás la traducción que hago con palabras de lo que siento que quiero decir está interferida y en algún momento me doy cuenta. El fondo es mi dificultad, es mi dolor, la marca del patriarcado, y de momento voy escarbando, haciendo esfuerzos, corriendo riesgos, dándole vuel-tas al asunto. Cuando se habla de la literatura escrita por mujeres, decimos que una escribe con su memoria, con su edad, con su todo y con su cuerpo y su sexo. Una lo dice, y queremos que sea verdad, pero me quedan dudas ¿con cuál cuerpo? Tengo la sensación de que María Auxiliadora Álvarez, en su poemario *Cuerpo* (1985) tocó fondo. Cuando la leo resueno toda para bien y para mal.

¿Pueden los personajes tocar fondo antes que una? Intuyo que sí.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, María Auxiliadora (1985) *Cuerpo*, Caracas, Fundarte.
- Amorós, Celia (1997) *Tiempo de feminismo*. Madrid, Instituto de la Mujer, U. de Valencia y Ediciones Cátedra (Col Feminismos, No. 41)
- Andrade, Elba y Hilde F. Cramsie (1991) *Dramaturgas Latinoamericanas Contemporáneas (Antología crítica)*, Madrid, Editorial Verbum.
- Berman, Sabina (2001). "El teatro y la mujer latinoamericana". En: Gabriela Ynclan (Coord). México, Cidal.
- Castillo, Susana (1992) *Las risas de nuestras medusas*, Caracas, Fondo Editorial Fundarte
- De Petre, Juan Carlos (1996) *El Teatro Desconocido*, Maracaibo, Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia (Col. Yanama)
- Grijelmo, Alex (2000) *La seducción de las palabras*, España,
- Lagarde, Marcela (1998) *Aculturación feminista*. Versión preliminar de la ponencia presentada en la Mesa Redonda Balance y perspectivas del movimiento feminista mexicano. en la Escuela de Antropología e Historia. Ed. Fots.

- Mizrahi, Liliana (2003) *La mujer transgresora*. Buenos Aires, Nuevohacer Grupo Editor Latinoamericano
- Montero, Rosa (2005) *La loca de la casa*. Buenos Aires, Suma de Letras Argentina.
- Muguercia, Magaly (1996) *Teatro y utopía*. Maracaibo, Dirección de Cultura de la Universidad de Zulia Col. Yanama)
- Propato, Cecilia (2001). "La alegría de la mujer chancha". En: Gabriela Ynclan (Coord). *El teatro y la mujer latinoamericana*. México, Cidal.
- Rivera Garretas, María Milagros (1995). *Textos y espacios de mujeres*. Barcelona, Icaria editorial.
- Spacks, Patricia M (S/F) *La imaginación femenina*, Madrid-Bogotá, Editorial Debate-Editorial Pluma.

