

## El arte del performance y la subversión de las reglas del juego en el discurso de la mujer

**Beatriz J. Rizk**

Inscribir a la mujer como sujeto de la historia en el campo teatral, o en cualquier otro, ha sido una de las tareas más acuciosas de las investigadoras del mundo occidental en las últimas décadas. No se ha tratado, la mayoría de las veces, de re-escribir una historia en el sentido unívoco tradicional, o sea desde un solo punto de vista, sino de rescatar su presencia, fragmentada y todo, a través de las diferentes etapas históricas de la llamada civilización occidental. Sin embargo, a la ya vasta bibliografía europea y norteamericana, en la América Latina todavía son relativamente escasos los textos dedicados al trabajo femenino/feminista en nuestro campo, aunque ya su presencia es obligatoria en estudios de autores múltiples además de contar con varias publicaciones que están sentando precedencia. Sin afán exclusivista, nos referimos a trabajos como *De ninfas a capitanas: mujer, teatro y sociedad* (1990) de Beatriz Seibel que cubre desde los rituales hasta la época de la independencia argentina, *Um teatro da mulher* (1992) de Eliza Cunha de Vincenzo de Brasil, *Literatura y diferencia: Escritoras colombianas del siglo XX* (1995) editado por María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio de Negret y Angela Inés Robledo, en la que hay una sección dedicada a la dramaturgia femenina a cargo de la autora de estas líneas, *Identidad femenina en el teatro chileno* (1996) de Consuelo Morel Montes y el más reciente *Latin American Women Dramatists* (1998) editado por Catherine Larson y Margarita Vargas en el que se incluyen ensayos sobre figuras ya señeras de la dramaturgia femenina latinoamericana como Griselda Gambaro, Sabina Berman, Myrna Casas, Isidora Aguirre y otras. Otros estudios como *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico* (1989) de Jean Franco en el que toca tangencialmente la representatividad de la mujer en el teatro, o *Women of Color: Mother-Daughter Relationships in 20th-Century*

*Literature* (1996) editado por Elizabeth Brown Guillory, en el que se estudia a varias autoras latinas en Estados Unidos, son material esencial para una posible historia de la representación femenina en el teatro. En el campo del performance, el asunto se complica pues tendríamos que ir a buscar información y referencias en artículos diseminados en las revistas especializadas que por fortuna muestran un incremento, aunque todavía moderado, en su número de publicaciones.

Si bien la crítica en general en Estados Unidos señala los turbulentos años 60 como el marco temporal y espacial dentro del cual se desarrolla tanto el nuevo género híbrido llamado “arte performativo” como el concepto del performance en general, es al iniciarse la década del 70 cuando, según H. Sayre, el performance se estableció como un medio “distintivo y definible” en manos del incipiente movimiento feminista, particularmente en el programa que llevaban a cabo Judy Chicago y Miriam Shapiro en el Cal Arts de Los Angeles (1989: xiv). El arte performativo se convirtió al pasar los años en uno de los medios preferidos de expresión de las mujeres en todo el ámbito de la cultura occidental y ya hacia los 80 se estaba utilizando con asiduidad tanto por las mujeres de procedencia hispánica en Estados Unidos y en Europa como por las mismas latinoamericanas.

Ante la variedad de los performances que han ocupado a las mujeres, creemos pertinente señalar de antemano algunas de las características que comparten en su mayoría. En primer lugar es el cuerpo el vehículo indispensable del performance. El cuerpo en cuanto a “elemento significativo en una ficción dramática” y como tal, aunque se esté representando a sí mismo, forma parte de un “sistema de signos teatral” cuyas convenciones en tanto que referentes – gestos, voces, caracterización – son compartidos por igual tanto por el público como por la/el *performer*. De manera simultánea, es también un signo de “un sistema gobernado por un aparato particular,” el patriarcalismo, que desde siempre ha colocado a la mujer en calidad de objeto para el goce estético o visual del hombre, quien es el que tradicionalmente subvenciona y consume el espectáculo (Diamond 1988: 89). Por otra parte, al ser la mujer excluida de otros campos y oportunidades, “a menudo ha usado su cuerpo como vehículo para expresar sus impulsos artísticos,” y en no pocas instancias “ha convertido su cuerpo en productos artísticos” (Bovenschen 1986: 43, cit. por Sayre 78), como ha sucedido tanto en el mundo de la danza contemporánea como en el del performance. De hecho, la investigadora Elaine Alston señala

cómo en el teatro femenino la “geografía de la colonización” se ha circunscrito de manera más radical y primordial en el “cuerpo de los *performers*” (1995:130).

Al tomar la mujer las riendas de su producción y salirse de los cánones impuestos por las convenciones teatrales imperantes está subvirtiendo las reglas del sistema, de los sistemas, cuyas consecuencias si en el último caso son estéticas en el primero son políticas (ver Dolan 1991 y Reinelt 1992: 225). En este sentido, el performance ha sido uno de esos espacios ideales en los que la instancia femenina/feminista, una definida por la resistencia cultural y social, a la estructura dominante establecida, se ha desarrollado. El arte performativo resulta, en casi todos los casos, de la posición personal del *performer*, o autor, o aun del mismo director, ante la vida, ante el arte, ante la sociedad, ante un tema determinado, y en este sentido está orientado a promover cambios. En otras palabras, está apelando a esa vieja arma retórica que definíamos no hace mucho tiempo como “concientización,” la que ahora, como en los mejores momentos del Nuevo Teatro, funciona en un campo eminentemente político. Por esto creemos que su “impacto” va mucho más lejos que el derecho al orgasmo aun en sociedades en las que el placer de la mujer nunca ha contado, como se adujo fue el resultado de las primeras luchas feministas en América Latina, insertándose más bien, como sugiere K. Nigro, en el campo de la tensión generada por las estructuras del poder que operan de igual forma en el dominio público que en el privado (1992: 130). De ahí que el privado, reducido casi siempre al recinto doméstico, va a ser el lugar preferido, aunque no exclusivo, desde donde la mujer desarrolla su discurso poético. Irónicamente por cierto, en una época en que se ha anunciado a voz en cuello el fin del “sujeto,” el movimiento femenino/feminista lo ha afirmado como la única posibilidad que tiene la mujer de ser escuchada.

Antes de entrar en materia debemos aclarar que los criterios bajo los cuales agrupamos aquí varias obras bajo la rúbrica general del “performance” pueden parecer arbitrarios para los siempre atentos puristas de todas las artes. Siguiendo de cerca un análisis más global del performance hemos escogido aquellas obras que presentan rupturas y cuestionan los límites entre los géneros (teatro/performance), el arte y la vida (representación/realidad, espectáculo/ público) y presuponen una posición crítica del autor/actor con respecto al material que utiliza. Posición que a diferencia de la requerida por Brecht en la que se suponía se registrara el *gestus* de la época (1963), se trata de una posición absolutamente personal. En este sentido, Ruth Maleczech, una de los fundadores y actriz del afamado grupo Mabou Mines, nos da la

medida al referirse justamente a la diferencia de la disposición del actor entre la representación “teatral” y el performance como a un aporte personal al contexto de la obra en el sentido en que en este último se ve “la vida del performer. El actor está trabajando con su propio material” (cit. por Sayre 1989: 79). Otro elemento importante para nuestra selección reside en el montaje mismo del texto, escrito para el teatro o no, que a veces sirve de mero pretexto para la elaboración de un espectáculo en el que se diluyen las barreras convencionales de las artes resultando en un espectáculo/red de los diferentes códigos que generalmente induce a la abolición de la distancia estética con el público, uno de los pilares del arte performativo.

La búsqueda del “archivo,” en el sentido que le da Foucault, en cuanto a que el trabajo del artista ya no se asemeja al de un historiador, entendido en términos tradicionales, sino más bien al de un arqueólogo que va a hurgar en la memoria colectiva – en este caso esos espacios reservados a la mujer que han separado desde siempre los dominios públicos de los privados –para ir por medio de retazos construyendo, para luego ser deconstruida, una supuesta continuidad histórica (*The Archeology of Knowledge* 1972), la ejemplariza María Bonilla de Costa Rica, como pocas otras teatristas. Actriz consagrada; profesora de teatro de la Universidad de Costa Rica, dirigió el Teatro Nacional de su país desde 1982 a 1986; investigadora, escribió entre otros varios textos críticos una historia de teatro (1988) y estando en la cúspide de su carrera, no satisfecha aun con los resultados, decidió dejar el espacio teatral consagrado del gran proscenio para dedicarse a explorar otros más experimentales. Sus performances se nutren de poesía: el que nos referimos aquí, *En el cristal de la tormenta*, creado con la fotógrafa Ana Muñoz, cuenta con textos de Claribel Alegría, Gioconda Belli, Amalia Bautista, Alejandra Pizarnik, Alfonso Reyes, Gonzalo Rojas, Ida Vitale, y Jaime Sabines, entre otros poetas, en los que se destaca la condición de la mujer. El espacio de la obra es evidentemente de carácter doméstico: se divide en tres partes iguales, hay un baño, una alcoba, una sala, en los que cuelgan sábanas, toallas, marcos y ventanas, es el recinto asociado con los quehaceres cotidianos. Al abandono y a la espera como actitudes propias del género se unen la apatía y el aburrimiento de unas vidas gastadas en aras del “aseo” para facilitarle la vida a los hombres. Los seres que interpretan Bonilla y otras dos actrices, Martha Apuy y Beatriz Rojas, son seres que aman, que esperan, que lloran. Los marcos vacíos colgando sugieren trazos estáticos de la memoria opuestos al movimiento que es la vida, evocando ese estado de perenne pasividad asociado con la mujer que el hombre parece tener el privilegio absoluto de poner en marcha. La diferencia

es que ahora por medio del performance el estaticismo de la imagen atrapada en el retrato se transforma, se teatraliza, haciéndose evidente que la repetición kinésica de la misma postura es una manera de afirmar y de condenar un *gestus* social (en un sentido sí bastante brechtiano). De esta manera la presencia física de las actrices se vuelve también esencia de otros tiempos, de otras mujeres, pero siempre bajo las mismas circunstancias. El marco, asociado casi siempre con la obra de arte que contiene, ha sido objeto de estudio en otros campos en cuanto simboliza un “límite” a cualquier expresión o expansión cultural y espacial, como señala el investigador G. Simmel:

El marco, el límite que encierra un trozo, tiene para el grupo social una significación semejante a la que posee la obra de arte (...) El marco dice que dentro de él hay un mundo que sólo obedece a normas propias... Al simbolizar la unidad de la obra de arte, que se basta a sí misma, el marco fortalece la realidad y la impresión que aquélla causa. (1959: 650, cit. por Acebo Ibañez 1993:106)

“La desigualdad a nivel emocional,” es así como define Bonilla ese estado anímico de subalternidad propio del género femenino: “La lucha vital del hombre es para, con o por el poder, la lucha de la mujer es al margen del poder, en la periferia, es una sobreviviente del poder, de la historia, de la opresión” (1997: 60). Por otra parte, el dominio privado está enmarcado por el dominio público, cual ilustración de ese juego de espejos del poder que se refleja desdoblándose del que hablaba Nigro, haciendo contraste con el mismo. Al principio del performance que presenciamos en San José, en marzo de 1998, mientras esperábamos en la calle a que abrieran las puertas del recinto en donde se presentaría el performance tuvo lugar un episodio bastante desagradable entre un taxista y una chica que pretendía abordar el carro con un marco grande que no cabía ni en el baúl, ni aparentemente en el asiento de atrás. Ante la insistencia de la chica, el tratamiento del chofer para con ella fue cambiando diametralmente: del “mi reina” inicial pasamos al “vieja loca,” y de ahí a increparle que seguramente tenía “la regla” fue sólo un paso, para terminar gritándole que más bien se consiguiera alguien que la “cogiera.” El episodio formaba parte de la obra y de alguna manera, por demás realista, contrarrestaba con ese viaje poético en el que nos íbamos a sumergir, al tiempo que exponía la facilidad con la que el hombre llega al abuso verbal y físico con la mujer y nuestra complicidad al aceptar indolentemente el estado de las cosas. Aunque atónitos ante tan inusitada situación, nadie movió un dedo para defender a la chica cuyo estado de “histeria,” cualidad tal parece sólo perteneciente al “sexo débil” supuestamente por aquello de la

“menstruación,” como lo insinuó el taxista, aceptamos cual lugar común. Al final del performance, igualmente irrumpió en la platea, un “vendedor de helados” ofreciéndonos su mercancía y devolviéndonos a la realidad.

La separación de los ámbitos público y privado está siendo aprovechada por la mujer para articular la diferencia de los géneros, causa primera de la legitimización de su desigualdad, en discurso evidenciando la falacia de tal premisa. Cristina Castrillo salió de Argentina a mediados de los años 70 con la mayoría de los integrantes del entonces Libre Teatro Libre de Córdoba, grupo al que pertenecía, amenazados de muerte por el gobierno militar de turno. Tras breves estadias en Caracas e Italia, terminó instalándose en Lugano, Suiza, donde fundó el Teatro delle Radici a principios de los 80. Su exilio, como el de todos sus compañeros del LTL, la marcó de por vida pues arrancada de sus raíces se dedicó a rescatarlas, sin nostalgias entorpecedoras, a través de un extenso trabajo en las tablas ya sea en sus producciones o en la preparación de actores. La obra performativa *Las sombras del silencio* con texto y dirección de Castrillo, que nos ocupa aquí, surgió como una meditación sobre el silencio que opera como límite de la voz, cuando ya la voz, que siempre ha sido un instrumento del poder, no puede conceptualizar la condición femenina. Esta es una instancia en la que la no oralidad, o lo que queda de ella, como es el empleo letánico de residuos de textos repetitivos, se entremezcla con la imagen. De hecho, el énfasis en la obra está puesto en el registro sígnico a través de las imágenes como pueden ser una mujer envuelta en velos, o con una toalla ensangrentada, o con traje y mantilla negros. Lo visual es por tanto fundamental y se hace hincapié en el uso de los colores. La producción está hecha predominantemente en blanco y negro con un asomo de rojo, ya sea en el vestido de la mujer más joven o en la sangre que temáticamente es reiterada a lo largo de la obra.

Enmarcada de nuevo por ventanas, esta vez con sus respectivas persianas celosamente cerradas separándolas del mundo exterior, dos mujeres, representadas por Bruna Gusberti y Ledwina Costantini, reviven situaciones domésticas en las que se acusan, se agreden, se aman, tratan de contarse cuentos y aparentemente se reconcilian. Madre e hija, amante y amiga, o amiga y amante, la sensibilidad de la mujer sale a flote en el entorno que usualmente la cobija. Aunque se usa el silencio, o sus sombras, como salida de la apropiación masculina, es precisamente a través de la tradición que vamos a reconocer o evocar personajes femeninos trágicos como los que estas mujeres interpretan en escena. Los creados por García Lorca (Bernarda

Alba, Yerma, y la novia de *Bodas de sangre*) nos vienen a la mente pero también Frida Kahlo hace su entrada aquí. A medida que transcurre la acción, al fondo del escenario la silueta de una mujer se va esbozando poco a poco en un lienzo blanco de la que una vez terminada empieza a brotar sangre que va chorreándose lentamente a lo largo de la tela. Esta asociación está reforzada por la tragedia que la esterilidad involuntaria ha causado en la mujer más madura quien musita algo sobre el “tajo” que imposibilitó su fecundidad. No hay duda que la frustración de la “maternidad conceptual,” el privilegio de procrear en particular, está unida a la capacidad creativa de la mujer en una red compleja en la que su condición parece disminuirse *en toto* por su incapacidad reproductora. Estamos ante una de “las formas del enmudecimiento” de las que hablaba Josefina Ludmer en su ensayo “Las tretas del débil” (1984) con las que a través de los intersticios que se crean en un sistema binario de géneros riguroso plantea una resistencia, tanto simbólica como física, a dejarse encasillar en las que ya para muchos investigadores son “‘ficciones de la identidad’ atribuidas a la mujer por la cultura patriarcal” (Cohen 1998: 85).

Al final de la obra, una imagen impactante, como subversiva, se instala ante nuestros ojos reproduciendo “*La piedad*” (la estatua de Michelangelo) pero en vez de Jesucristo es una mujer –la hija/amante– con el torso desnudo, reclinada en actitud de entrega total, la que está en los brazos de la mujer mayor. Una entrega que es sellada con un beso en la boca, el beso de la muerte quizás pero también el beso que da vida del que se excluye al hombre. Un acto definitivo de tergiversación y apropiación si se tiene en cuenta que el lugar íntimo de los recintos domésticos, el lugar propicio desde el que perennemente se proyecta lo femenino, es también en cierto modo un lugar ajeno pues sigue siendo el otro, el hombre ausente, el que tradicionalmente marca la pauta, el que lo determina, como en las citadas obras de García Lorca. El valor político de esta reversión de categorías impuestas por el discurso artístico de sello femenino es un hecho ya estudiado por la crítica, como señala oportunamente la investigadora Carmen Perilli, en su estudio sobre “los sonidos del silencio” en la obra de Elena Poniatowski, que vale la pena traer aquí:

Si tuviéramos que señalar el modelo historiográfico dominante en la escritura de mujeres, éste es el de las historias de la vida cotidiana que producen un político diverso. En ellas se consolida la interpretación de los procesos sociales y políticos a partir del efecto que los mismos

producen dentro de la familia o de la posición de la mujer. La relación espacio público/espacio privado es determinante. (1998: 180)

De hecho, el poder estético de la cotidianidad, lo vernacular, del mundo femenino es un *leitmotif* de la dramaturgia femenina/feminista así como de su arte performativo. Todo ese material hasta ahora poco reconocido y discriminado por el “productor” tradicional por no ser de interés para el público en general es justamente el que las mujeres han empezado a “capitalizar,” aun en términos comerciales. La actriz Mimi Lazo de Venezuela, interpreta la obra de Mónica Montañes, *El aplauso va por dentro*, bajo la dirección de Gerardo López Blanco, performance que se ha presentado en América Latina y Estados Unidos a partir de 1997 con bastante éxito de taquilla. El dominio privado de la mujer se extiende apropiadamente al gimnasio en donde “la mujer de los 90” pasa, o pretende pasar, buena parte de su vida agobiada como está por la mirada masculina que la quiere delgada y ágil, en especial cuando se está cumpliendo 40 años como es el caso de Valeria, la protagonista de nuestro performance. Entre salto y salto, y ejercicio y ejercicio, tratando de imitar en vano, no sin dejos cómicos, a tres gimnastas experimentados, nos enteramos de las desventuras de Valeria en pos del hombre perfecto sin lograrlo. De hecho, la reprobación del padre, el otro hombre en su vida, es obvia. Según el mismo, Valeria tiene instalado un “huevoómetro” en el cerebro porque “donde pone el ojo, pone un huevo.” Sale a la superficie, de plano, la vacuidad de una educación que desde épocas inmemoriales se ha fijado como único objetivo para la mujer la consecución de un “buen partido.” Ante el desastre aparente que es su vida personal, Valeria está dispuesta hasta a compartir al hombre con tal de que le quede aunque sea la ilusión, o en su defecto, el conato de ilusión de “tenerlo.”

En vez del marco, como en el performance de Bonilla, hay aquí una multitud de detalles que nos informa sobre la relación que el mundo de fuera tiene sobre el de dentro siendo el teléfono celular el más importante pues no solamente interrumpe constantemente la “acción” sino que trae al presentismo de la obra la voz autoritaria de la madre con la que Valeria teme terminar pareciéndose: “Me veo en los ojos de mi mamá y son igualitos a los míos,” perpetuando el patriarcalismo *ad infinitum*. También se escuchan las voces de los hijos, para quien ella es más una niñera y un chofer que cualquier otra cosa y sobre todo la del amante de turno que, de plantón en plantón, no acaba de llegar nunca.

Rayando en el teatro comercial, lo que lo distingue del mismo no es su estructura fundamental basada en el “*punch line*” sino su contenido

contestatorio. *El aplauso va por dentro* es un primer paso para reconocer la situación de dependencia emocional y pueril de la mujer hacia el hombre y una invitación abierta para empezar a prescindir de su aprobación. Uno de los signos inequívocos a este respecto es el atuendo que usa la actriz durante toda la obra, una malla color rojo subido pegada al cuerpo que no la favorece en absoluto y cada rato como para acentuar lo obvio, Valeria, señalándolos, se refiere a los lugares que empiezan a “caerse” o los que muestran acumulación de celulitis, desechando de esta manera cualquier asomo inicial de objetivización del cuerpo femenino, por parte del espectador, al chocar con lo que Teresa de Lauretis ha señalado como “las convenciones del ver, y las relaciones del deseo,” de manufactura “heterosexual” lo que quiere decir desde el punto de vista referencial del hombre (1987: 16).

De la crisis de los 40 pasamos a la de los 50 en *Trago amargo/Wishky Sour* (1997) de la dominicana Sherezada (Chiqui) Vicioso, dirigida por Jorge Pineda y Henry Mercedes, y con la actuación de Carlota Carretero y Karina Noble. A mitad del camino entre el performance y la obra teatral, entre la representación y la interpretación, volvemos a los espacios domésticos del dominio femenino. En esta instancia se trata de un costurero lleno de maniquís colgando del techo, ilustrando según la autora las “mujeres que ha sido” la protagonista, Helena, quien está cosiendo “los pedazos de su vida” (1998: 13). Curiosamente el reiterativo uso de la aguja, instrumento femenino por excelencia pero asimismo símbolo del falo (“objeto alargado que penetra,” según Freud, 1965: 340), cuya “envidia” del mismo no solo es innegable en el contexto de la obra, aunque Helena nos asegura que está feliz con su “sonrisa vertical” (38), sino que será el puntal que nos mueve de un extremo al otro de la balanza de este *tête-a-tête* entre una Helena escindida en dos. Por un lado tenemos a Helena II, el “ego” eferveciente, cuyas ganas de vivir son superiores a su edad, y por el otro a Helena I, “alter ego” castrador, quien le recuerda constantemente a la primera sus “limitaciones culturales” haciendo hincapié en la posición de privilegio del hombre. Las dos caracterizaciones de la misma Helena se enfrentan en lo que parece un duelo lleno de inevitables contradicciones no resueltas, por supuesto, a ningún nivel. Los personajes cosen, luchan, se envuelven en rollos de papel celofán que también penden del techo; se ponen unos zapatos de hombre con los que dan grandes zancadas alrededor del espacio; se amarran con otro cinturón de hombre el que luego Helena II usa como collar de perro para pasear a Helena I, acto cuya simbología no hace falta leer a Freud para deducirla; y al final una Helena, la que apuesta

por la vida y no se resigna a “esperar la muerte con dignidad,” se lleva a la otra en vilo.

De hecho, el tema de la sexualidad, de la desigualdad en la construcción de los géneros en términos culturales, es de lo que se trata la obra; del canon estético prevaleciente que hace que un hombre mayor pueda ser atractivo y una mujer no. Esta es la tragedia de la mujer que termina atrapada por la imagen que el hombre ha construido de ella tradicionalmente y al llegar a los 50, ya su única salida posible parece ser “tomar Prozak,” ponerse ropa “apropiada para su edad” y resignarse a maldecir a García Márquez por haber cometido “la traición” de pensar que hay sexo después de los 60, lo que es “un asco.” Ahora las que optan “por otro tipo de hombre y otro tipo de hombre” ésas a las que les “falta en el botiquín de la resistencia aparte de la B12, la B6... para los períodos entre la men-arquía y la men-o-pausa...” (30), se resignarán a tener hombres más jóvenes con los que harán el papel de segunda madre.... o se sentarán a esperar, esa constante anticipación que parece definir la vida de una mujer, a que llegue cualquiera... sabiendo de antemano que ya no va a “ser la mujer interesante que antes fuimos,” desde el punto de vista del hombre por supuesto, ni a la que “vuelven a mirar cuando pasa.” Por eso, gracias de nuevo a Freud, nos damos cuenta de que en el discurso falocrático la mujer como productora de significado no existe, es una entidad vacía, su carencia del miembro viril la hace sentirse completa sólo cuando “tiene” un hombre al lado, el que sea. A propósito del título de la obra *Wish-ky Sour*, éste se refiere a la bebida social preferida de muchas mujeres que frecuentan los bares a la espera de una posible compañía, aunque tampoco descartamos el juego de palabras con “*wish*” (“deseo” en inglés) que denotaría algo así como el “deseo... que se volvió amargo.” El efecto que el alcohol tiene en las mujeres de esta sociedad se refleja, por lo demás, en la cantidad de botellas vacías de licor que inundan el escenario. El entender las condiciones materiales de la mujer en una sociedad dada, ese “campo de batalla social y político en el que los géneros se construyen” ha sido uno de los *topoi* de la teoría feminista para poder sacar a luz los problemas que se presentan precisamente al tratar de escribirse la “historia” de la mujer (Diamond 1988: 86)

El traspasar el umbral de la vejez y llegar a ésa que eufemísticamente se ha llamado la “tercera edad,” que parece anular toda posibilidad de logro personal para los que se encaminan aparentemente hacia la muerte como último refugio, ha encontrado una vía en la “fantasía teatral en un acto,” llamada *Carrusel de mecedoras* (1994) de la poeta también dominicana

Sabrina Román. *Carrusel* es un concierto de voces performativas: los poemas, los lamentos, las letanías repetitivas, los murmullos en donde se mezclan versos de García Lorca con los versos de Román, se unen incitando a la comunicación, o ensayos de la misma, a seis sobrevivientes de la vida en un asilo de ancianos donde se encuentran, unos por olvidados y otros por olvidadizos. El lenguaje es de una carga poética que a veces emprende vuelos inusitados. El único movimiento es el de las mecedoras que se complementa con las luces que van destacando a uno y otro personaje, según las acotaciones de la obra. Pero no todo es paz y armonía, muy al contrario, este sub-mundo que se refleja aquí es uno en el que la tolerancia hacia las debilidades de los demás es mínima, sobre todo si se trata de los hombres hacia las mujeres, y la falta de entendimiento es total entre unos y otros. Es un mundo en el que, al decir de Chiqui Vicioso, “la metáfora deja de ser un recurso poético para convertirse en la cotidianeidad de cientos de seres humanos,” (“Prólogo,” en Román 1994:7) en donde la lógica deja de funcionar y la coherencia pierde sentido. Sin embargo aunque ya es un mundo en el que aparentemente el deseo no está representado por el falo, la relación sujeto-objeto entre hombres y mujeres respectivamente no ha cambiado, sigue apuntando hacia un hecho que Foucault ha demostrado a través de su extensa obra (especialmente en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad* 1976), y es que el discurso sexual ha estado siempre subordinado al discurso del poder.

La solidaridad con los seres marginales ha sido una constante de la producción femenina en todas partes y en América Latina esta modalidad no ha sido una excepción. La mujer que desde el punto de vista patriarcal siempre ha habitado el mundo de las sombras, se da cuenta de que no está sola. Es como si la admisión del otro franqueara la del uno mismo. La alianza con el “otro” tradicional, como el elemento indígena o el negro, ha llevado a no pocas artistas mujeres a inspirarse en su situación para sus creaciones, y como tal puede muy bien encarnar un doble “prejuicio antiteatral” en el sistema cultural del occidente:

The image of the Primitive as Performer draws on and expands the “antitheatrical prejudice” that is deeply seeded in Western culture. Associated with feelings, emotions, and the body, performance – especially ecstatic and/or divinatory performance – is constructed in opposition to scientific reason and rational thought. Particularly when linked with archaic custom and premodern belief, performance is branded as regressive and transgressive with societies dominated

by an evolutionary ideology of progress and development. (D. Conquergood 1992: 57)

Un caso interesante lo presenta la actriz argentina de origen mapuche Luisa Calcumil quien ha traspasado a sus propias obras como *Es bueno mirarse en su propia sombra* (1986) la esencia del indígena en su afán por conservar su cultura y su tradición. Como mujer y como mapuche, Calcumil trabaja desde un punto de vista análogo al que ejerce el arqueólogo en cuanto a que fuera de examinar el objeto cultural, ella misma, su intención es revisionista en un sentido histórico. El texto del performance, dirigido y actuado por ella, es una mezcla de leyendas, canciones y poemas, muchos de ellos recibidos por intermedio de la tradición oral, en el que el español y el mapuche se entrecruzan constantemente. Es una narrativa que muestra un proceso de cambio, al que Calcumil no se opone, y se nutre también de la tensión y oposición que resulta de la yuxtaposición espacial del campo y la ciudad. En este sentido el rito que impregna todo el performance no está utilizado como un bastión del tradicionalismo de una sociedad tribal sino en calidad de fuerza generadora de cultura, proveedor de significados, en un mundo ya a todas luces posmodernista que no puede presentarse de manera uniforme. Según Perla Zayas de Lima:

Su teatro no funciona como un *ritual puro*, pero tampoco opera como *puro entretenimiento*. Para el blanco, la inclusión de los ritos, de objetos simbólicos-religiosos y la utilización de la lengua mapuche *sacraliza* el espectáculo; para el mapuche, el empleo de códigos escénicos propios de la cultura del blanco y la actuación de una mujer mapuche que está allí como actriz profesional, desdibuja los límites de lo propiamente sagrado, lo que pone en cuestión la posibilidad de un teatro indígena puro. (1995: 287-8)

El regreso a la naturaleza en búsqueda de sentido, de esa fuerza motriz que opera más allá de cualquier rol asignado socialmente a la mujer ha sido uno de los caminos que se ha impuesto Beatriz Camargo en Colombia. Actriz experimentada, trabajó con el Teatro La Candelaria de Bogotá en donde participó en numerosos montajes. A mediados de la década de los 80, se independizó, fundando con Bernardo Rey el Centro de Investigaciones Teatrales de Villa de Leyva, ciudad del noroeste colombiano en donde trabaja sus espectáculos. Reuniendo varias corrientes bajo un solo formato; a saber, el paradigma antropológico propuesto por Barba (ver *Más allá de las islas flotantes* 1986); la simbología de la tragedia griega ejemplarizada en las mujeres de Troya; la situación política a nivel continental en donde el tema de

los “desaparecidos” ya empezaba a trascender la luz pública (las mujeres de la Plaza de Mayo ya habían hecho su aparición abriendo un camino de capacidad performativa difícil de ignorar), y la de la recuperación histórica del papel que la mujer ha tenido en las sociedades primitivas; Camargo, bajo la dirección de Rey, montó un performance titulado *Eart* con el que ha girado por una buena parte del país. La obra une el ritual con el mito y a todos los mitos en un mito, el de la madre-tierra-naturaleza, tal como la autora misma lo explica:

.... la cultura es consustancial a la tierra, que es la Magna Mater y que a su vez puede ser Isis, Bachué, María, Gea, yo, una mujer del Atica, una campesina del Magdalena Medio o de Ráquira, donde las mujeres amasan el barro y prolongan la vida. (Cit. por Moyano Ortiz 1989: 6).

Rastreando a través del tiempo y de la historia esa “múltiple etnicidad” que pretenden alcanzar los seguidores de Barba, Camargo nos entrega un personaje madre, medio herbolaria, medio pitonisa – quien también nos trae a la mente a la inevitable *Madre Coraje* de Brecht con carreta y todo – en busca de su hija perdida, Omaira, símbolo de una “memoria del pasado” que hay que recobrar. En este caso, Omaira representa en su generalidad a todos los hijos “desaparecidos,” extraviados, pero en particular es la criatura que llevaba este nombre y que todos vimos morir horrorizados en frente a las cámaras de televisión, atrapada por los escombros, a raíz de la catástrofe de Armero en 1986. Sin embargo, la insistencia en representar lo desaparecido, lo eliminado, aquí va más allá de la “búsqueda de una subjetividad idéntica,” para, como en tantas otras mujeres creadoras, inscribirse en la “afirmación de una subjetividad *potencial* (suplementaria) y política (y femenina)” (Röttger 1998: 85).

Hay otro aspecto del arte de Camargo que nos llama la atención, el que de paso lo emparenta con otros *performers* tanto latinoamericanos como Calcumil, como norteamericanos y europeos, y es su carácter “nomádico.” Es un arte “des-territorializado,” como lo califica Gilles Deleuze, en el sentido en que se produce más allá de “los instrumentos de codificación, leyes, instituciones, etc. que definen la sociedad” (Deleuze 1977, cit. por Sayre 1989: 145). Esa libertad de operar fuera de la cultura dominante produce un discurso, “intencionalmente marginado,” que establece nexos de comunicación muy directos cuando se trata de un público que proviene de segmentos de la población también marginados, como lo pudimos constatar cuando presenciamos la obra en el patio interior de la penitenciaría mayor de mujeres

El Buen Pastor de la ciudad de Santafé de Bogotá en 1989. Por otra parte, como señala el sociólogo S. Lash, comentando los efectos del sujeto “nomádico” de Deleuze, este posicionar la subjetividad de manera movable, o sea no estable, “es en sí misma una medida política en cuanto da campo para formas alternativas de construcción de una identidad así como de toleración de la ‘diferencia’ en la construcción de esta identidad” (1990:185).

A modo de conclusión de este recorrido un tanto panorámico del arte performativo femenino/feminista latinoamericano, vamos a detenernos en uno de los espectáculos de la mexicana Astrid Hadad que representa una modalidad totalmente diferente a las expuestas aquí aunque no menos subversiva en sus intenciones y alcances. Entre el concierto musical popular y el performance se sitúan las producciones de Hadad. Cantante, actriz y *performer*, participó en la versión femenina de la ópera de Mozart *Donna Giovanni*, bajo la dirección de Jesusa González, otra figura esencial del performance mexicano, con la que llegaron a presentarse, después de una gira en Europa, en el Teatro de Bellas Artes de la ciudad de México. Pero bien pronto siguió su propio camino con espectáculos musicales que se podrían definir como parodias al infinito de la intertextualidad posmodernista de géneros, espacios y textos de proveniencias tan abigarradas que ya estamos lindando con el mero barroquismo. De hecho, “sincrético, estético, patético y diurético,” es como ella misma describe el performance al que nos referimos aquí, *Nopal pesado*. El arte de Hadad, enunciado en pocas palabras, es el arte de escribir sobre lo escrito y en este caso se trata de sus propias versiones de la canción ranchera, ese paroxismo hiperbólico del machismo mexicano hecho canción, seguido por el romántico bolero, o los ritmos tropicales, insinuantes de mujeres cálidas y noches pegajosas, para terminar con su versión del estridente rock a la Gloria Trevi. El investigador G. Bruns describe en breves palabras lo que representa el escribir hoy en día, lo que no está muy lejos de la “escritura” tal como la practica Hadad:

To write is to intervene in what has already been written; it is to work “between the lines” of antecedent texts, there to gloss, to embellish, to build invention upon invention. All writing is essentially amplifications of discourse: it consists of doing something to (or with) other texts. (1982: 53).

Sus versiones de las canciones “se inmiscuyen” en el sistema de significados que trascienden de la misma imponiendo “otro” discurso que rompe todo el esquema de lo esperado, al utilizar la misma música convencional. Hadad juega con todo lo que su cultura puede tener de kitsch

y/o *camp*, deconstruyéndolos para rescatar ese conato de verdad que se esconde en su base. El *camp* se genera, nos dice A. Ross, cuando “los productos de un modo anterior de producción, que han perdido su poder de dominio sobre los significados culturales, devienen asequibles, en el presente, a ser redefinidos de acuerdo a un código de gustos contemporáneo” (1989: 139). En este sentido, el discurso resultante de la obra es uno que si por un lado es marginal con respecto al patriarcalismo tradicional, que sostiene la base de la estructura social mexicana, por el otro va directamente al grano en su denuncia sobre la condición minorizada y oprimida de la mujer, redefiniendo con su mismo “acto performativo” su rol en esta sociedad. Pero no sólo las palabras rebotan en otras palabras, las imágenes también. Estamos viviendo en la época de lo “espectacular” y Hadad aprovecha cada instancia que le otorga la canción de turno que está re-interpretando para ilustrar gráficamente su discurso, hasta obtener como ella misma sugiere un “Diego Rivera en vivo.” Desde el momento en que aparece en escena literalmente con el paisaje a cuestas (“hay que llevarlo integrado porque ya no hay espacio”), incluyendo máscara de oxígeno, sabemos que estamos ante un performance a la vez original y a la vez super-cliché que borra todo límite entre arte, cultura popular y cultura de masas, y que se sitúa entre el cabaret, el llamado *stand-up comedy*, el palenque, la revista de tandas, y por supuesto, la tradición carpera que nos trae a la mente al mismo Cantinflas. En dónde si no ubicaríamos frases como: “la filosofía es la ciencia que sin la cual o cada cual nos quedamos tal cual.”

A diferencia de Camargo, Hadad trabaja desde dentro de su comunidad, como parte de la misma. Ella también encarna a la Mujer (con mayúscula), a Coatlicue que, como Bachué, representa la madre-tierra de los aztecas, pero sus pies están bien parados en el presente, inevitablemente fragmentario e incompleto, de la posmodernidad. Y más que alcanzar la “múltiple etnicidad,” sus baterías están enfiladas a denunciar la situación social y cultural de la mujer en su patria. En este sentido, ella representa a la mujer contemporánea que se debate entre la tradición, la unión de la familia; la opresión, para no ser la manzana de la discordia aunque esto incluya golpes de vez en cuando (“Si se van a dejar pegar, por lo menos que las cojan bien,” es el consejo de Hadad); y un camino hacia la superación personal que a veces puede ser solitario aunque no por eso menos agresivo. Una de las anécdotas que cuenta Hadad con entusiasmo es cómo en medio de sus “shows” a veces la insultan, le gritan, por ejemplo, “perra,” a lo que ella responde “perrísima,” alentando al público presente (masculino) con el ejemplo

a hacer lo mismo el que por cierto, en el performance que presenciamos, no dejó desperdiciar la ocasión para hacerlo. En este sentido, la mujer encarna en ella misma la tensión de dos mundos que se enfrentan ya sin remedio, el posmodernismo fragmentado con todas sus posibilidades liberadoras que vino a interrumpir la coherencia modernista de una visión unitaria del mundo, en este caso la de los hombres, lo que en el dominio privado parece inevitablemente conducir a la violencia. “Cada disminución del poder es una invitación abierta a la violencia,” nos dice Hanna Arendt (1970: 44), que es lo que sucede cuando la mujer desafía el ejercicio del control de la autoridad investido por el hombre desde siempre. Y es en el cuerpo de Hadad, al igual que en los otros performances mencionados aquí, que se va a escenificar esta tensión como sugiere Félix Lizárraga:

Ella empieza soltándose el pelo como un modo simbólico de declarar la libertad de su cuerpo. El espectáculo entero está centrado en el cuerpo femenino, un cuerpo que ella viste o desviste, enmascara o desenmascara, con gestos o accesorios. (1998:47)

Es evidente que para poder empezar a hablar de cambios, tenemos que salirnos del marco referencial del discurso de la sexualidad del hombre, desde cuyo centro siempre se han producido y reproducido tanto el discurso del género como el de la sexualidad y esto, como hemos visto, no es tarea fácil porque de nuevo caemos en las trampas de otro discurso que es el del poder. Y desde el punto de vista político queda abierta la pregunta, agudizada aquí por el performance de Hadad con su dejo de cultura de masas, que hace que casi todo el arte posmodernista se quede en la superficie: qué tan subversivo puede ser un arte que depende de toda la maquinaria publicitaria de la “industria del entretenimiento” para sobrevivir, gracias a lo cual se convierte, de paso, en artículo de consumo. Un arte que al tiempo que niega, reafirma, por sus concesiones prácticas, el *status quo*. Pero, por otra parte, cómo puede llegar a las masas, a lograr aunque sea en parte su objetivo inicial de “concientizarlas,” sin tener acceso a los omnipotentes como omnipresentes medios de comunicación? Ni tenemos, ni esperamos, una respuesta a estas contradicciones inherentes a nuestro momento histórico.

*Miami, Florida*

## Notas

1. Este ensayo forma parte del libro *Posmodernismo y América Latina: Reflexiones sobre las artes escénicas contemporáneas* en vías de preparación.

2. A nivel anecdótico, fue por demás interesante presenciar este espectáculo de regreso a Córdoba a donde se trasladó Castrillo con su grupo, en mayo de 1999, para festejar el 30avo. aniversario de la fundación del Libre Teatro Libre por María Escudero que coincidió también con el mismo aniversario del famoso "Cordobazo" que se hizo sentir en una buena parte del continente. Y fue interesante porque el fervor político y la entrega a un arte totalmente comprometido con la realidad no se ha diluido ni en Castrillo ni en los demás ex-integrantes del LTL que también estuvieron presentes con sus espectáculos. Es la temática la que ha cambiado, como ha cambiado la ubicación de las fuerzas antagónicas y de los diferentes tipos de represión ahora en medio de "sociedades civiles," supuesta y abiertamente democráticas.

3. Chiqui Vicioso, *Trago amargo/Wish-ky Sour*, Festival Internacional Hispánico de Miami, junio 1998.

4. La inclusión de Luisa Calcumil en este ensayo se debe sobre todo a los escritos de la investigadora P. Zayas de Lima, a quien agradezco su contribución.

5. Astrid Hadad, *Heavy Nopal*, Festival Inroads, Miami, septiembre 1998.

## Obras citadas

Acebo Ibañez, Enrique del. *Sociología de la ciudad occidental*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1993.

Alston, Elaine. *An Introduction to Feminism and Theatre*. London: Routledge, 1995.

Arendt, Hanna. *On Violence*. New York: A. Harvest-HBJ Book, 1970.

Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.

Bonilla, María. "Dramatizar la poesía," *Otra mirada* 1.4 (1997), Costa Rica: 60.

\_\_\_\_\_. *El teatro latinoamericano en busca de su identidad*. San José: Cultur-Art, 1998.

Bovenschen, Silvia. "Is There a Feminine Aesthetic?" trad. Beth Weckmueller, en *Feminine Aesthetics*, Gisela Ecker (ed.). Boston: Beacon Press, 1986.

Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater*, Vol. 1-5, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963.

Brown-Guillory, Elizabeth (ed.). *Women of Color: Mother-Daughter Relationships in 20th-Century Literature*. Austin: University of Texas Press, 1996.

- Bruns, Gerald L. *Inventions, Writing, Textuality and Understanding in Literature History*. New Haven: Yale Univ. Press, 1982.
- Cohen Imach, Victoria. "La monja, la letrada: el romance a *Fray Payo Enríquez de Rivera* de Sor Juana Inés de la Cruz," en *Fábulas del género: Sexo y escrituras en América Latina*, Nora Domínguez y Carmen Perilli (eds.). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998: 79-89.
- Conquergood, Dwight. "Performance Theory, Hmong Shamans, and Cultural Politics," en *Critical Theory and Performance*, Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach (eds). Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992: 41-64.
- Deleuze, Gilles. "Nomad Thought," en *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*. David B. Allison (ed.). New York: Delta, 1997.
- Diamond, Elin. "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism," *The Drama Review* 32.1 (1988): 82-94.
- Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1991.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*, vol. 1. París: Éditions Gallimard, 1976.
- \_\_\_\_\_. *The Archeology of Knowledge*, trad. A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972.
- Franco, Jean. *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia Univ. Press, 1989.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*, trad. James Strachey. New York: Avon, 1965.
- Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio de Negret y Angela Robledo (eds.). *Literatura y diferencia: Escritoras colombianas del siglo XX*. Santafé de Bogotá y Medellín: Uniandes y Universidad de Antioquia, 1995.
- Lash, Scott. *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge, 1990.
- Larson, Catherine y Margarita Vargas (eds.). *Latin American Women Dramatists*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1998.
- Lauretis, Teresa de. "The Technology of Gender," en *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1987: 1-30.
- Lima, Perla Zayas de. "Rituales, mitos y voz femenina en el teatro argentino de los 90," *Diógenes* IX-X (1995): 281-295.
- Lizárraga, Félix. "Astrid Hadad y los Tarzanes: una controversia." *La Ma Teodora* 1 (1998): 47-8.

- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil," en *La sartén por el mango*, Patricia González y Eliana Ortega (eds.). San Juan: Ediciones El Huracán, 1984: 47-54.
- Morel Montes, Consuelo. *Identidad femenina en el teatro chileno*. Santiago: Apuntes, 1996.
- Moyano Ortiz, Juan Carlos. "El eterno femenino en el teatro de Beatriz Camargo," *El Espectador: Magazin Dominical* 309 (12 marzo 1989): 6.
- Nigro, Kirsten. "Breaking (it) Up is (Not) Hard to Do: Writing History and Women Theatre Artists in Latin America," *Gestos* 7.14 (1992): 127-39.
- Perilli, Carmen. "Los sonidos del silencio. La crónica del temblor de Elena Poniatowska," en *Fábulas del género: Sexo y escrituras en América Latina*, Nora Domínguez y Carmen Perilli (eds). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998: 177-189.
- Reinelt, Janelle G. y Joseph R. Roach (eds). *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1992.
- Román, Sabrina. *Carrusel de mecedoras*. Santo Domingo: Editora de Colores, 1994.
- Ross, Andrew. *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. London: Routledge, 1989.
- Röttger, Kati. "Sexo/Performance, Pathos, Política." *Conjunto* 109 (1998): 80-86.
- Sayre, Henry M. *The Object of Performance*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1989.
- Seibel, Beatriz. *De ninfas a capitanas: mujer, teatro y sociedad*. Buenos Aires: Edit. Legasa, 1990.
- Simmel, Georg. *The Sociology of Religion*. New York: The Philosophical Library, 1959.
- Vicioso, Sherezada (Chiqui). *Trago amargo/Wish-ky Sour*. Santo Domingo: Editorial Gente, 1998.
- Vincenzo, Eliza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Edit. de la Universidade de São Paulo, 1992.