

La mujer como sujeto corporal y reflexivo en el teatro mexicano actual. Dos experiencias, dos miradas, un nuevo síntoma

Ileana Azor

Desde el trabajo artístico de dos mujeres y no desde “la mujer,” entendida como sujeto estable y coherente – algo que Judith Butler se encarga de dilucidar críticamente con acierto en varios de sus ensayos y en *El género en disputa* – propongo en estas páginas una reflexión en torno a la presencia de mujeres concretas en la escena mexicana actual y específicamente en experiencias que tuvieron su primera confrontación en dos colonias de la Ciudad de México durante la segunda mitad del año 2000.¹ Cuando utilizo el término “escena” no me refiero, por supuesto, a una valoración del rol del género femenino en la vida del México de los noventa, tema por demás amplio y que requiere de otras perspectivas, pero que indudablemente sirve de marco al campo que nos interesa, sino a un ámbito acotado, aunque bastante transmutable, sin contornos precisos en estos momentos, que corresponde a lo que llamamos medio teatral.

Se trata, pues, de esa suerte de magma en el que aparecen lo mismo montajes a imagen y semejanza de Broadway (hay que admitirlo, algunos con sorprendente calidad), melodramas y comedias de alcoba, donde el sexo, el humor más ramplón y los más elementales argumentos sirven de soporte a espectáculos francamente desechables, protagonizados por estrellas televisivas; puestas de “búsqueda” en las que hay aciertos muy evidentes – *De monstruos y prodigios* o *Galería de moribundos* son dos ejemplos posibles – aunque en la mayoría de los casos se descubre el tanteo propio del experimento: performances, experiencias con estudiantes de las escuelas teatrales, casi siempre basadas en autores clásicos, hasta expresiones de al menos dos generaciones de autores y directores consagradas, apoyadas por los fondos más jugosos de CONACULTA y entre los cuales hay resultados realmente muy destacados.

Y es interesante notar cómo matizando este panorama en la última década del siglo XX aparecen cada vez más en la cartelera, permeando con sus proyectos el correlato teatral, nombres femeninos en posiciones hasta hace muy poco asumidas casi exclusivamente por hombres, aunque bien es cierto que no ha habido un dictamen institucional que así lo prescriba. El área de la dirección escénica, por ejemplo, gravitaba hasta fechas muy recientes alrededor de poéticas y rostros conocidos – de Tavira, Margules, Mendoza – o sus discípulos – Jiménez, Espinosa Acosta. Haciendo un recuento de las obras en cartel sólo en la Ciudad de México en la segunda mitad del mes de agosto de este año, se detectaron 26 nombres de mujeres, pertenecientes a diferentes grupos generacionales, compartiendo espacios para la elaboración de montajes que en ocasiones también corresponden a su escritura dramática. A los más conocidos como Jesusa Rodríguez – quien, por cierto ha reducido la impronta siempre incisiva de su trabajo como directora/autora artística, lo cual resiente el público asiduo a sus recintos alternativos del Sur² – se unen en el rol de directoras las actrices Ofelia Medina y Angélica Aragón, o las ya reiteradas referencias de esa práctica en Sandra Félix o Iona Weissberg. Hay hasta quienes viajan desde la escenografía como Mónica Raya, para completar una treintena de figuras, si nos desplazamos apenas uno o dos años atrás entre las que aparecen Sabina Berman, Susana Wein, Victoria Gutiérrez y Elena Guiochins.

Pero si bien no me parece algo deliberado el compartimentar los ejercicios profesionales desde el género en la escena mexicana de hoy, comparto las afirmaciones de José Lorite Mena en su libro *El orden femenino. Origen de un simulacro cultural*. Reflexionando sobre las limitantes que se asumen como un saber tan arcaicamente operativo en nuestros hábitos más inconcientes hasta pasar por ser “naturales,” se asocia la integración de la mujer por la sociedad en su conjunto con las actividades determinadas como específicas de su competencia, según una categorización tradicional del valor y la rentabilidad patriarcales.

Así es un fenómeno nuevo todavía borroso para muchos escuchar a las jóvenes estudiantes de teatro proyectar su futuro como productoras, iluminadoras, directoras de escena o dramaturgas, cuando el acercarse a este medio implicaba casi siempre la preferencia por el estricto ejercicio de la actuación o el diseño plástico. Por eso al asistir a la primera temporada de *Plagio de palabras* de Elena Guiochins y de *Madame Cuquita's Show* de Pilar Gallegos fui acercándome a una visión que quisiera compartir acerca de pulsaciones escénicas que desde lo alternativo en lo estilístico, lo espacial

(interno y externo) y lo ontológico se desplazan entre el juego irónico con los discursos establecidos y el acceso desde un quehacer apenas iniciado (ambas rozan los 30 años de edad) a premios y reconocimientos.

Del movimiento perpetuo a la incertidumbre

La propuesta del grupo, expone Pilar Gallegos, coreógrafa/directora, en un volante identificador de su colectivo, está enfocada a la búsqueda y creación de hechos escénicos que parten de motivaciones concretas ajenas a lo que conocemos tradicionalmente como danza. Las coreografías, continúa, siempre involucran ficción, lo que las acerca al mundo teatral. Incluso podríamos definirlo como un teatro corporal, como una danza no-danza, donde se incluye además la participación y exploración de objetos materiales de uso cotidiano que enriquecen la investigación en un sentido estético y plástico.

Surgido hace tres años, *Movimiento perpetuo* ya ha recibido varios premios coreográficos en concursos organizados por el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) e invitaciones a Europa y América Latina, constituyendo una voz bastante particular dentro del panorama, en el trabajo a partir del movimiento y la interacción objetual con productos de la industria y las texturas de las superficies cotidianas, estilizadas desde lo desechable. Sus integrantes, cinco o seis jóvenes creadores, quienes como péndulos oscilan entre la danza y la actuación, fluctúan según la obra y han participado en cuatro ejercicios coreográfico-teatrales: “Adam’s Street,” “Angela de Charlie,” “Marionetas, S.A.” y “Café: bebida exótica.”

Asediada por la narrativa de Ray Bradbury, las esculturas de Erich F. Reuter u otro estímulo sensorial como el rito que rodea a la bebida árabe, Pilar Gallegos explora con esos pretextos (pre-textos) o discursos seminales para componer imágenes plásticamente sarcásticas, a veces distanciadas, a partir del cuerpo en relación con el objeto, limitado por un planteo espacial real y ficticio, en un lenguaje móvil, concreto y reducido. *Mme. Cuquita’s Show*, engañosa evocación sonora y semántica de una estética travestida, juguetona y frívola, esconde y a la vez exhibe una fragmentación ideológica confusa, intercambiable, abarcadora de un profundo cosmos que se nos escapa de las manos. Esa zona liminal entre el humor negro, el realismo de la crítica social y la estética simbólica minimalista atraviesa todo el espectáculo. Integrado desde diciembre del 2000 por *Adam’s Street*, *Marionetas, S.A.* y *Café: bebida exótica*, *Mme. Cuquita’s Show* incorporó primero otro trabajo independiente en sus presentaciones de El Foro Teatro Contemporáneo, un

espacio docente-artístico dirigido por Ludwik Margules y en el que se presentan generalmente espectáculos teatrales del más riguroso proceso pedagógico.

Mme. Cuquita's Show tuvo su confrontación inicial con un público joven, acostumbrado al reducido escenario, que extrañado no daba crédito frente a un tipo de discurso escénico que se escapaba de las normas dancísticas y que no llegaba a ser teatro; se debatía entre la ciencia ficción, el policíaco, la instalación y el *ready made*. Si el género, no artístico sino social, se construye, o como lo define Butler es performativo y se verifica mediante un conjunto sostenido de actos, Pilar Gallegos a su vez se debate en un territorio fronterizo que la impulsa a definir en cada momento su propuesta, no mediante palabras sino a través del lenguaje corporal. Un grupo escultórico de Reuter (cinco hombres sentados en una banca) generó una historia que se catapultó a la luna y 50 años hacia el futuro. La repetición de rituales cotidianos como la lucha por el poder, la violencia y la exaltación de la individualidad más acendrada se realiza a través de un juego con asientos de plástico blanco estilizados y la composición rítmica en *slow motion*, típica de la antigraedad. Pero este efecto realista que puede ser el resultado de la repetición hasta el cansancio de tantos filmes y documentales sobre el espacio extraterrestre aporta su cuota expresiva al proyecto desconstruccionista de Gallegos, quien, conciente o inconcientemente, manifiesta su propósito de desmontar la esencia del comportamiento humano en condiciones de competencia.

Alucinación masiva de imágenes surrealistas que su lógica interna de construcción y organicidad la hacen sentir verdadera, según la autora, en *Adam's Street* la "calle" donde los terrícolas esperan su transporte público todas las mañanas en la luna, descubro más un acercamiento entre campos artísticos de las artes visuales y teatrales de fin de milenio que la afiliación a las primeras vanguardias del siglo pasado. Mientras que en *Marionetas, S.A.*, basada en el cuento homónimo de Ray Bradbury, el tema anticipado de la clonación (su escritura es de 1949) le permite a la coreógrafa-directora jugar, literalmente hablando, con los muñecos que ha creado esta misteriosa compañía para sustituir a los seres humanos ansiosos por escapar de sus rutinas.

Máscaras estereotipadas de "lo masculino" y "lo femenino" (los hombres beben, las mujeres hacen los quehaceres de la casa), los bailarines-actores recuerdan lejanamente a los Srs. Smith y Braling y a sus esposas, personajes originales de la narración. Contradictoriamente aquí la historia apenas aparece y la teatralización está en el desarrollo mismo de las peleas en pareja y el sometimiento a la repetición asfixiante de hábitos cotidianos

carentes de sentido. Lo curioso es que Gallegos va más allá de lo que Bradbury presenta al robotizar tanto a los clones como a sus originales. Por eso la sorpresa de que una de las mujeres, Nettie Smith, haya decidido clonarse buscando salida a su amor por otro hombre (Bud Chapman en el original), resulta inoperante. Es mucho más efectiva, aunque también más directa y menos sugerente artísticamente, la detención que el marido le hace al descubrir que se escapaba con el dinero y el sometimiento por la fuerza a tener sexo con él. La espacialidad está trabajada en tres módulos que representan la calle (el bar, el espacio de libertad patriarcal), la casa de los Smith y la de los Braling, que en el espectáculo se intercambian entre sí, haciendo confusa las historias personales, en un intento por totalizar el síntoma de un mal endémico relacionado con la incomunicación y las relaciones de pareja.

Por último, *Angela de Charlie* en la temporada de El Foro y posteriormente *Café: bebida exótica* en el teatro Raúl Flores Canelo del Centro Nacional de las Artes, completan un programa que en el caso de Angela aporta un toque de humor, pero es temáticamente repetitivo y en el de *Café* redondea ese aspecto liminal de su espectáculo en los temas y lo expresivo, pues recurre en esta ocasión al encuentro fortuito y en estado de vigilia que une a tres seres solitarios adictos a esa bebida y, por tanto, la artista asocia la exploración del ritmo a comportamientos nerviosos y desarticulados que involucran y hacen viajar a los tres personajes por niveles de conciencia y semi-inconciencia. La simultaneidad de niveles de la historia (la realidad, el sueño y la duermevela) permite que el espectador descubra que no hay control sobre las emociones y que éstas, de hecho, viajan sin rumbo entre anhelos, temores y carencias que no se atreven a confesarse a sí mismos y el café (lugar-brebaje) les ha permitido un encuentro-desencuentro de sus existencias.

Teatralizar el “yo”

En un análisis de la última novela de Marta Traba, *Conversación al sur*, Judith Weiss observa cómo una de las características de la escritura feminista (el hecho de presentar personajes y situaciones donde se rechazan los niveles de poder y la tendencia) es a ocuparse de contradicciones específicas más que de totalizar. Esto se verifica en el autoanálisis de las protagonistas a través de la praxis personal y el acercamiento afectivo, algo que detecta también María del Carmen García en *Temas y diferencias*, su libro sobre las escritoras mexicanas contemporáneas. Diamela Eltit habla de su experiencia literaria como una teatralización del “yo,” una puesta en escena biográfica y

de un yo activado en el texto como algo especialmente ficcional. Pues bien, Pilar Gallegos se sumerge a través de sus imágenes escénicas en un yo fragmentado que transita del espacio lunar al de un bar o un café (actualmente prepara una puesta en escena donde se hace una analogía entre el zoológico, invento humano cruel, y su semejanza con nuestro propio cautiverio en medio del habitat urbano) para preguntarse una y otra vez por el sentido de la vida, de su vida seguramente también, de los afectos o de su ausencia y las circunstancias que los rodean.

Por otras vías, Elena Guiochins llega a reflexiones similares en *Plagio de palabras* que lleva como subtítulo *Una comedia de la incertidumbre*. Actriz, directora, autora de 14 textos teatrales, varios guiones de cine y televisión, una novela inédita, un libro de poemas y 11 años ejerciendo el periodismo, Elena Guiochins se presenta como una de las voces más prometedoras de la nueva generación teatral. Premiada en varias ocasiones, casi siempre como dramaturga, por distintos organismos culturales como el FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), la SOGEM (Sociedad General de Escritores Mexicanos) o la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT), ha recibido de Canadá este año una beca de residencia en Québec para traducir esta comedia al francés. Mientras ya estaba en su primera gira internacional latinoamericana (Bolivia), el espectáculo tuvo gran aceptación de público y crítica y ya participó en un Festival de la región. En *Mutis* – escrita en 1993 y representada cuatro años más tarde, una de sus obras más premiadas y elogiadas por la crítica – Guiochins escoge un epígrafe para encabezarla de Albert Einstein. En él la sensación de libertad en el científico alemán se relaciona con la falta de ataduras a las inadecuaciones y limitaciones humanas, cuando se es capaz de imaginar que uno se encuentra en un pequeño planeta observando la belleza de lo eterno, permitiéndonos percibir, de este modo, cómo la vida y la muerte fluyen en unidad y no hay evolución ni destino, sino sólo Dios.

Curiosamente en *Plagio de palabras*, la escritura modular y su filosofía básica es la de que en realidad no se sabe si algo va a ocurrir o está ocurriendo en el espacio, el tiempo o el escenario, porque un hombre solo, con rostro y voz, se pregunta si sus pensamientos y recuerdos son invisibles y según los principios del Teorema de la Interconectatividad de la física cuántica: sólo lo que medimos existe y nada existe a menos que lo observemos. Esas zonas liminales que Judith Weiss observa en la novela de Marta Traba, donde se cruzan lo objetivo y lo subjetivo, se rozan los opuestos y se pueden situar experiencias contradictorias o diferentes planos de la realidad, se presentan

de manera muy explícita en esta comedia, que como dice su autora, trata, sobre todas las cosas, de la incertidumbre de lo que somos, de lo que seamos y de la existencia misma. A la deducción afirmativa cartesiana: “Pienso, luego existo,” Guiochins contrapone: “Existo luego...¿qué pienso?” si la velocidad de la informática apenas me permite la experiencia de la inmediatez y Andrea, Tristana y Laura, los tres personajes femeninos de la obra, son tres flechas del tiempo diferentes.

Así aparece ante el espectador-lector Ariel Wind, que es la acotación encarnada en su ser, quien en la sala de espera de un aeropuerto (el programa de mano está diseñado a partir de la forma de un pasaporte) narra distanciadamente mientras llega su vuelo algo que imagina pasa entre esas tres mujeres: una que es un nombre en la memoria de un hombre solo – Tristana, pintora – quien vive en el pasado; la segunda, Laura quizás, escritora, un recuerdo de otra mujer, alguien que vive en el futuro; la tercera, Andrea, científica-(Física) a quien sólo le interesa el presente. Y en este limbo de existencia-inexistencia con muy pocos elementos escenográficos transitan estas partículas humanas errantes y nos cuentan que nada es lo que parece y las contradicciones son llevadas al extremo cuando ocultándonos de los otros y de nosotros mismos encontramos una “salvación” que nos protege de reservarnos lo que queremos compartir. Pero sucede que de los encuentros entre dos viejos amigos Ariel y Andrea, él, anoréxico sexual, ella, anoréxica laboral, se tejen varias historias amorosas que son más que nada virtuales.

Organizadas en un acto, cuatro escenas y 20 cuadros, las diferentes historias se estructuran en torno a este narrador omnisciente que interpreta al marido francés cuando hace falta, un camarero o es el confidente de Andrea en su relación con Tristana y Laura y al mismo tiempo es testigo de una generación a quienes se les reprocha no tener ideales, ni arraigos, sólo apego a la cibernética, a todo menos a algo reconocible y cercano. Pero ese fluido se verifica también entre la vida y las telenovelas, la pintura y el descubrimiento de una atracción hacia alguien de tu mismo sexo, las historias personales robadas y convertidas en best sellers, el intercambio de parejas, en fin en el reordenamiento de todo lo dispuesto y previsible, remplazando las jerarquías establecidas por un relativismo sin arbitrariedades y restaurador de un nuevo orden, múltiple como los cuatro finales posibles de la pieza en que las combinaciones de tres amantes se forman para acoplar la felicidad en una caótica plenitud. Ariel, Jean Luc, Laura, Andrea y Tristana conviven en un mismo espacio y alguno-alguna sale de viaje hacia un destino desconocido que decidirá en el mismo aeropuerto. Allí ocurre el principio y el fin, sin

garantías de poder seguir siendo uno o una misma, sin aferrarse a identidades fijas, levantando vuelo hacia un horizonte que sólo se plantea como una línea azul en el espacio vacío, pues a fin de cuentas todo ha ocurrido, o quizás no, en un instante, en la conciencia de cada uno de los asistentes a la función o en la memoria de Ariel quien no por casualidad tiene de apellido un pleonasma, Wind, como el genio del aire shakespeareano capaz de convocar con su magia un nuevo orden universal donde los géneros y los sexos como sujetos de la historia no se den por sentado en ningún aspecto.

Universidad de las Américas-Puebla

Notas

¹ Tanto Elena Guiochins como Pilar Gallegos, mediando el año 2002, siguen en cartel con nuevas obras o han continuado teniendo repercusión nacional e internacional con su creación.

² Con el estreno de *Macbeth* en abril del 2002 Rodríguez ha retomado su línea de proyectos de amplio espectro artístico, con una puesta que seguramente por su riqueza y calidad dejará huellas en esta década

Bibliografía

- Araújo, Nara. "Repensando desde el feminismo los estudios literarios latinoamericanos." *La Gaceta de Cuba* (julio-agosto 2000).
- Bartra, Eli, Anna M. Fernández Poncela y Ana Lau. *Feminismo en México, ayer y hoy*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.
- Bradbury, Ray. *El hombre ilustrado*. Barcelona: Minotauro, 1998.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós-UNAM, 2001.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración*. Barcelona: Anthropos; Santa Fé de Bogotá: Siglo del Hombre, 1994.
- Eltit, Diamela. "Cuerpos nómadas," *Debate Feminista*, Año 7.14 (octubre 1996).
- Finn, Geraldine. "Why are There no Great Women Postmodernists?" *Relocating Cultural Studies. Developments in Theory & Research*, New Haven: Yale University Press, 1994.
- Franco, Juan. "A Touch of Evil: Jesusa Rodríguez's Subversive Church." *Negotiating Performance*, Diana Taylor y Juan Villegas, eds. Durham: Duke University Press, 1994.

- García Aguilar, María del Carmen. *Temas y diferencias. Escritoras Contemporáneas Mexicanas*. Puebla: Secretaría de Gobernación, 1999.
- Guiochins, Elena. *Mutis*. México: CONACULTA, FONCA, 1999.
- _____. "Plagio de palabras." *Nuevo teatro mexicano II* (Comp David Olguín) México: CONACULTA, 2001.
- Harmony, Olga. *Ires y venires del teatro en México*. México: CONACULTA, 1996.
- Jones, Ann Rosalind. "Writing de Body," *Feminist Criticism. Essays on Women Literature & Theory*, New York: Pantheon Books, 1985.
- Lorite Mena, José. *El orden femenino. Origen de un simulacro cultural*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- Nicholson, Linda (comp). *Feminismo/Posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria, 1992.
- Nigro, Kirsten. "Inventions and Transgressions. A Fractured Narrative on Feminist Theatre in Mexico." *Negotiating Performance*. Diana Taylor y Juan Villegas, eds. Durham: Duke University Press, 1994.
- Smith-Rosenberg, Carroll. "The Body Politic." *Coming to terms Feminism, Theory Politics* (Ed. By Elyzabeth Weed) New York: Routledge, 1989.
- Weiss, Judith. "Diálogo a orillas de la historia: Conversación al sur y la desconstrucción de la distopía." *Casa de las Américas* 216 (julio-septiembre 1999).