

Textualidad, historia y sujetividad: Género y género

Kirsten F. Nigro

Diez años atrás, en la primera celebración sobre teatro latinoamericano de Kansas, tuve la buena suerte, como co-directora del evento, de trabajar a la diestra de George Woodyard y de los enérgicos alumnos graduados del departamento de español de esta gran universidad. Aunque pareciera imposible de repetir y mucho menos de superar la gran pachanga de 1982, estos días de abril de 1992 son la prueba de que lo imposible sí es posible, gracias a la magia del teatro, del amigo Woodyard, de su co-directora Vicky Unruh, y de una nueva generación de alumnos graduados. Qué honor y alegría para mí poder ser parte de este "reprise"; gracias, George, por esto y por todo.

El leer el programa de este evento era experimentar un como *déjà vu*, por lo extenso y lo deslumbrante de lo que se llevará a cabo. Pero hay diferencias muy de notar entre lo de entonces y lo de ahora. Me refiero específicamente al hecho de que una cuarta parte del programa en esta ocasión se dedica a cuestiones de "género" y a mujeres teatristas. No era así en 1982, cuando estos temas eran sólo ocasionales y estaban medio perdidos dentro del voluminoso programario. Y así era en casi todo congreso o encuentro sobre teatro latinoamericano. De hecho, el término "género" ni siquiera se veía o pronunciaba, pero es precisamente *este* vocablo el que me parece revela la gran distancia que hemos viajado entre el 82 y el 92, una de progresiva sofisticación teórica y de complejidad analítica. Hasta me atrevo a decir que las repercusiones de los estudios de género resuenan en los otros temas que nos preocupan aquí. De ahí que haya decidido en mi ponencia hacer un panorama general, haciendo conexiones con todo el "Menú" que se nos ha preparado. Las otras ponencias sobre género y mujeres teatristas les ofrecerán los platos principales, por decirlo así; lo que yo quisiera hacer es una especie de surtido, a manera de iniciar el temario de hoy.

La idea de "surtido" resalta en el título de mi ponencia, que les tuve que entregar a los organizadores mucho antes de tener una idea fija de lo que iba a decir. Cuando volví a leerlo me sonó sumamente pretencioso, pero me sirve por lo amplio, lo abarcador. Volviendo la vista atrás al tema de ayer, quisiera recordarles una pregunta hecha ya hace muchos años por la colega Sandra Cypess: "¿Quién ha oído hablar de ellas?" La pregunta tanto como su respuesta eran reveladoras de cómo las dramaturgas latinoamericanas, con muy pocas excepciones, eran esencialmente desconocidas por sus contemporáneos y por los historiadores del teatro pretérito. La interrogativa de Cypess sigue repitiéndose, en la labor investigadora de llenar los huecos, los espacios en blanco del récord escrito del teatro. Esta labor de arqueólogo y de promotor todavía urge, para que ojalá un día la pregunta ya no sea "¿Quién ha oído hablar de ellas?" sino "¿Quién no ha oído hablar de ellas?" Las ponencias a continuación, de Myra Gann y María Mercedes Jaramillo, sobre las mujeres en el teatro de México y de Colombia, son investigaciones fundamentales a toda discusión acerca de "género" así como del teatro latinoamericano, ya que si la labor de la mujer no se conoce, no hay de quién o de qué hablar; y ya cuando sí se conoce, es metodológicamente irresponsable, si no peligroso dejarla fuera del recuento histórico general.

Pero, ¿cómo escribir esa historia cuando la noción de la historia misma se ha puesto en la tela de juicio de la posmodernidad? ¿Cuándo la historia se ha sometido al duro, a veces cínico, escrutinio que la acusa de opaca, cuando no tramposa, y no transparente e inocente como antes se le creyera? O sea, la historia ya no puede concebirse como el simple recuento del pasado, porque como todo discurso, se ve ahora que también es poesía, retórica, ideología. El reconocer esto ha llevado a un doble cuestionamiento y estrategia en la creación y en la teoría feminista. Por una parte, se desconstruye la voz patriarcal de la historia, para dejar ver cuáles son las costuras ideológicas en su escritura sobre la mujer (por ejemplo, como lo hacen Rosario Castellanos en *El eterno femenino* y Albalucía Angel en *Siete lunas y un espejo*, de las que nos hablarán Juanamaría Cordones-Cook y Lucía Garavito, respectivamente); o se revela sin piedad la mentira, la ofuscación detrás de la versión oficial de la historia, como en *Rompecabezas o Aguila o sol* de Sabina Berman. Es decir, en manos de muchas mujeres dramaturgas, el escenario ha empezado a ser un fértil laboratorio en el cual se analizan los mecanismos de la historia que han sido de alguna u otra manera cómplices en la creación de una no-verdad que se narra como si fuera la verdadera verdad.

Claro está que muchos dramaturgos latinoamericanos se plantean los mismos problemas, y claro está también que el abuso del discurso oficial no es sólo cuestión de la mujer. Aun así, hay que tener presente el problema de la ventriloquía, de la voz que no es la propia, o el de la voz exclusiva, que habla en

términos globales y no particulares. De ahí que muchas veces se necesite una encadenación desconstructiva: por ejemplo, del discurso histórico a lo Usigli, desconstruido por un Vicente Leñero o Jorge Ibargüengoitia, desconstruido una vez más, pero con el ojo agudo y feminista de una Rosario Castellanos, y ésta leída por una Sandra Cypess de afinadas sensibilidades críticas. El resultado es un progresivo astillamiento hasta llegar a lo que de ese discurso le perjudica a la mujer *específicamente*, aquello que tantas veces es pasado por alto, o peor aún, es reconfirmado, en los primeros asaltos al discurso histórico oficial. Vale decir que la Malinche de Castellanos o de Sabina Berman es ya una *muy* diferente a la de un Usigli, así como lo es la imagen de la Virgen de Guadalupe en *Propusieron a María*, de Carmen Boulosa, quien a su vez será leída por críticos como Roselyn Costantino, aquí presente, que hacen la labor de reconstruir la desconstrucción llevada a cabo por la dramaturga.

Esta textualidad de escrituras y de lecturas produce un efecto dialogal rico por su polifonía, pero a veces estruendoso en su visión apocalíptica de la historia. Por una parte están los Fukiyamas que declaran el fin de la historia que ha dado, en palabras de Bush, el nuevo orden mundial—totalizador, homogéneo; por otra parte están losregoneros de la nueva historia descentralizada, de la historia fragmentada y múltiple, desde donde hablan muchas de las voces teóricas y creativas de las minorías, de los que han sido y ahora se niegan a otra vez ser usurpados, tragados por el discurso histórico hegemónico. Esta crisis o momento de conflicto profundo me remite a la pregunta que planteé hace poco, de cómo inscribir la voz de la mujer en la historia del teatro latinoamericano, para ahora ampliarla a que plantee el problema de cómo hacer esto sin caer en la trampa de la transferencia. O sea, ¿cómo escribir una historia que no sólo incluya a la mujer, sino que también refleje, o capte o exprese la ex-centricidad, la multiplicidad, la discontinuidad, sin recurrir a las formas discursivas de una historiografía basada en nociones de continuidad, centralidad y finalidad, las mismas nociones que para muchas feministas son la causa y no el efecto de su exclusión? Pero una pregunta aún más fundamental, anterior a ésta, tendría que ser ¿En qué exactamente consiste esta voz que quisiéramos inscribir en esta historia que ahora resulta tan difícil de escribir? Hace poco la respuesta parecía bien fácil: es la voz de una mujer, una voz representativa de la *Mujer*, que da expresión a problemas "femeninos." Y esto en contraste a la voz del hombre, una voz representativa de la humanidad, que da expresión a los problemas universales. Dicha respuesta se construye en base a claras oposiciones binarias y conceptos esencialistas de la subjetividad. Gracias a la teoría feminista que se ha valido del posestructuralismo para poner en crisis esas bases, ya no es factible hablar tan fácil o inocentemente de lo que es ser hombre o ser mujer. Los estudios de género ("gender studies" en inglés) han demostrado hasta qué punto nuestro

género—masculino o femenino—es una construcción social, algo en parte hecho y no completamente dado, algo contingente y no eterno. Como siempre, Rosario Castellanos fue una de las primeras no sólo en insistir en esto, sino en ver su relación con la metáfora teatral; en *El eterno femenino* demuestra cómo el género se va armando, al igual que la figura escénica—por su vestimenta, su maquillaje, su kinésica, su método de actuación, su rol, que para tantas mujeres ha sido impuesto por un "script" que ellas *no* han escrito. Diana Raznovich lleva a cabo una operación semejante en *Casa matriz* donde el rol de "Madre" es desarmado, despojado de sus múltiples capas de subjetividad, para así mostrar cómo esa figura, más allá de su funcionamiento biológico, es una creación social, es el "deseo" de otro, una o múltiples representaciones.

El motivo de la actuación no sólo permite explorar las posibilidades del verbo "actuar," sino también, como en *Otra cosa, mariposa* de Susana Torres Molina, le permite a la mujer entrar en el "pellejo del otro"; "estar" hombre, si se me permite este barbarismo lingüístico. En esta pieza, de la que nos hablará más detenidamente Cathy Larson, las actrices hacen el papel de machistas, cuyas declaraciones groseramente misógenas son emitidas por boca de "hombres" que sabemos son mujeres que se visten de hombres al principiar la pieza, y que al terminar ésta, se desvisten para volver a ser mujeres; o quizá sea que sólo "están" mujeres, ya que aquí la noción del esencialismo genérico ha hecho crisis. Marjorie Garber apunta en su libro reciente *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, que el travestismo constituye una afrenta al sexo "binarizado" y a las definiciones genéricas porque los desnaturaliza, los desestabiliza y los desfamiliariza. Así, los signos resultan tener una conexión convencional y no natural con lo que significa habitar un cuerpo de mujer o de hombre. Y ¿dónde mejor explorar este proceso semiótico que el teatro, donde la idea de vestirse de otro es básica, y donde las posibles permutaciones y personificaciones son casi ilimitadas? Así lo hace Sabina Berman, por ejemplo, en su obra *Uno*, donde El y Ella son la pareja "unisex," distinguidos por un bigote que uno se pone y luego el otro, un quitar y ponerse que demuestra hasta qué punto el sexo y el género son mero ornamento.

Pero a pesar de lo susodicho, hay que reconocer lo obvio y lo innegable: la materialidad de y las distinciones biológicas entre nuestros cuerpos. A la vez, habría que enfatizar que esa materialidad ha sido codificada socialmente, encubierta bajo capas y capas de significados, especialmente el cuerpo femenino. María Teresa Marrero nos hablará sobre *Real Women Have Curves: The Articulation of Fat as a Feminist Issue*. Nos reímos del título, pero la cosa es seria, ya que según los códigos de nuestros días, "gorda" equivale a fea, indeseable, desaseada. La historia de la moda nos dice que no siempre ha sido así, pero lo a subrayarse ahora no es tanto que las connotaciones cambian, sino

que mientras duren, cualesquiera que sean, la mujer ha sido objetivada, su cuerpo el receptáculo del deseo masculino que, por ser el deseo masculino, fácilmente se convierte en la meta femenina, en cómo la mujer quiere o se cree ser. El teatro, al ser espacio *por excelencia* de la exhibición, se presta demasiado a la reiteración de estos códigos y de ahí, que ha sido y sigue siendo un espacio represivo para la mujer. Pero también lo es con potencialidades verdaderamente liberadoras: ahí es donde el cuerpo humano se ostenta, se exhibe para ser visto. Y dada la magia del teatro, lo que se exhibe puede romper moldes, proponer o iniciar una nueva semiosis.

No obstante, el desafío no es nada fácil, por la oposición que pudieran presentar las convenciones sociales y las estructuras del poder del teatro como institución, pero también por esa misma materialidad del cuerpo, la que puede erotizar cuando no se quisiera, aún estando el cuerpo femenino detrás de ropa masculina que pretendiera encubrirlo. Para citar otra vez a Marjorie Garber, "la tendencia ha sido . . . la de mirar *a través de* (through) en vez de *al* travestí (the cross-dresser), de evadirle el encuentro cercano, y así recodificar a esa figura dentro de la semiosis de uno u otro de los géneros tradicionales." Así que la mujer vestida de hombre pudiera resultar objeto aun más codiciado por la mirada masculina, y ello debido al juego mismo del disfraz. Aquí pues, no sólo el terror a o la negación de lo ambiguo, sino también la fuerza de los binarismos en el dibujo de nuestros mapas mentales.

Todo lo cual me trae al tema del "performance" en la discusión y el análisis de género, ya que obviamente tiene que ir mucho más allá de la dramaturgia y su texto escrito, para abarcar casi si no todas las dimensiones de la puesta en escena relacionadas a la mujer. Urge "ver" como se corporaliza esa materialidad, "ver" cuáles son los códigos sociales que la construyen, "ver" cómo se ostenta y, "ver" cómo se "ve." Es esto quizá lo fundamental a estudiarse, ya que produce el más inmediato y quizá duradero impacto sobre un público. Un ponente aquí nos hablará del "sadismo" en la obra de Maruxa Vilalta. Pero es una cosa leer la descripción de ello que verlo representado, simulado (o peor aún, presentado en vivo), y aunque no pretendo que el hombre no sea también víctima de la agresión, sí quisiera argüir que el cuerpo de mujer demasiadas veces es el receptáculo concreto de la violencia, o la metáfora de lo violado, reiterando así la codificación de los cuerpos, uno pasivo y el otro activo. Habiendo dicho esto, tengo que reconocer que en manos de una dramaturga como Griselda Gambaro, este binarismo no es lo que aparenta ser a primera vista, ya que irónica y sutilmente, revela el poder destructivo, cruel de los binarismos mismos. Pero, por otra parte, no es de por sí un acto feminista o de apoyo a la mujer el ponerla en el primer plano de la escena; también hay que considerar cómo se ve ahí--o sea,

cómo es el "performance" de ella, cómo lo hace la actriz en relación al personaje ficticio y qué se le hace a ésta.

La cuestión de "performance" me trae a otro de los temas que se tratará en esta reunión: el de "genre," que por coincidencia, en español también es "género." Esto me hace volver al primer tema que toqué—el de la "ausencia" y "presencia" de la mujer en el teatro. La idea no es original mía, pero es una que necesita enfatizarse, y es que las estructuras patriarcales del teatro, como arte y negocio, no han hecho del escenario legítimo (the legitimate stage) un ambiente siempre acogedor o fértil para la mujer. Entonces no es de sorprender que muchas de ellas han buscado o creado espacios "teatrales" alternativos: el teatro de salón, u otros recintos privados, la representación ritual y religiosa, el teatro de variedades y de los clubes nocturnos, los "performances" tal como se hacen hoy en día. Todas estas maneras de "ostentación" hay que "verlas," como público y críticos, para así darles el espacio legítimo que merecen en nuestra discusión de "género" (hombre/mujer), y de "género (artístico). Esto es ampliar el campo bastante, pero también es reconocer que a la mujer o se le ha forzado escoger o libremente ha escogido otros recintos donde presentar o representarse. Nuestra colega Diana Taylor, quien nos hablará más detenidamente sobre el tema del "performance," ha estado enfocando, por ejemplo, el gesto político como uno teatral, dentro del marco de los espacios públicos, como en el caso de las Madres de la Plaza de Mayo.

Este querer romper o hacer fluidos las divisiones genéricas, en ambos sentidos de la palabra es, desde luego, una estrategia de la llamada posmodernidad, de la que sin duda se hablará mucho en los días por venir. Su discurso se filtra por en aquél teórico sobre el teatro y muy lógicamente, ya que una parte del discurso de la posmodernidad reside en su exploración de la subjetividad como "representación" en constante flujo, contradictorio y fragmentado. Si para un Stanislavski era cuestión de armar un personaje, para muchos ahora es la de armar una compleja subjetividad, que no se concibe como esquizofrénica ni tampoco múltiple en un sentido patológico, sicologista. Es más bien cosa de reconocer que ocupamos simultánea y diacrónicamente muchos espacios que limitan o restringen, pero que también amplían la definición, el funcionamiento y el posible impacto de nuestra subjetividad sobre el mundo exterior a ella. En cuanto a lo de "género," esto es negar la subjetividad unitaria, inmutable y así, situar a la mujer como agente y no sólo receptor de una acción. En lo específico al teatro, la subjetividad así concebida posibilita que la mujer, tanto como el hombre, pueda ver, verse y ser vista, ostentarse y representarse en maneras que desestabilizan los binarismos y las jerarquías del poder genérico. Esto es precisamente lo que intentan hacer obras como *El eterno femenino*, *Casa matriz*, *Uno*, *Siete lunas*, para mencionar sólo algunas.

Pero, me pregunto hasta dónde puede llegar esa desestabilización. La teoría norteamericana, Janelle Reinelt, ha planteado lo siguiente: "If the notion of a unified subject is bankrupt, peculiar questions arise for an art form like theatre whose fundamental elements are the physical presence of a live human being performing actions before other observers"; o sea, volvemos a la materialidad del cuerpo. O cómo lo expresa Charles Lyons: "No critical system can totally erase the presence of the human image that occupies the space of the stage—even though the presence of that aesthetic substitute may mark the absence of the illusive subject it replaces." Como consecuencia, las posibles contradicciones entre la teoría y la praxis escénica posmoderna / feminista.

Pero esa teoría también tiene implícita una praxis "política," y como ha dicho el mismo Derrida, es imposible concebirse el vivir diario en un mundo totalmente desconstruido. En algún momento el desequilibrio busca, necesita del equilibrio. En su libro *Discerning the Subject*, Paul Smith ha señalado algo que me parece absolutamente cierto—que a veces el posestructuralismo problematiza tanto la relación del "sujeto" a la experiencia, que se pierde de vista la necesidad de no sólo poder teorizar *sobre*, sino también *referirse concretamente* a esa experiencia. El género lo experimentamos todas diariamente, en maneras semejantes, pero también distintas, por ser quienes somos, habitantes de determinado mundo cultural y de una determinada clase social. Las mujeres teatristas que estudiamos no forman un grupo homogéneo, ni tampoco es, ni debe ser, su obra algo esencial o sea, incambiable; la Griselda Gambaro de *El desatino* no es la misma de *La malasangre*; la figura de la madre en estas dos obras tampoco es la misma, y ninguna de las dos es exactamente la madre de *Casa matriz*. Por otra parte, para algunas dramaturgas el sujeto unido es absolutamente *imprescindible* para su mensaje político, como las figuras femeninas de Isidora Aguirre en *El retablo de Yumbel*. En *Beautiful señoritas* de Dolores Prida, el no saberse quién uno es ocasiona dolor y no euforia; para otros personajes (así como sus creadoras), el habitar una zona de entre-medio, donde no se es ni esto ni lo otro, el existir en un tipo de Nepantla, como lo ha denominado la chicana Gloria Anzaldúa, es sentirse libre—pero *dolorosamente* libre, ya que hay que negociar y dudar de tanto, y aún más en el caso de teatristas como Dolores Prida, latinas en USA, donde el biculturalismo y el bilingüismo hacen de la subjetividad una textualidad aún más densa.

Quisiera terminar con esta idea de lo doloroso, no porque me sienta mal en este momento, sino porque siento como una nostalgia, una tristeza al tener que reconocer que tanto de lo que yo quisiera hacer dentro de este campo nuestro no lo he podido hacer y al pasar de los años, lo veo como más y más inalcanzable. Porque a pesar de hablar de una subjetividad múltiple, de nuestro "posicionamiento" aquí y allá, la mera verdad es que yo *no* puedo estar en todas

partes; no puedo "ver" lo que tanto creo debiera verse. La materialidad del teatro latinoamericano me sigue siendo elusiva, y por mucho que yo teorice sobre esto y aquello, el llevar la teoría a la praxis es ya otra cosa. O quizá sea que hemos de reconcebir esta praxis, cambiarla de una que ha sido más bien individual, a otra, colectiva, en la que trabajamos juntos, para que las mujeres que hacen teatro en Latinoamérica nos ayuden, proveyendo información, reacciones y material fotográfico; para que se nos deje saber cómo reaccionan el público y los críticos teatrales a obras y puestas en escena "feministas"; para que se nos ayude a entender mejor lo que es el "acto" y el "gesto" escénico de la mujer en Latinoamérica. De nuestra parte, podemos trabajar a que otros cultiven el buen ojo para ver "genéricamente" y que así haya nuevas posibilidades textuales, actoriles, directoriales y críticas. Juntos debiéramos releer *todo* el teatro latinoamericano, y en este juntos incluyo a todos—como en esta reunión, donde somos hombres y mujeres los que hablaremos sobre "género." Curiosamente, nadie enfocará la construcción social y la materialidad física del género masculino *per se*, un espacio en blanco que también debiéramos llenar en esta labor que propongo, que no es sino la creación de un tipo de instituto para el estudio del género en el teatro latinoamericano. Podemos empezar aquí y ahora, al reaccionar a los montajes que se nos ofrecerán, así como en nuestras consideraciones de *todas* las ponencias que se darán. Ahí estará la prueba de que "historia, performance, género y género" son indivisibles, que no es lo mismo que decir siempre compatibles. Como he querido apuntar en esta ponencia, sus relaciones a veces son difíciles y conflictivas, al igual que lo serán las de los que trabajemos juntos estos temas. De ahí, sin embargo, el desafío y las grandes posibilidades de nuestra empresa.

University of Cincinnati