

RELACIONES DE GÉNERO Y PODER EN CUATRO OBRAS DEL TEATRO
MEXICANO CONTEMPORÁNEO (1980-2000).

Paloma Asensio

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Languages (Spanish American).

Chapel Hill
2007

Approved by:

Advisor: Professor María A. Salgado

Reader: Professor Stuart A. Day

Reader: Professor Glynis S. Cowell

Reader: Professor Adam Versényi

Reader: Professor Rosa Perlmutter

© 2007
Paloma Asensio
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

PALOMA ASENSIO: Relaciones de Género y poder en cuatro obras del teatro mexicano contemporáneo (1980-2000)
(Under the direction of María A. Salgado)

In this dissertation I discuss the ways in which four representative and socially conscious contemporary Mexican playwrights (Emilio Carballido, Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda, and Ximena Escalante) recreate the effects that power, or the lack thereof, and gender relations, have in the characters of their plays. I also analyze whether their message can be effectively understood beyond the borders of their country. In Chapter I, I provide a historical overview of contemporary Mexican theatre, as well as a brief introduction to the concepts of power and gender, based on the works of Michel Foucault and Judith Butler. I explain, in Chapter II, the effects that gender relations and power have on the two female characters of Emilio Carballido's Orinoco (1982). How Vicente Leñero's character couple in La mudanza (1979- 1980) are destroyed by the conventions of the patriarchal structure and the gender principles that sustain it is the subject of Chapter III. Chapter IV exposes in Víctor Hugo Rascón Banda's La mujer que cayó del cielo (1999) the impossibility of a constructive relationship between dominant power and any individual who is not included within the established social norm. Chapter V presents with Ximena Escalante's Fedra y otras griegas (2000) the possibility of a more plural concept of woman away from the roles of patriarchal structure. I summarize my findings in Chapter VI.

To my husband Eric, and my parents Julio and Carmen, for their constant and
enthusiastic support, and patience.

ACKNOWLEDGEMENTS

This dissertation would not have been possible without the support of Miguel Valladares, the Spanish and Latin American Literature specialist librarian at Dartmouth College, for his invaluable help in locating hard-to-find articles, and for guiding me through the many research resources at my disposal. I wish to acknowledge María A. Salgado for her endless source of knowledge, support, and good advice. I would also like to thank Stuart A. Day, Adam Versényi, Glynis Cowell and Rosa Perelmuter for their invaluable encouragement throughout my work.

TABLE OF CONTENTS

Chapter.....	Page
I. INTRODUCCIÓN	
1.1 Relaciones de género y poder en el teatro mexicano contemporáneo	1
1.2. Breve introducción a la historia del teatro mexicano contemporáneo.	1
1.3. El poder del individuo.....	7
II. <u>ORINOCO</u> , DE EMILIO CARBALLIDO: MARGINACION Y PREJUICIO EN LAS RELACIONES DE PODER	14
2.1. Sujeto, discurso y poder	22
2.2. La condición racial y su relación con el poder y el género	32
2.3. Homosexualidad y poder.....	36
III. <u>LA MUDANZA</u> , DE VICENTE LEÑERO: LA LUCHA DE GENERO Y LA AUTODESTRUCCION DE LA PAREJA	43
3.1. Sara: género y los roles de la mujer	46
3.2. Jorge: el discurso de poder masculino en La mudanza.....	54
3.3. Los “miserables:” el triunfo del fracaso.....	59
3.4. Mari: la mujer pivotal.....	62
IV. <u>LA MUJER QUE CAYÓ DEL CIELO</u> , DE VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA: VOCES DIFERENTES: EL INDIGENA Y EL DISCURSO DE PODER	68
4.1. Foucault, el castigo y Rita	73

4.2. Rita y la dimensión desconocida.	75
4.3. Los policías y el poder del sistema	80
4.4. Giner, o el elemento de conexión entre individuo y sociedad.....	83
4.5. Rita es “el otro.”.....	89
4.6. El lenguaje y el poder.....	94
4.7. La realidad social	99
V. FEDRA Y OTRAS GRIEGAS, DE XIMENA ESCALANTE: EROTISMO, PODER Y LA CONDICION HUMANA DE LA MUJER	102
5.1. El poder del erotismo y la identidad de Fedra como mujer.....	114
5.2. El poder personal de Fedra.....	116
5.3. Teseo, Ariadna y Fedra: ¿Cumplimiento de la imposición social o voluntad individual?	120
5.4. Medusa, o el poder del amor	130
5.5. Las consecuencias de la interiorización del poder en Fedra.....	136
VI. CONCLUSIÓN	142
OBRAS CITADAS	146

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. Relaciones de género y poder en el teatro mexicano contemporáneo

En un entorno social e histórico determinado hay siempre una voz, un sentir social, que genera las manifestaciones artísticas del momento, en respuesta al pasado y como sugerencia de futuro. Como una de esas manifestaciones, el teatro filtra ese sentir y genera historias que lo representan, con una manera específica de interpretar la realidad. En esta tesis voy a discutir esta interpretación del mundo en el que vivimos según la representan cuatro dramaturgos mexicanos comprometidos con su entorno social (Emilio Carballido, Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda y Ximena Escalante) para demostrar si estos autores consiguen transmitir en las cuatro obras que he escogido un efectivo mensaje de denuncia a través de las situaciones en las que emplazan a sus personajes.

En el ambiente específico de México, desde 1968, con la crisis política y cultural que provocó la tragedia de la plaza de Tlatelolco el 2 de octubre de aquel año, en la que el Ejército Mexicano disparó sobre miles de estudiantes desarmados que se habían congregado en la Plaza de las Tres Culturas para protestar la política del gobierno, la sociedad mexicana ya no sería la misma. El cambio social se convierte en una necesidad para las nuevas generaciones, y los autores que empiezan a desarrollar su obra a partir de estos años reflejan este sentir.

Como problema añadido, a partir de los 70 el neoliberalismo se ha impuesto en la sociedad occidental (a México no llegó hasta una década más tarde¹), dificultando en gran manera la reorganización del concepto de ser mexicano en el mundo moderno, y poniendo en evidencia la fragmentación de la sociedad de este país y su crisis existencial. Bajo estas circunstancias, los estratos menos favorecidos económicamente sufren las consecuencias. El sistema viejo patriarcal aún ejerce su poder sin otorgar una voz efectiva a otros grupos que muestran la evolución de facto del complejo social, pero que continúan siendo en gran medida ignorados. Mujeres, homosexuales, indígenas, han comenzado a hacerse oír, o al menos a luchar por ser escuchados. A este respecto, la noción de género y su relación con la distribución del poder dentro de la sociedad están estrechamente relacionados.

El mundo teatral mexicano contemporáneo ha asumido su parte de responsabilidad en conseguir la reivindicación de estas voces marginadas, en clara manifestación de esa variedad ideológica y artística que lo caracteriza. Es un teatro que busca, a través de esas aproximaciones alternativas, su propia identidad y su propia voz, y al mismo tiempo trata de reflejar con su expresión artística las inquietudes sociales que componen la compleja realidad social nacida tras Tlatelolco.

Para el dramaturgo, no es ya un problema de representar al subalterno, sino de conseguir validarlo (o no) dentro de la estructura social en la que se encuentran como entidad socio-cultural con personalidad y peso propios. ¿Es esto posible? La atención de esta tesis se centra en investigar si los autores dramáticos mexicanos escogidos para este estudio reproducen los efectos que el poder, o la falta de éste, tiene en estos grupos o

¹ Stuart Day observa que el movimiento hacia el neoliberalismo en México, con la privatización de compañías controladas por el estado, programas de austeridad y el mercado “libre,” se desarrolló entre los años 1982 y 2002, periodo en el que los líderes del país adoptaron medidas económicas neoliberales (13).

individuos marginados a través de un análisis de la caracterización de los personajes de sus piezas dramáticas. Esta caracterización conlleva un determinado rol de género, y por tanto también discutiré si estos personajes reflejan los problemas y las limitaciones que dichos roles provocan a los individuos del complejo social a quienes los cuatro dramaturgos quieren representar. Desde su situación de autores de éxito, el reconocimiento de la masa social les permite llegar con sus obras a un público amplio.

Otro aspecto que quiero estudiar es si el mensaje de sus obras es válido en su contenido más allá de las fronteras de su país. Para conseguir ambos propósitos, voy a examinar cuatro piezas dramáticas, una de cada uno de los autores seleccionados: La mudanza (1979) de Vicente Leñero, Orinoco (1982) de Emilio Carballido, La mujer que cayó del cielo (1999) de Víctor Hugo Rascón Banda y Fedra y otras griegas (2000) de Ximena Escalante. He escogido estas obras en concreto porque son muy representativas de los problemas sociales que quiero investigar, y además reflejan efectivamente el estilo dramático de sus creadores. Se trata por tanto de establecer que los personajes contruidos por estos autores en estas cuatro obras afirman efectivamente su diferencia como individuos y reclaman su lugar en la sociedad moderna. Teniendo en cuenta que hay diferentes formas de interpretar el contenido y el mensaje de una obra de teatro, voy a utilizar la interpretación que yo elaboro como lectora para establecer mis conclusiones respecto a estos personajes y la trascendencia que más allá de las fronteras del país aportan a las piezas.

Las nuevas ideas traídas a la escena mexicana por los discípulos de los dramaturgos ya establecidos, especialmente aquellos que ven las cosas desde el punto de vista del hasta ahora marginado, han empezado a aportar al teatro esa necesaria dosis de

“rebeldía desde dentro.” Dramaturgas como Sabina Berman, Ximena Escalante o Estela Leñero aúnan su condición de autoras a la de mujeres, como algo esencial en su discurso e inseparable de su personalidad artística y de su responsabilidad social. John Beverley sugiere un cuestionamiento con profunda significación para contextualizar la obra de las nuevas promociones: “¿Estamos atrapados en la dialéctica de las élites? ¿Hasta qué punto no hacemos más que preguntarnos desde arriba, desde la modernidad, el desarrollo, el capitalismo, el socialismo, las hegemonías, el estado, la sociedad civil o la colonialidad del poder cómo ver, oír y sentir a los subalternos?” (43). Tal vez las nuevas voces del teatro mexicano contesten estas preguntas demostrando en sus obras una mayor representatividad de la problemática existencial de la sociedad actual a través de los temas en los que centran su trabajo como dramaturgos.

El teatro mexicano ha sido, a partir de la crisis socio-política y cultural generada por los acontecimientos de 1968, una herramienta práctica y efectiva con la que criticar la realidad del país. Los autores teatrales han utilizado el arte dramático para elaborar un mensaje directo, actual y personal que dirigir al público, con la característica inherente al teatro de que ese público varía con cada representación. Las cuatro obras y sus correspondientes autores que he escogido para este estudio tienen un mensaje social específico, y la determinación de ese mensaje es lo que va a dar singularidad a mi investigación. He escogido estos dramas porque representan desde perspectivas diferentes la sociedad tal como la refleja el teatro mexicano del último cuarto del siglo XX. Son cuatro piezas dramáticas que estudiaré desde un punto de vista particular. Me voy a enfocar en las relaciones de poder y género que emanan de los mismos personajes para observar si el mensaje obtenido manifiesta una intención subliminal del autor, una

perspectiva socio-cultural diferente. Pretendo con ello manifestar la posible multiplicidad de capas de significado que respecto al poder y el género se pueden encontrar en una obra, y que pueden no ser las más explícitamente expuestas por el autor; estas cuatro en particular ya son en principio obras con un mensaje social muy específico. Uno de los objetivos de mi estudio es descubrir la naturaleza social de los mensajes que los autores introducen en sus obras, que en ocasiones no se encuentra en una primera lectura. Mi análisis tendrá como base central los conceptos teóricos sobre poder y relaciones de género de Michel Foucault y Jacques Lacan. También emplearé varios estudios feministas que se han enfocado en el género y sus conexiones socioculturales, como son entre otros las teorías elaboradas por Judith Butler (incluyendo sus interpretaciones del pensamiento de Michel Foucault), Julia Kristeva, Hélène Cixous y Katharine McKinnon y los estudios subalternos elaborados por John Beverley. Todos ellos sugieren conexiones entre la actuación de los personajes y las nociones de poder y género. También son de importancia para mi lectura los estudios sobre género y actuación de Jill Dolan y Laurence Senelick.

Cada una de las cuatro obras va a enmarcar un capítulo, porque hay ciertos temas en ellas que resaltan diferentes aspectos en relación con las nociones de género y poder. En su análisis voy a utilizar los conceptos de poder y género que mejor corresponden a las circunstancias sociales y personales en las que los personajes son colocados en cada pieza dramática: marginación y prejuicio en Orinoco, la lucha de género y la relación de pareja en La mudanza, la voz indígena y la falta de comunicación en La mujer que cayó del cielo y la relación entre poder y la condición humana de la mujer en Fedra y otras griegas. A través del examen de estos temas quiero determinar con mayor exactitud las

consecuencias específicas y las conclusiones que se revelan en cada obra en relación con los dos temas centrales de mi estudio, poder y relaciones de género.

1.2. Breve introducción a la historia del teatro mexicano contemporáneo

En el México de hoy día, el teatro trata de expresar un presente que genera sus historias a través de la experiencia del pasado, para continuarla o para distanciarse de ella. Como observa el crítico David Olguín, “la actualidad es la base del drama. Pero al consignar las raíces del idioma, el teatro es el arte que conserva en mayor medida la tradición.... Creo que escribir para la escena es el resultado de un ajuste de cuentas entre el presente y el pasado” (214). Teatro es, entonces, la posibilidad de rebelarnos contra la realidad, contra lo que “somos,” a través de la creación de historias, invenciones, que varían, se desenvuelven y encuentran sentido en la concepción singular de cada autor y también en la manera de “leerlas” el público. Teatro quiere decir una colaboración de autor y receptor de forma instantánea y directa.

La pluralidad de voces de dramaturgos que se manifiesta en el teatro mexicano actual no es ni más ni menos que un signo de los tiempos y del México en que a esos autores les ha tocado vivir. Esta variedad formal e ideológica que expresa el teatro es un fenómeno que tal vez puede considerarse una reacción al deseo de muchos críticos, y también del público, de encasillar la manera de ver la realidad a través de una línea estética determinada, que dé unidad y sentido al México en el que viven, y a ellos mismos. Se trata de una misión artística en la que estos autores interpretan el mundo “real” desde un punto de vista personalísimo, que en definitiva tiene mucho más sentido al elaborar su propia relación con esa realidad en la que viven. No hay en este teatro una

definición aglutinadora, una poética definidora que imponga su ideología o su estética. Los puntos de vista de los diversos dramaturgos son los que determinan el camino a seguir en cada obra. Su mensaje directo, en vivo, hace de su teatro una herramienta de comunicación inmediata con el espectador.

Esos puntos de vista, ese deseo de huir del concepto “realista” del teatro como el punto de partida impuesto por las convenciones canónicas, generaron en el teatro mexicano contemporáneo lo que podría considerarse un conflicto entre lo nacional--lo mexicano--y lo “universal”: parece que no pudiera haber una crítica social a la situación del país sin caer en el estereotipo de lo que es “mexicanidad.” Comenta David Olguín:

En la historia del arte y la literatura latinoamericanos se consignan los momentos, en cada país y bajo circunstancias diversas, en que se puso en cuestión la disyuntiva entre una literatura nacionalista, local, afincada en la realidad, con un lenguaje coloquial, con temas de problemática social y hundida en la actualidad, denotativa a fin de cuentas, y otra literatura cosmopolita, “universal”, más cercana a la exploración de formas, abierta a las influencias del extranjero y buscando un discurso connotativo. (215)

El deseo de unir la actualidad, la inmediatez de la acción dramática, con los valores “eternos” ha provocado en muchos dramaturgos mexicanos contemporáneos la revisión de la esencia de lo nacional, pero manteniendo siempre temas fundamentales de fondo: de esta forma, se consigue conservar lo “local” de la obra sin olvidar la crítica social más amplia que hace de ese trabajo algo único que motiva el cambio, o al menos lo sugiere. Es buscar un punto de llegada, pero teniendo como parte esencial el camino que se toma para llegar. Los personajes representan la relación entre el pensamiento y la acción humanos: sobrevivir, por medio de acciones a veces absurdas o desesperadas. Analizando las relaciones de poder, se analizan simultáneamente los abusos que provocan los dictados y posturas absolutistas, y las acciones eminentemente previsibles que éstos

provocan conforman la esencia del contenido de la obra, determinando su principio y su desenlace.

El teatro mexicano de la segunda parte del siglo veinte, entre 1960 y los primeros años del 2000, es el producto de una serie de lo que podría llamarse generaciones de dramaturgos aunque, como observa Fernando de Ita, son generaciones agrupadas más por el estilo común, por el “clan o escuela” (13) al que pertenecen, que por la fecha de nacimiento de los autores, que en ocasiones nada tiene que ver con el momento de su incursión en la dramaturgia. Estos autores se acercan al teatro con diferentes aproximaciones artísticas a la descripción del mundo, combinando como afirma Olguín la “tradicción con su carga de siglos y la vida contemporánea con su infinita variedad de registros, la realidad y sus transfiguraciones, los estilos que heredamos y la experimentación que renueva hablas y maneras de narrar la escena” (223).

Podemos tomar como precedente del momento que me interesa estudiar los años 50, cuando ocurre la proliferación del llamado “nuevo realismo mexicano” en el que los dramaturgos empiezan a cuestionar la realidad con inquietudes no sólo individuales, sino sociales. La herencia de la Revolución Mexicana había derivado para ese entonces en un doloroso desengaño, y el poder estatal, representación absoluta del espectro patriarcal, es criticado abiertamente, así como los efectos sociales y morales específicos que ha provocado en la base familiar.

Como observa Ita, los autores que escriben teatro en los años 60 encuentran muy duro el proceso de desprenderse del estilo y los temas de sus maestros, e igualmente difícil reeducar al público en un teatro de temas más personales, desviado de la tradición realista (13). Bajo la tutela de autores como Emilio Carballido (1925) y Sergio Magaña

(1924-1990), que heredaron la batuta artística de Rodolfo Usigli (1905-1979) en la Universidad Autónoma de México, y de otros como Hugo Argüelles (1932), formados en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, estos nuevos dramaturgos que escriben en la década de los 60 poseen ante todo estilos propios y una forma muy individual de concebir la creación dramática. Asumen sin tapujos su condición de marginales, o de “poetas de la miseria,” (14) críticos de la vida y de la sociedad en la que viven. Juan Tovar, Oscar Villegas, José Ramón Enríquez, Wildebaldo López e Ignacio Solares son algunos de los autores destacados de este grupo inicial.

A finales de los 60, otro dramaturgo marca una nueva pauta en el teatro mexicano: Vicente Leñero (1933). Periodista y novelista antes de ser autor teatral, Leñero inicia en México lo que se va a conocer como el teatro documental con Pueblo Rechazado (1968), interpretando la realidad más allá de los simples hechos. Enfrentándose a la censura y a la falta de productores, tanto oficiales como privados, Leñero consigue crear un teatro personal que critica abiertamente la crisis social y moral que sufre ante sus ojos el México moderno. Bajo su tutela se desarrollará el teatro de muchos autores en la década de los 80.

Para Fernando de Ita es la Universidad Autónoma de México, con Emilio Carballido, la encargada de guiar a los autores que desarrollan su obra durante la década de los 70, dando un toque contemporáneo a la escena. Son los años en que se produce el necesario “despegue” de los trazos “costumbristas” del teatro de los 50, y de los que los dramaturgos de los 60 no lograron sacudirse. Los sucesos de Tlatelolco en 1968 sin duda contribuyen a este deseo de romper de una vez con las visiones, las ideas y la estética teatral de las pasadas décadas (Ita, 19-20).

Más adelante, en los 80, Ita ubica a una serie de autores dramáticos que, bajo la influencia de Hugo Argüelles y de Vicente Leñero, componen lo que ha pasado a llamarse la “nueva dramaturgia mexicana” (21-23). Observadores de una realidad social que no aprueban, y con muy diversos estilos, estéticas y temas, retratan con desencanto el México que les ha tocado vivir. Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda y Jesús González Dávila comienzan el desarrollo de su obra dramática en estos años. Rascón Banda y Berman continúan siendo dos de los autores más importantes, influyentes y respetados de la escena mexicana de la actualidad. Es en esta época también cuando empieza su obra teatral la hija de Vicente Leñero, Estela, con una visión comprometida de la mujer mexicana contemporánea.

A partir de los 90, la dramaturgia mexicana se va desarrollando en distintos focos, creativa y geográficamente. La frontera norte del país, la ciudad de México y el teatro regional de las provincias se erigen en los tres espacios de influencia creativa, con muy diferentes modos de pensar y de ver el mundo. Sergio Galindo, Enrique Mijares y Virginia Hernández en la frontera; Ximena Escalante y Flavio González Mello en la ciudad de México y Antonio Zúñiga, Bárbara Colio y Elba Cortez en el teatro regional son algunos de los nombres a tener en cuenta.

A pesar de las diferentes características que agrupan a estas “generaciones” en la dramaturgia mexicana moderna, no es la edad la que los agrupa, como ya mencioné más arriba, ni la época en la que escriben, sino la escuela a la que siguieron en su estilo artístico. Emilio Carballido, Vicente Leñero y Víctor Hugo Rascón Banda son tres de los más importantes bastiones que han sostenido las corrientes teatrales en el México contemporáneo. Carballido se erige como la figura más prominente del teatro mexicano

desde mediados de siglo. Además, se ha preocupado de promocionar y ayudar a autores noveles con recopilaciones de obras representativas de la época contemporánea mexicana, con nuevas voces y nuevos estilos artísticos.

Rascón Banda ha tomado en cierta medida el relevo a este respecto, promocionando teatro moderno mexicano, nuevas corrientes, nuevas voces. Sus propias obras están comprometidas con la sociedad a la que el dramaturgo quiere representar, y también ha recopilado, como Carballido, obras de jóvenes autores que promueven una nueva visión de México y su sociedad. Junto con Vicente Leñero y Hugo Argüelles, estos dramaturgos se han encargado de crear o inspirar obras en las que los conceptos de poder y género en la sociedad son cuestionados y revisados en su dimensión mexicana pero en gran medida sin perder su “universalidad.”

A lo largo de la historia de la humanidad, género y poder han desempeñado un papel extraordinario en la configuración de los diferentes grupos sociales. En ocasiones por separado y en la mayoría de los casos de manera conjunta, estos dos elementos han determinado visiones sociales específicas, y la mismísima formación del carácter del individuo. La relación entre género, poder e individuo suscita una serie de preguntas clave que investigo en mi estudio: ¿De qué forma se aplican las ideas de género a las de poder? ¿Qué normas regulan la formación del sujeto dependiendo de su elección de género? ¿Cómo determina esto su reconocimiento y posición social? Imágenes, apariencias y expectativas pasan a ser palabras clave a la hora de entender la relación entre poder y género. Estas son preguntas que me propongo contestar en mi tesis centrándome en la caracterización de los personajes de las obras de teatro que he seleccionado para tal objetivo.

1.3. El poder y el individuo.

En relación con el concepto de poder, Michel Foucault sostiene en sus obras Power/Knowledge y Discipline and Punish que el individuo sigue modelos y normas sociales para configurarse como tal y que se somete al poder que ejercen sobre él estos parámetros para poder conseguir su autonomía. La subordinación del sujeto al poder afecta entre otros muchos aspectos de la vida cotidiana el hogar, lengua, cultura, sexualidad y las relaciones sociales de dicho individuo en la sociedad, y debido a esta influencia se determina la actuación del sujeto, ya sea a través del reto a estas normas o cumpliéndolas. Siguiendo la perspectiva foucaultiana, Judith Butler en The Psychic Life of Power considera que el individuo es formulado a través de su sujeción. Es, literalmente, “the making of a subject, the principle of regulation according to which a subject is formulated or produced. Such subjection is a kind of power that not only unilaterally acts on a given individual as a form of domination, but also activates or forms the subject” (84; énfasis en el original). Usando la prisión como metáfora, en Discipline and Punish Foucault establece que este poder social actúa sobre el prisionero forzándole a aproximarse a un ideal, una norma de conducta, un modelo de obediencia. Es así como, afirma Butler, la normativa ideal es inculcada, lo que Foucault describe como una especie de alma: “If discourse produces identity by supplying and enforcing a regulatory principle which thoroughly invades, totalizes and renders coherent the individual, then it seems that every ‘identity’, insofar as it is totalizing, acts as precisely such a soul that imprisons the body” (Butler, 86). Parece, entonces, si nos atenemos a la propuesta de Foucault, como si la identidad fuera impuesta desde fuera.

Si el alma es lo que aprisiona al ser para poder normalizarlo, ¿cómo podemos dejar espacio para resistir, para la rebelión? Parece que la posibilidad de resistencia pudiera ser el concepto no normalizado de uno mismo, ya sea por ejemplo un concepto de mujer que trasciende la actuación normativa de sí misma (lo que se espera que ella sea en un medio dominado por el discurso masculino), o un concepto de homosexualidad que trasciende la normativa heterosexual. La relación entre poder, individuo y normativa social son las claves que sostienen este estudio, y la base desde la que buscaré los posibles caminos alternativos representados por los cuatro dramaturgos que ofrezcan al sujeto una mayor independencia a la hora de determinar su propia identidad y una mejor aceptación de su individualidad dentro del marco común que es la sociedad.

CAPITULO II

ORINOCO, DE EMILIO CARBALLIDO

MARGINACIÓN Y PREJUICIO EN LAS RELACIONES DE PODER

En este segundo capítulo el objetivo es determinar la relación entre el poder, en este caso la carencia de éste, y la mujer como sujeto socialmente marginado en el drama Orinoco (1979) de Emilio Carballido. Mi hipótesis de trabajo va a establecer a través del análisis del carácter y las motivaciones de los personajes, si los aspectos sociales que dominan la relación entre ambos géneros determina la marginación de la mujer. Esta pieza dramática adquiere especial significado, opuesto a la interpretación que se ha dado hasta ahora a la obra como una mezcla de realidad y fantasía más enfocada en observar los límites entre lo posible y lo imposible, leyéndola como un comentario crítico de la situación de la mujer en la sociedad mexicana actual.² Considero Orinoco una obra que muestra el carácter multifacético que pueden tomar los prejuicios y las relaciones de poder que rodean la situación de las dos protagonistas. A través de la manera en que los personajes interpretan su vida dentro del texto se desdobl原因 las posibles lecturas de poder y género y, por consiguiente, el significado final de esta pieza teatral dentro del contexto de las relaciones de género.

Uno de los dramaturgos más importantes, prolíficos e influyentes del teatro mexicano y latinoamericano del siglo XX, es Emilio Carballido (Veracruz, 1925) cuya

² Ver “Zambullida en el Orinoco de Carballido” de Matías Montes-Huidobro y “Mind over Matter: Fantasy and the Fantastic” en Convention and Transgression de Jacqueline Bixler.

obra ha sido un elemento fundacional en la formación del teatro nacional en el México contemporáneo. De acuerdo con Jacqueline Bixler, su actividad como dramaturgo empezó en 1950 con Rosalba y los Llaveros, un comentario crítico sobre la vida provinciana en México, y a partir de entonces su presencia ha dominado el teatro nacional con más de 60 piezas dramáticas que ha escrito y puesto en escena. Su teatro ha sido definido como antropocéntrico, yendo de lo particular a lo universal. Sus obras se pueden entender como una manera crítica y al mismo tiempo juguetona de analizar la historia y la realidad de la sociedad mexicana de su tiempo. Llenas de una simbología que refleja el sentir de este país, sus piezas teatrales son ricas en personajes que se enfrentan a conflictos y a sí mismos para tratar de explicar su propia existencia y el mundo que les rodea. Intentan encontrar justicia, felicidad y dignidad, aunque algunos no alcancen su objetivo. Es conocida la capacidad de este escritor de experimentar con una gran variedad de géneros y estilos dramáticos.³ Al mismo tiempo, es un autor de gran sensibilidad en relación con saber conjugar su forma dramática con el tema elegido, el mensaje, o el efecto buscado en el público. También es de destacar su delicadeza al retratar a sus personajes con humanidad y comprensión.⁴ Carballido busca una nueva aproximación existencial al México contemporáneo, rompiendo barreras

³ Jacqueline Bixler subraya la enorme contribución de Carballido en la revitalización del teatro nacional mexicano tras la segunda guerra mundial: “Carballido and his contemporaries--most notably Luisa Josefina Hernández and Sergio Magaña--began renovating a theatrical tradition in which conventional realism and bourgeois comedies had run their course.... Retaining the distinctly Mexican setting of the realists and borrowing innovative techniques from their European counterparts, the postwar generation of playwrights tackled the basic existential problems facing modern mankind and produced a lasting theatre at once Mexican and universal, traditional and bold” (18-19).

⁴ Bixler apunta ciertas idiosincrasias que caracterizan el teatro de Carballido: “despite the structural, technical and topical diversity of his theatre, there are certain Carballido trademarks: the compassionate portrayal of his characters, particularly women, from either the capital or the provinces of Veracruz; the gentle humor present in even his most socially committed pieces; the distinctly Mexican setting and language; and the fusion of diverse dramatic styles and levels of reality within individual works” (20). Los personajes de Carballido han tenido siempre un carácter marcadamente mexicano, sin abandonar la universalidad de su mensaje.

sociales y culturales, pero es preciso hacer resaltar también la perfección de sus obras; en ellas, la acción dramática que construye está perfectamente elaborada y es eficiente en su representación formal, reflejando un gran sentido del espectáculo tanto como del humor. Carballido trata de esta forma de mantener a sus personajes a un nivel con el que el público se puede identificar con respecto al problema social que representan. Al mismo tiempo, como afirma Jacqueline Bixler, Emilio Carballido es un ejemplo prominente del tipo de dramaturgo que se vale de un determinado género dramático con cada tema social específico sobre el que quiere desarrollar una perspectiva personal determinada:

Comedy to propose the liberation of women; historical drama and popular theatre to preserve Mexico's myths, native roots, and popular culture; farce and dark comedy to reveal corruption of authority and social institutions; and the fantastic to convey the power of the human imagination to transform and transcend its circumstances, no matter how limited and oppressive these may be (22).

En Orinoco, una tragicomedia en dos actos (escrita en 1979 y estrenada en la Ciudad de México en el Teatro Gorostiza por la Universidad Veracruzana en 1982), Emilio Carballido describe los avatares de dos mujeres, Fifi y Mina, los dos únicos personajes en toda la obra, que se encuentran a bordo de un barco fluvial muy deteriorado, el Stella Maris. La acción transcurre a bordo de este carguero destartado sobre el río Orinoco, el gran río suramericano que da su nombre a la obra, el cual tiene como únicas pasajeras a estas dos artistas de cabaret que buscan cumplir lo que es con toda seguridad el peor contrato de su carrera en el corazón de la selva amazónica. La obra comienza cuando las dos mujeres se despiertan por la mañana en su camarote y explican en su diálogo que, tras una noche de borrachera, los ocho marineros que forman la tripulación del barco habían tratado sin conseguirlo de entrar en el camarote y violarlas.

Con gran horror se dan cuenta de que el “novio” negro de Fifí, uno de los marineros (que al igual que los otros siete no está físicamente presente en la obra), parece haber cometido un asesinato en masa de la tripulación (las mujeres especulan con la posibilidad de que lo haya hecho para defenderlas y no sólo como consecuencia de los efectos del alcohol); aparentemente, ha arrojado por la borda a los otros marineros, y él mismo está herido en el pasillo que conduce al camarote de las dos amigas e inconsciente por la borrachera. No hay nadie para gobernar el barco excepto Mina y Fifí. La odisea por el río de las dos mujeres se convierte en un diálogo entre ambas que deriva en un reconocimiento de su realidad y en un intento desesperado de mantenerse con vida.

La fantasía está presente en Orinoco pero tan simbióticamente aferrada a la realidad representada (la escenificación es completamente realista) que no es clara la distinción, y su uso supone ante todo una eficaz herramienta para determinar los defectos y límites de lo que el lector/público considera “real”; la ambigüedad ayuda a los personajes (y al público a través de ellos) a establecer un camino alternativo desde donde observar la existencia humana, a través del cual tal vez recobrar ese poder individual que les es negado por la sociedad y, en definitiva, el control sobre sus vidas.

Aunque es cierto que, como afirma Bixler, esta obra tiene una gran carga simbólica, yo opino también que la situación de los personajes podría ser considerada “real” sin ser vista como anómala. A lo largo de la obra, tanto las perspectivas más realistas como las más fantásticas que intercambian los dos personajes son creíbles, y pueden estimarse como la posible realidad, o como la multiplicidad de formas de verla. Esta perspectiva caleidoscópica no sólo demuestra la maestría de Carballido como

dramaturgo, sino también la relatividad de lo que se puede considerar objetivo en la existencia humana.

A través de una serie de puntos específicos, voy a mostrar en este capítulo la manera en que la relación entre poder y género en Orinoco ofrece muy variadas interpretaciones dependiendo de cuál sea el elemento que conecta ambos aspectos: clase social, raza, orientación sexual, o visión de la realidad. También es importante apreciar la relación que estos personajes desarrollan entre sí y con el mundo que las rodea. Pese a que siempre se encuentran en el barco, un espacio público que comparten con los marineros, la ausencia de éstos durante el tiempo real de la obra permite a estas mujeres crear en ese mismo barco un espacio privado, íntimo, en el que manifiestan sus sentimientos, temores e ilusiones de una forma que no habría sido posible si ese espacio hubiera mantenido su naturaleza pública, y masculina. La presencia subliminal del hombre, así como la particular interacción que Mina y Fifí desarrollan al encontrarse físicamente solas en un medio tan tradicionalmente masculino como lo es el barco de carga, son parte de la obra de una forma tan sustancial como trascendente. Descubren la complejidad y las contradicciones de las relaciones entre género y poder en un grupo humano que continúa anclado, en muchos aspectos, en el persistente machismo de la sociedad mexicana que representa el autor en su obra.

Debemos situar, antes de continuar adelante, la precaria situación de Fifí y Mina dentro del marco histórico que ha determinado el papel de la mujer en México a través de los siglos. Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México, un estudio antropológico editado por Carmen Ramos Escandón, indica que ya desde la época prehispánica, la mujer ocupaba un lugar marginal, secundario, dentro del grupo en el que

vivía, sin participación política o influencia social. La única misión que se le encomendaba con total dedicación era el trabajo doméstico y el cuidado y la educación de los hijos. En ocasiones, y en el campo, la participación en trabajos agrícolas se añadía para completar el ingreso que pudiera producir el marido, si éste no era suficiente. La mujer podía ser incluso vendida como moneda de cambio, subrayando su calidad de objeto poseído en vez de ser humano. Por lo general, la función de la mujer era vista primariamente desde el punto de vista reproductivo. Esta apreciación era apoyada además por la propia teología de los antiguos mexica, que, a través de la violencia simbólica, establecía que los dioses habían creado a las mujeres sólo para dar a luz a guerreros que engrandecieran el territorio.⁵ De manera similar al mundo europeo, la virginidad también era algo esencial en cualquier mujer no casada, y causa de desgracia y deshonra, incluso muerte, si llegaba al matrimonio sin esta cualidad. Así, se esperaba de la mujer una actitud pasiva y sumisa, y cualquier rebeldía era castigada con la muerte. Dado que la célula familiar estaba basada en esta estructura, el sistema autoritario y jerárquico que sometía a las mujeres a los hombres se garantizaba la perpetuidad.

Tras la llegada de los españoles, de acuerdo con Presencia y Transparencia..., las expectativas sobre el papel de la mujer no cambiaron significativamente: obediencia, virtuosidad, modestia y sumisión a la voluntad masculina se ejercieron en una organización social y política más europea. De esta manera, el matrimonio seguía siendo el principal destino de las mujeres, y las relaciones extramaritales determinaban en gran medida una vida difícil y de baja consideración social para la mujer. Al menos esto era la

⁵ María de Jesús Rodríguez observa en el capítulo con el que contribuye a Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México que la mitología mexica--al igual que la cristiana-- promovía la idea de que las mujeres podían alumbrar sin concurso de varón, sin que mediara una relación placentera y en contra de su voluntad: por ejemplo, Coatlicue, una viuda, dio a luz a Huitzilopochtli, dios de la guerra, de esta forma (28).

teoría. En la práctica, en España tanto como en las posesiones de ultramar muchas mujeres quedaban solteras, otras enviudaban jóvenes, y otras simplemente se amancebaban. Estos grupos de mujeres tenían que trabajar para ganar su sustento. Los matrimonios de hecho eran una práctica corriente entre la gente común en la Edad Media y el Renacimiento españoles, dejando el matrimonio propiamente dicho a la nobleza y gente adinerada, que por motivos de pasar títulos y herencias tenía más interés en esta institución. Todas estas contradicciones pasaron al Nuevo Mundo y contribuyeron a una gran complejidad social motivada por la mezcla de culturas: indígena-criollo, esclavo-amo o esposa española-concubina indígena. Aún cuando la creciente sofisticación de la sociedad mexicana contribuyó a dar una cierta flexibilidad a la función femenina, lo cierto es que la unidad doméstica seguía siendo el pilar básico, aunque su funcionamiento dependiera en gran medida del estatus social. El ideal español de matrimonio “cerrado” o exclusivo, donde la mujer se dedicaba a trabajos domésticos, a bordar y a cuidar a sus hijos, era común tan sólo entre las mujeres de buena posición. En las clases medias y populares, las mujeres tenían muchas tareas productivas fuera de casa, donde trabajaban en el comercio, o de sirvientas, costureras, hilanderas, cigarreras... Todo esto sin abandonar sus tareas domésticas y sumisión a la figura masculina. La trabajadora mexicana debía añadir a su docilidad personal la subordinación social.⁶ Hay que agregar que con frecuencia la falta de trabajos y oficios decentes más allá de las tareas domésticas que proporcionaba la relación familiar con el hombre, hacía que muchas mujeres cayeran

⁶ Carmen Ramos Escandón comenta el motivo ulterior que justificaba el trabajo de la mujer: “Esta valoración del trabajo femenino tiene una función más práctica y moderna, la de ganar dinero, pero su utilidad última se sigue midiendo por la mejor adecuación al papel tradicional de la mujer, el de esposa. Aun visto así, el trabajo resulta un elemento más para mantener a la mujer en posición de subordinación” (155).

en la “deshonra sexual” de la prostitución, una vida inmoral según era juzgada de antemano por la misma estructura masculina que la provocaba y mantenía. A esto se añadía que la diversidad étnica de la sociedad colonial provocaba aún más jerarquías, determinadas por el color de la piel. Pese a que la eventual evolución histórica de la sociedad contribuyó a una posición más progresista con respecto al papel femenino, hasta ya entrado el siglo XX el mantenimiento de la idea tradicional del valor de la mujer continuó siendo predominante.

Entendidos estos antecedentes, podemos ubicar a las dos protagonistas de la obra, desesperadamente a la deriva en un mundo tradicionalmente hostil a la “indecencia” de su actividad profesional de cabareteras y su comportamiento sexual. El juicio a este comportamiento, por tanto, ya ha sido establecido por la sociedad, y es el punto de referencia del que parte el autor. En consecuencia, lo que tenemos que observar es la manera en que Emilio Carballido nos presenta el intento de preservación, incluso la reinención, de la propia identidad en el escaso margen que el mundo exterior permite a las dos mujeres. Aunque perdedoras de antemano, podemos preguntarnos ¿son Fifi y Mina unos personajes capaces de demostrar al público lo injusto de este prejuicio? ¿Cómo se manifiesta su relación de poder con el medio que las rodea y en el que les ha tocado vivir?

2.1. Sujeto, discurso y poder

En el caso concreto de Orinoco, el mensaje destinado al público es representado, por medio del río que sirve de contexto a la obra, a través de un fluir a la deriva de las vidas de los personajes y una necesidad desesperada de encontrar una dirección, situación que en este caso está marcada no sólo por ser mujeres las protagonistas, sino también por sus propios sentimientos de parias sociales debido a lo “dudoso” de la dignidad de su trabajo de artistas, especialmente en el caso de Mina, la de más edad. Las características físicas, psicológicas y culturales de estas dos mujeres parecen impedir su integración social. Una es demasiado vieja, la otra de ánimo demasiado cambiante; las dos han sufrido el ostracismo de sus familias por elegir un destino que las convierte en objetos sexuales de los hombres, dejando a un lado una vida “digna” de esposas y madres respetables. El suyo es un aislamiento que evoluciona consecuentemente hacia la marginación social de la que son víctimas. Su decisión de ser cabareteras expresa su deseo de salirse del molde establecido por las normas sociales y para ellas es iniciado como un signo de rebeldía, desafiando la autoridad y las normas de conducta familiares, pero que por desgracia establece su condena como parias sociales. En un momento de la obra, Mina reconoce con un deje de ironía que su situación es consecuencia de una vida de decisiones equivocadas, premonitorias:

MINA. (Deprimida.) Me decían en mi casa que iba yo a ser una perdida. Porque llegaba tarde y con muchachos, porque unas veces me quedé a dormir fuera... Porque boté un novio muy formal y me fui a un hotel con otro... Y lo supieron. Pero ese novio era algo horrible: contador. Coño, quisiera que me vieran flotando sin rumbo en el río Orinoco, en un barco vacío, bebiendo champaña rodeada de caimanes y de caribes sin saber dónde carajos voy a ir a dar. Si me decían perdida entonces, ¿qué me dirían ahora? (43)

La situación de Mina como sujeto está por tanto determinada por su relación con el poder social. Si tomamos como punto de referencia el concepto marxista de cultura, clase y proceso social y las nociones de sujeto y poder expuestas por Michel Foucault en Discipline and Punish, vemos que el poder forma al sujeto.⁷ Para Foucault, el poder proporciona la condición misma de la existencia de dicho sujeto y la trayectoria de lo que desea. El poder no es sólo aquello de lo que dependemos para nuestra existencia, sino también lo que forma la reflexividad.⁸ De esta forma, la acción de Orinoco puede ser entendida tal como lo hace Bixler como una situación simbólica en la que el proceso social existente en el texto es utilizado por Carballido para cuestionar la vida extratextual, es decir, la realidad del México contemporáneo. Se le presenta al público una necesidad de cambiar ese proceso, especialmente en sus conceptos de clase, género y poder, usando como elemento representativo a las dos protagonistas. La manera en que ellas se identifican como sujetos dentro de las relaciones sociales que constituyen su mundo (el discurso foucaultiano⁹), su conocimiento de la forma en que las relaciones de poder se

⁷ En la sección “Burgueses y proletarios” de su Manifiesto del Partido Comunista, Karl Marx defiende el concepto de sobredeterminación, es decir, que cada proceso social es único y constituido por su interacción con los demás procesos sociales que se encuentran en una formación social. Para Marx, cada proceso social es el producto de un complejo procedimiento de transformación, y evoluciona y se altera a medida que se relaciona con los otros procesos sociales. De acuerdo con esto, el concepto de clase cambia de significado al mismo tiempo que lo hacen las condiciones políticas, económicas y culturales.

⁸ Siguiendo una perspectiva foucaultiana, Judith Butler sostiene en The Psychic Life of Power que el individuo es formulado a través de su sujeción. Esto es, literalmente, “the making of a subject, the principle of regulation according to which a subject is formulated or produced. Such subjection is a kind of power that not only unilaterally acts on a given individual, as a form of domination, but also activates or forms the subject” (84; énfasis en el original).

⁹ En su estudio sobre la sobredeterminación marxista y el discurso del poder en Foucault, Amariglio, Resnick y Wolff explican que el filósofo “investigates discursive formations for their effects in producing knowledge and power, which are intrinsically interconnected: discursive formations are knowledges that function to permit the operation of power. In some of his formulations, Foucault goes so far as to suggest that the field of discourse is primarily constituted by relations of power, while the primary effect of knowledge is the exercise of these relations. Discourse is a field of strategies and tactics that creates differentiations placing limits on what can be stated and by whom, and so on” (493; énfasis en el original).

desarrollan en esa sociedad (machista y patriarcal) es lo que determina su vida: son sujetos localizados dentro de un grupo determinado con unas relaciones de poder que las convierte en víctimas, y su capacidad de negociar su situación es prácticamente nula. El público puede reflexionar sobre un cambio en esas relaciones de poder establecidas, como si fueran vistas a través de un microscopio, tan sólo a través del aislamiento de la experiencia concreta de esos personajes. Si la sociedad ha formado a Mina y Fifí como sujetos, la relación de éstas con los elementos de poder (los hombres) está determinada por su situación como individuos marginados, dominados y explotados, debido a su sexo y a su clase. Sin embargo, de acuerdo con Foucault en Power/Knowledge, el proceso social es sólo un medio primario de relación de los sujetos; las relaciones de poder no son inamovibles ni permanentes.¹⁰ Por esta razón, diferentes procesos concretos pueden cambiar las relaciones de poder. En este caso, la creación de un nuevo discurso identificador para Mina y Fifí podría modificar su propio concepto de sí mismas como sujetos dentro de la sociedad en la que están históricamente situadas. La interacción de los dos personajes con los hombres ha determinado su condición de “mujeres de vida alegre.” Como consecuencia, su identidad depende del discurso creado por esa relación de dominio masculino. El proceso concreto es aquí el constante esfuerzo de las dos mujeres por redefinir su imagen. En el siguiente fragmento, Mina y Fifí comentan la naturaleza del nuevo trabajo al que se dirigían, y Fifí expresa su angustia al descubrir que a donde van es a un burdel, cuando las dos se consideran artistas de cabaret:

MINA. Chica, no, si también en los burdeles hay variedad, ¡lee el contrato! No, yo no te iba a llevar de puta, sin tu permiso. Digo, yo no, yo

¹⁰ H. Dreyfus y P. Rabinov observan que para Foucault hay dos significados de la palabra sujeto: sujeto de otro por control o dependencia, y sujeto relacionado con su propia identidad por una conciencia de autoconocimiento (212).

tampoco iría a eso. ¿Pues cuándo? Tú me conoces. Eso se hace por gusto, cuando una quiere. Ya si luego te regalan cosas, o dinero, pues... Qué, es una... fineza. Ni modo que se lo avientes a la cara al que te lo da, ni que hubiera tantos. En fin... Quiero advertirte nada más... que el lugar es eso y que allí va a pasar de todo.

(Mina llora. Una pausa.)

FIFÍ. Bueno, no es para tanto. Burdel, total... Los cabarets siempre están llenos de putas. Y en el de Panamá tenían cuartos, así que casi ni hay diferencia. Francamente, yo he estado en dos o tres cabarets que... Mina, no es para tanto. (26)

El diálogo presenta las dos vertientes del discurso identificador de Mina y Fifi como sujetos. Por un lado, se puede observar la realidad del destino al que se dirigen, y cómo ese destino las define socialmente, las limita y las margina al papel que los hombres esperan de ellas: “burdel” y “putas” son las palabras clave. Por otro, las dos tratan de distanciarse y elaborar una alternativa discursiva que las diferencie y les aporte la dignidad que les es negada por el discurso de poder masculino. Catharine A. MacKinnon observa a este respecto en su artículo “Desire and Power: A Feminist Perspective” que el proceso social de objetificación en un mundo dominado por el hombre genera el concepto de la mujer como objeto sexual:

The relationship between objectivity as the stance from which the world is known, and the world that is apprehended in this way, is the relationship of objectification. Objectivity is the epistemological stance of which objectification is the social process, of which male dominance is the politics, the acted out social practice; that is, to look at the world objectively is to objectify it. The act of control, of which I have described as the epistemological level, is itself eroticized under male supremacy. To say women are sex objects is, in this way, sort of redundant. Sexualized objectification is what defines women as sexual and as woman under male domination. (108)

Sin embargo, pese al esfuerzo de las dos mujeres de encontrar un nuevo camino que las dignifique, existe un problema esencial con las circunstancias de Mina y Fifi que impide

una alternativa a la objetificación de la que habla MacKinnon. No es tanto que su situación se deba a ser víctimas del mundo de los hombres como el hecho de que la concepción inicial que tienen ellas de lo que son, o lo que quieren ser, es en sí un producto de ese sistema. Su vida, su profesión de artistas, ha sido diseñada por el patriarcado con la mirada masculina como punto de referencia. Están, literalmente, “vendidas” al hombre, la única diferencia es cuánta capacidad para cambiar en esa vida dedicada a complacer al hombre como objetos sexuales tienen en sus manos:

MINA. ¡Firmamos contrato!

FIFÍ. ¿Y qué, y qué? No me importa. Me cago en el contrato. ¡Tú no me dijiste que era un burdel! ¿Por qué aceptaste, Mina, por qué no me dijiste?

MINA. Porque estoy vieja, porque yo sé cuándo se cierran las puertas.

Porque he rodado más años que tú, muchos más años. Cuando estás al fin de todo, un boletito al purgatorio se acepta. Por eso acepté. Porque aquí vamos nada más a bailar, pero allá en Maracaibo, después de vender todo, íbamos de verdad a acabar de putas.

FIFÍ. Pero yo no quiero un boleto al purgatorio. Yo quiero el cielo.

MINA. Nadie se va al cielo con Rico [el dueño del local que las ha contratado como vedettes] detrás reclamando un contrato sin cumplir. Ese hombre es lo más malo que hay y tiene amigos y socios en todas partes. No tenemos ninguna salida más que cumplir: se acabó todo. No hay dónde escoger. (36-37)

La desesperanza que refleja el discurso de Mina es tanto más descorazonadora por cuanto que supone la aceptación absoluta de su destino bajo el control masculino. Una vez que este dominio no encuentra lugar para ellas, es cuestión de que ellas sobrevivan aceptando lo que les den.

MacKinnon hace una aguda observación sobre la diferencia de género como consecuencia del dominio patriarcal desde la que se puede entender el dilema de Mina y

Fifí:

Gender is a matter of dominance, not difference. Feminists have noted that women and men are equally different but not equally powerful. Explaining the subordination of women to men, a political condition, has nothing to

do with difference in any fundamental sense. Consequentially, it has a lot to do with difference, because the ideology of difference has been so central in its enforcement. Another way to put this would be to say that there would be no such thing as what we know as the sex difference, much less would it be the social issue that it is or have the social meaning that it has, were it not for male dominance...The difference is that men have power and women do not. I mean, simply, men are not socially supreme, women subordinate, by nature, and it is the fact that men are, nevertheless, socially supreme that constructs the sex difference as we know it. I mean to suggest that difference--in this I include différance--is a gender-based concept. (108)

Mina y Fifi expresan su situación social a través de conceptos que ellas construyen a partir de las nociones machistas que les ha enseñado su cultura para dar sentido a su situación, y en esa expresión, el género masculino toma control de la representación. El género se convierte de esta forma en una circunstancia social que define y determina la vida de los dos personajes. Como afirma Catharine MacKinnon, “there is nothing like femininity to dignify their indignity as their identity” (112).

La realidad de la situación de Mina y Fifi es vista a través de las perspectivas de las dos mujeres hasta casi borrar el margen entre lo que es y lo que podría ser. El pesimismo de Mina como mujer madura y más vivida se contrasta con la visión siempre hacia delante de la más joven Fifi. Sin embargo, tampoco es que esta última se halle en un estado de negación de la realidad en la que se encuentran; de hecho, los papeles se alternan a veces, y es Fifi la que sostiene el enfoque pesimista en ocasiones, al menos inicialmente, por ejemplo cuando trata de confrontar el destino que la espera al final del viaje:

FIFI. (Deprimida.) Fifi de Pigalle y en pelota, en un burdel que está en el culo del mundo, donde se acaba el Orinoco. Un lugar que ni nombre tiene... ¿O se llama de algún modo? (27)

No obstante, siempre parece encontrar un particular ángulo a las cosas que lima un tanto las asperezas y le permite continuar. Después de haber hecho esa descorazonada observación, Fifi se separa de la negatividad inicial que le inspira el nefasto lugar al que se dirigen para meditar sobre el hecho en sí de ser artista de “show,” y con ello da la vuelta a su estado de ánimo, para hacerlo tristemente pragmático, preguntando a su compañera si sabe cómo “hacer vivencia,” es decir, representar un papel en el teatro:

MINA. Malvivencia.

FIFI. Por ejemplo: tú vas a hacer el papel de una reina que los soldados la maltratan y se la llevan a la guillotina, a empujones. Y no sabes qué sentirá una reina que le pasa eso. Entonces, te acuerdas de cuando te echaron de una pensión, dizque por mala conducta, y de cuando tu padre te pegó porque llegó borracho. Combinas las dos cosas, y ya: sientes como la reina y te portas igual que ella. (27-28)

El razonamiento de Fifi viene a demostrar que en ningún momento reconoce la posibilidad de imaginar una vida alternativa a la que aspira: sigue en completa subordinación al sistema establecido, que continúa maltratándola, y lo reconoce como tal. Sin embargo, a través de la comparación de los dos papeles, esta mujer es capaz de asociar la indignidad de una vida de violencia masculina, personificada en el padre borracho y abusivo, a aquella que pudiera sentir una reina en la guillotina. Esa reina, aunque en desgracia, sigue siendo una reina, y parece provocar el cambio psicológico necesario en Fifi para abandonar su desaliento inicial. Es, tal vez, la culminación de lo que MacKinnon define como dignificación de la indignidad como identidad: reina o prostituta, el dominio de lo masculino siempre está presente; lo único que puede cambiar es la forma de relacionarse con ese dominio en una situación determinada. El pragmatismo de Fifi la mantiene a flote en su particular apuro, y a pesar del patetismo de su razonamiento, demuestra precisamente por ello la diferencia esencial del poder entre

géneros. Fifi y Mina elaboran su discurso como individuos a través de la manera en que ellas se identifican dentro de las relaciones sociales que constituyen su mundo. Su conocimiento de la forma en que las relaciones de poder se desarrollan en esa sociedad es lo que determina su vida. Es decir, son sujetos localizados dentro de un grupo determinado de relaciones de poder ya establecidas. De los dos personajes, Mina representa la fatalidad que conlleva la aceptación de una vida como sujeto marginado, determinado por las relaciones de poder, como se observa en el siguiente parlamento:

MINA. Hoy vamos sabiendo una vivencia muy notable: desaparecen ocho que viajaban con nosotras, vamos en este barco fantasma, con mucha prisa rumbo al carajo, viene allí un negro que, si despierta, vas a ver qué carreras damos por todos los lados, ¿y qué siento? Si me hubieran contado que esto me iba a pasar, yo les diría: me vuelvo loca, grito, me mato, lloro... Ha de ser la costumbre: como siempre me ha ido tan mal... Ay, lo que yo he vivido. (28)

Mina y Fifi desarrollan una relación discursiva la una con la otra en la que manifiestan una particular configuración que las distingue como individuos pero que al mismo tiempo las sitúa como ejemplos representativos. Es decir, por un lado son individuos pero por el otro son signos de la cultura en el complejo social patriarcal del que dependen, representado por la tripulación. Esta relación responde al concepto foucaultiano de formación del sujeto. Foucault sostiene en Power/Knowledge que el poder no tiene centro como el estado, del que se extiende o deriva, sino que se dispersa a través de la formación social. Las relaciones de poder no son la esencia o el determinante primario de los procesos sociales. Los mecanismos de construcción del sujeto no pueden ser explicados fuera de su relación con los mecanismos de explotación y dominación. Sin embargo, Foucault no reduce los procesos sociales a relaciones de poder, o viceversa, sino que considera las prácticas discursivas como un medio primario y lugar para la constitución

de sujetos. Si unimos la dispersión del poder a través de la formación social al concepto de MacKinnon de subordinación de la mujer al poder del hombre, las prácticas discursivas del patriarcado relegan a la mujer a la categoría de objeto en manos del sujeto masculino. En el *Stella Maris*, las circunstancias que han definido a Mina y a Fifi en su relación con los elementos de poder (la tripulación) están determinadas por su situación como individuos marginados, explotados (género, clase) y dominados. Al ser sólo un medio primario, no son inamovibles. Diferentes procesos concretos podrían cambiar las relaciones de poder. Por ejemplo, un posible nuevo plan de futuro para Mina y Fifi, algo que las sacara de su terrible situación y que, al mismo tiempo, redefiniera su imagen como individuos dentro de la sociedad. De hecho, el desarrollo de la obra es un constante intento por parte de Mina y Fifi de reinventar la realidad en la que se encuentran.

Ahora bien, desde mi punto de vista, aunque nuevas posibilidades se sugieren, con Mina y Fifi manifestando la necesidad de cambiar un destino que está abocado al fracaso, creo que en definitiva las relaciones con la estructura de poder se mantienen constantes. Por tanto el esfuerzo es inútil: el proceso concreto de reinención nunca se sobrepone al discurso general de poder establecido por los hombres. Incluso en su desesperada reinención del mundo que les rodea, dependen de los rasgos definitorios que dominan el discurso social masculino. Aún se ven dependiendo de la mirada de los hombres, de la objetificación que las ha determinado como individuos, y nunca abandonan esa base definitoria. En pocas palabras, un mundo sin hombres es, a pesar de todo, inconcebible para ellas, e incluso sin su presencia física en el barco, su dominio como estructura que establece quiénes son Mina y Fifi se mantiene. En Orinoco, los hombres no están físicamente en el escenario, pero lo están de manera simbólica: lo

contrario a la idea expresada por Kirsten Nigro en “Inventions and Transgressions: A Fractured Narrative of Feminist Theatre in México,” sobre el papel de las mujeres en México: están ahí, pero no están. Lo cual es obvio en la situación de Mina y Fifí: están en el barco afrontando la situación solas, lo cual podría de hecho ser suficiente demostración de su propia capacidad de sobrevivir como individuos independientes de la mirada masculina, pero la presencia ausente del hombre está siempre ahí. En este pasaje que cito a continuación, al comprobar que no hay nadie al mando del barco, Mina se deja llevar por el pánico. Sin embargo, Fifí toma las riendas del timón, pero al final, el objetivo es de nuevo ser “salvadas” por los hombres:

MINA. ¡Pues entonces, hundirnos! ¡Chica, no hay más remedio, ya nos llegó la hora! ¡Qué desesperación! ¡Dios mío, Dios mío, qué desesperación!

FIFÍ. ¿Cómo que no hay remedio? ¿Qué tanta vaina es manejar este bote viejo y podrido? Lo que hacía ese pendejo del piloto puedo hacerlo yo. Así, y así...Y ya. Más difícil ha de ser manejar un carro.

MINA. Pero tú no sabes manejar carro.

FIFÍ. Pues no, porque es más difícil. Pero darle al timón, ¿qué tanta dificultad puede ser? Ya verás. Tú vas a ayudarme.

MINA. ¿Y cuando se vea el puerto y haya que ir a la orilla, qué?

FIFÍ. Nada más le hago así, y chic, chic, chic, nos vamos a la orilla.

MINA. Chic, chic, chic, chic, y cuando llegue a tierra, ¿cómo vas a pararlo?

FIFÍ. ¿Cómo voy a pararlo?

MINA. Sí, ¿cómo vas a pararlo?

FIFÍ. Pues voy así chic, chic, chic, chic, chic... y ¡crash-coñazo!

Chocamos y todos los admiradores vienen a salvarnos.

MINA. ¡Crash-coñazo y a hundirnos hasta el fondo! ¿Quién va a venir en este fin del mundo?

FIFÍ. Los admiradores. (23-24)

Es decir, la respuesta está en ser salvadas por los admiradores. Carballido pone la posibilidad de reivindicar el control sobre sus propias vidas en manos de las dos mujeres, para luego presentar la triste realidad de un dominio del discurso patriarcal del que no se pueden liberar. Tanto el pesimismo de Mina como, más significativamente, el optimismo

de Fifí, son las dos caras de una misma imposibilidad de imaginar otra alternativa.¹¹ A través de la negación subconsciente de su propia capacidad de decisión, estas dos mujeres prolongan y mantienen el dominio del poder masculino. Se produce por tanto el problema de lograr una nueva forma de ser representadas dentro del sistema, como afirma Paul Julian Smith: “creating a new system of representations adequate to the expression of subaltern experience” (143). Carballido subraya así la dificultad de distanciarse del único discurso de poder que estas mujeres (y el público en general) han conocido en su vida. Smith cita a Alison Assiter y su artículo “Autonomy and Pornography” en una afirmación que confirma la necesidad de que Mina y Fifí abandonen su necesidad de ser “salvadas” por los hombres: “self-consciousness must be acknowledged from outside if autonomy is to be achieved” (143).

En definitiva, lo que se observa en la actitud de las dos náufragas es su absoluta convicción de tener una posición de desigualdad con respecto a los hombres de la desaparecida tripulación: ese “fantasma” masculino es siempre más fuerte, con más experiencia, aún cuando no está presente.

2.2. La condición racial y su relación con el poder y el género

Un elemento adicional que tal vez define las vidas de Mina y Fifí en Orinoco tan sólo se revela en un detalle en las acotaciones de Carballido. Al comienzo de la obra, el autor delinea a los dos personajes, el barco y el paisaje que va a dominar la escena, aspectos muy normales en una acotación. Sin embargo, al final de ésta Carballido

¹¹ Paul Julian Smith observa las circunstancias que parecen perseguir al discurso subalterno. Incluso en esfuerzos por “reinventarlo” para conseguir otorgarle su poder como “alteridad,” los autores que lo intentan tienden a repetir uno de los motivos más penetrantes del orden dominante: la mujer como cimienta del edificio conceptual masculino. Citando a Hélène Cixous, Smith comenta que la mujer queda en definitiva como la sombra negra del hombre (140).

determina algo inesperado para el lector: “En los países donde haya racismo, Mina deberá ser mulata” (8).

Esta nota en las acotaciones puede ser significativa si se comprueba que puede determinar en gran manera el desarrollo de la pieza. Vale la pena observar que este comentario llegará solamente al público de un teatro a través del director y su decisión respecto a aceptar o no la acotación. Es decir, si es un país racista verá a una mulata y lo interpretará de ese modo, si no es racista y aparece blanca la raza no será un factor. Tan sólo un lector que ponga en escena el drama de forma imaginaria percibirá este detalle, y por eso me interesa hacer mi análisis de la obra como texto dramático que comenta sobre el racismo.¹²

En principio, una observación de ese calibre significa que se ha de llevar a cabo una redefinición muy específica de la psicología de las protagonistas, en particular de Mina, en relación con su situación de marginadas debido a su sexo y su identidad racial, y la falta de poder sobre lo que les rodea que esto conlleva. Una decisión tan personal sobre algo tan determinante como es la raza proporciona una enorme cantidad de poder de interpretación al lector sobre el comportamiento que Mina va a desarrollar posteriormente, y en gran medida sobre la justificación que dé al desenlace de la obra. La causa de adjudicar esta capacidad interpretativa puede ser, teniendo en cuenta que este detalle de la acotación está relacionado directa y exclusivamente con el lector individual del texto dramático (ya sea un lector privado o el director de la obra), un deseo expreso de Carballido de responsabilizar al lector de la suerte que Mina va a correr, de su actitud

¹² A menudo, el lector no tiene la oportunidad de disfrutar de una obra como texto escenificado. Esto se sobrelleva con lo que Jean Alter considera una “virtual performance,” la cual ocurre en la imaginación: “It is always possible to treat a play as ‘total text’ or a ‘graphic notation of a performance’--an imagined, visualized staging, or ‘virtual performance’” (113-16).

frente a lo que le ocurre, y en gran medida, de la razones que han llevado a dicho lector a decidir el origen racial de Mina. La importancia de este detalle es manifiesta: Carballido escribe la obra con un mensaje específico dirigido a la audiencia, y el espectador virtual/lector es determinante a la hora de delinear dicho mensaje de una forma absolutamente personalizada. Por supuesto, también puede existir una actitud neutral frente al origen étnico de Mina, pero éste no parece ser el objetivo de Carballido; si lo hubiera querido así, no habría incluido la acotación. El dramaturgo parece tener muy claro el efecto que busca con esa indicación en particular. Si se trata de exponer la marginalización absoluta de los dos personajes, particularmente en un mundo post-colonial y multirracial como el latinoamericano, la etnia puede ser un aspecto de enorme importancia a la hora de elaborar una crítica al sistema.

En definitiva, el autor puede alcanzar por medio de esta acotación a cada uno de los miembros de su público, uno por uno, y al mismo tiempo, empujarlos a analizar la concepción que guardan sobre su propio país, su organización política y su estructuración social. En una sola indicación sobre la caracterización de Mina, Carballido consigue comprometer al lector con su propio entorno, y le ofrece el conflicto dramático de Orinoco para observar el desenlace de esa visión. De este modo, pese a que el final literal de la historia es el mismo para todos, cada uno de los lectores tiene un papel crucial en imaginar su propia lectura.

La opción individual del lector sobre la acotación de Carballido tiene su importancia respecto a las relaciones de poder en la obra, ya que la decisión acerca de la naturaleza étnica de Mina puede influir en la manera en que el lector observa su relación con Fifi y, particularmente, con el personaje “ausente” del escenario de Orinoco, el negro

Salomé. Por un lado, si a su situación de mujer de dudosa reputación, y ya de una cierta edad, se le añade el ser mulata (señalando que el lector / director ha decidido que ese país es racista), sus reacciones ante determinadas circunstancias en las que se encuentran las dos mujeres adquieren una significación particular. Del mismo modo, si decidimos que Mina va a ser blanca, esas mismas reacciones toman un aspecto diferente, y proveen al lector con un mensaje distinto que sacar de la obra.

Por otro lado, el intercambio de opiniones entre Mina y Fifi con respecto a Salomé pone en evidencia la vulnerabilidad de Mina respecto al optimismo que Fifi por lo general muestra en cada situación. Al inicio de la obra, cuando Mina y Fifi se dan cuenta de su situación, hablan acerca de Salomé. Su diálogo se presta a ser interpretado de acuerdo a la etnia de Mina:

FIFI. Ya sé, dame. (Mina va al camarote.) ¿Quién era el que me llamaba?

MINA. (Dentro.) Creo que el negro.

FIFI. Ay, mi negrote lindo.

MINA. (Dentro.) Es un negro horroroso, con ojos de fiera.

FIFI. es un negro de chocolate con ojos de uva. ¡Nunca vi nada igual! Los ojos verde pálido, transparentes. Cosa tan rara y tan... ¡bonita! Ya ves las flores que me pescó.

MINA. (Dentro.) Es un criminal. Yo lo vi borracho el día que llegamos.

Algo espantoso.

FIFI. Pobrecito... Y no lo oí tocar... Tenía yo que dormir bien, estar muy fresca para llegar en forma. ¿Habrán puesto cartelones? No, ¿verdad? (12)

Este diálogo puede tomar un significado diferente para el lector/director, dependiendo de la decisión inicial que haya tomado sobre la acotación; más tarde, el público del teatro se verá expuesto a esta interpretación y, posiblemente, imaginará una propia respecto a lo que ve. Puede leerse, si Mina es blanca, como una serie de prejuicios racistas por parte de este personaje. Mina ve a Salomé como una amenaza, alguien con quien no se quiere identificar de ninguna manera. Si Mina es mulata, sus comentarios se transforman en una

dolorosa negación de su propia identidad. Este personaje critica su propio origen mestizo reflejando los estigmas que la sociedad blanca ha adjudicado históricamente a la población negra.

De hecho, el resto de los diálogos que Mina y Fifí elaboran respecto a Salomé muestran, a través de un personaje que nunca aparece físicamente en el escenario, toda la desesperación, vulnerabilidad y falta de poder con respecto a lo que rodea a estas dos mujeres. Salomé simboliza el mundo masculino, siempre presente y siempre más fuerte, imponente, a veces protector y a veces amenazador. La ambivalencia que en particular Mina expresa respecto al papel que los hombres juegan en su vida se refleja en sus opiniones respecto al marinero, que fluctúan a la par que su estado de ánimo. Unas veces lo considera el héroe que las salvó del resto de la tripulación borracha: “Pobrecito negrito bueno y santo, ay chica, acabó con todos, el solito, tan valiente y tan precioso” (31-32). Otras veces, es la causa de su desdicha, por la misma razón que antes lo elevaba: “¡Ves esto! ¡Puertas cerradas siempre! ¡Hasta a la cárcel vamos a ir a dar, por cómplices de ese negro de mierda! ¿Para qué los tiró al río? ¡Asesino! Te digo que es un criminal” (33). Hacia el final de la obra, Salomé representa para Mina la terrible realidad de la dependencia de las dos mujeres del mundo de los hombres, que siempre acaba por llevar la iniciativa en su vida: “¿Ya para qué me quieres? Ya te vas a vivir con ese negro de mierda” (45).

2.3. Homosexualidad y poder

Otro aspecto adicional de gran interés para el análisis de esta obra tiene que ver con el vínculo mismo entre las dos mujeres, y la posibilidad de la relación homosexual

como salida del mundo que las oprime, como veremos en esta sección. Al principio de la obra, Mina y Fifí se presentan como un par de individuos unidos por una relación laboral, aunque dicha relación (y dicho trabajo) determine también la manera peyorativa en la que son percibidas dentro de la sociedad. El “oficio” de las dos cabareteras está cargado de simbolismo en la obra: la objetificación absoluta de la mujer respecto al hombre, el sujeto en control. De hecho, parece que todo intercambio efectuado entre Mina y Fifí y el mundo masculino acaba siendo uno de dominio, abuso, falta de respeto y violencia de éste con respecto a las dos mujeres. Pese a ello, éstas son incapaces de hacer nada con sus vidas que no pase primero por el control absoluto de la figura masculina; dominio social, sexual, falocéntrico. Esta omnipotencia del mundo social se puede observar en un comentario que Fifí hace en relación con el lugar al que se dirigían para trabajar: “Hay que pensar con cuidado qué nos ponemos para desembarcar. Algo que los impacte, que nos vean y se caigan de culo, con erecciones de ésas que rompen las braguetas. Y tú y yo como reinas, indiferentes, bajando por la pasarela” (13). Esta internalización absoluta de su condición de objetos supeditados a la mirada y al juicio masculinos, su incapacidad para imaginar un discurso alternativo, es lo que en definitiva determina el trágico destino final de las dos protagonistas.

Cualquier relación de las dos mujeres con el mundo de los hombres es presentada en la obra como una de abuso, de preponderancia de lo físico, de dependencia. Por más que se pueda considerar a Fifí como la optimista de la obra, esta actitud positiva está siempre dirigida a su relación con los hombres. Aunque en ocasiones deja entrever una cierta actitud rebelde e irónica, como cuando indica que si ellos pueden manejar el barco, no puede ser tan difícil. A pesar de la crítica a la capacidad masculina, Fifí tiene como

objetivo primordial ser la reina de su rey, asombrar al personal con su sexualidad, la única forma de “dominio” sobre el hombre que las dos mujeres conocen.

Hay ciertos momentos en la obra, sin embargo, en los que se puede observar un cambio en la perspectiva sobre el mundo que rodea a Fifí y a Mina, un cierto sentido de liberación. Curiosamente, son ocasiones que manifiestan una palpable independencia de la relación con lo masculino. Uno de esos momentos se produce cuando Fifí narra una historia que su hermano le contaba. La descripción del hermano, Robertico, es significativa con respecto a su orientación sexual: “Uno de esos niños tan bellos que crecen entre mujeres y son como angelitos. Y luego como muchachas lindas, y luego... Pues luego sabía coser y nos hacía vestidos muy elegantes a mamá y a mí, y... entró a un taller de costura... y vive con un señor muy agradable que nos ha ayudado bastante” (37).

La homosexualidad del hermano es recordada con gran naturalidad por Fifí no sólo como algo hermoso, delicado, creativo, sino también como algo que en ningún momento es considerado extraño o vergonzoso, aspecto que pone a Robertico en clara oposición al concepto tradicional de lo masculino. La falta de malicia con la que Fifí describe a su hermano prepara de alguna forma al lector para otra escena que llega más tarde, y convierte en algo lésbico la expresión de los sentimientos de las dos mujeres:

FIFÍ. ¡Claro que no! (Le toma las manos.) Entonces, si salí fue porque nos queremos. (Se abrazan.)

MINA. Está una tan sola en este mundo... Es tan raro encontrar una amiga... (Un silencio.) ¿Te acuerdas de Panamá?

FIFÍ. ¿Qué pasó en Panamá?

MINA. Cuando aquel hombre, de entre el público, me echó un cigarro encendido en el brassiere...

FIFÍ. ¡Cómo lo dejé! ¡Cómo lo dejé! (Empieza a reírse.) Le arranqué los pelos, le di tres rodillazos en los huevos, lo mandé al coño de su madre, le rompí la boca con el vaso en que bebía, le di veinte patadas, y te pidió perdón, con todas sus letras, te pidió perdón... (40)

En este fragmento destaca, por un lado, la vulnerabilidad de Mina, que en teoría, como mujer de más experiencia, debería estar mejor preparada para reaccionar a situaciones como la que se presentó en Panamá. El dominio y la violencia que el hombre manifiesta con su acción son sin embargo contrarrestadas por la reacción, tal vez inesperada, de la en principio inocente, ingenua y débil Fifí, mucho más violenta si cabe que el acto que la origina, y con la que defiende a su compañera. Un poco más adelante en la misma escena, Fifí declara que defendió a Mina porque “fue como si me lo hicieran a mí” (40). Las dos mujeres parecen transformarse así por medio de su amistad en un ser simbiótico, cuya supervivencia depende de ambas, cada una ofreciendo algo que dé validez y fuerza a la existencia común. Aunque no tiene necesariamente que leerse una connotación homosexual, sí que manifiesta la creación de un espacio en el que se rechaza el mundo de opresión y abuso de los hombres.

De forma sutil, casi imperceptible, Carballido va introduciendo una noción crucial en este estudio de Orinoco: para empezar, la actitud de Mina, derrotista, débil e insegura, no es sino consecuencia del constante abuso que ha sufrido a lo largo de su vida en manos de esos hombres a los que trata de seducir, y del entorno social machista que estos han forjado. Mina trata de ser lo que cree que los hombres quieren que ella sea, y precisamente por eso es condenada al ostracismo social. La vida ahora se le echa encima, y ya no hay dónde ir. Por otro lado, Fifí, con toda su energía e inocencia, no parece ser sino una versión de la juventud de su compañera, que irremediabilmente terminará de la misma forma. Las dos están atrapadas en este barco a la deriva.

Pero entonces, se produce una revelación acerca de los sentimientos más íntimos de Mina con respecto a Fifí:

MINA. (Grita.) ¡No te vayas a tropezar, o a caer! ¡Hay una luz a la entrada de la bodega...! (Quedo.) Mi Fifi... Mi hija y mi hermana... Mi loca, mi amor. Y a quién le importa si dormimos juntas y nos besamos alguna noche, nos hacemos cariños de muchachas mañosas y nos damos tanta ternura como ningún cabrón ha sabido darnos... Defendernos de la intemperie, de la noche... Mi Fifi, mi gatita joven, loca, ¿qué ibas a hacer sin mí? Ay, si yo me muriera, tú en este mundo tan cerrado, tan feo. Tú que eres suavcita, loquita, peleonera, valiente. No te hago falta. ¿Para qué? Te tiran del balcón caes en tus dos patitas. ¡Tú me haces falta a mí! Yo ya no espero nada, más que el gusto de estar contigo, de verte confiar en las cosas buenas, todo el tiempo. Yo ya no espero nada, nada especial. Muy poco... Casi... nada... (41)

La relación simbiótica entre las dos mujeres las separa del mundo en el que las dos han vivido y del que dependen. Podemos relacionar el monólogo anterior de Mina con una observación de Monique Wittig que comenta Judith Butler en Gender Trouble: “If desire could liberate itself, it would have nothing to do with the preliminary marking by sexes” (34). La relación lésbica que se descubre en este fragmento entre Mina y Fifi se encuentra al margen de la heterosexualidad normativa del mundo que las rodea, y sin embargo es al expresar dicha relación que por primera vez se observa calor y ternura en sus vidas.

Carballido parece querer presentar la viabilidad de esta opción como una posibilidad de transformar las relaciones de dominio establecidas dentro de la sociedad. Si consideramos el concepto de Butler de género como actuación, como algo que constituye la identidad que se espera de él, la relación revelada en este pasaje entre Mina y Fifi manifiesta una actuación alternativa, y no como posibilidad, sino como hecho. Y este hecho las define de una manera totalmente diferente, pero no por ello menos real, a ojos del público. La actuación que la norma heterosexual predominante en la sociedad exige de la mujer las está destruyendo. La actuación íntima que ellas establecen por sí mismas parece dar sentido a su existencia, mantenerlas a flote, al menos desde el punto de vista de Mina. Fifi, tal vez por ser más joven, más ingenua, parece ser capaz de sobrevivir dentro de la

normativa, pero para Mina, la visión alternativa de género es la única que parece aportarle seguridad como individuo. Su actitud responde, como observa Judith Butler en su estudio de las normas de género, al deseo de “trascender las categorías simplificadas de identidad, contrarrestando y disipando la violencia impuesta por normativas corporales restrictivas” (xxvi). Carballido, a través de las dos cabareteras, introduce una noción de sexualidad mucho más compleja que la construida por el patriarcado. Se abre la posibilidad de establecer el reconocimiento de un nuevo discurso alternativo, con un poder propio e independiente que posiciona a dicho discurso frente a la jerarquía de la normativa heterosexual. Como poder que emana de una alternativa sexual, puede ser considerado minoritario, pero la situación de Mina y Fifí en el barco demuestra que, de cualquier forma, es necesario para su supervivencia. Al menos para Mina, es vital: ya no espera “nada” de la vida excepto por lo que le aporta su especial relación con Fifí. Hasta el momento de esta revelación, la obra se ha centrado en la situación de las dos mujeres en un mundo de hombres, aún cuando ellos no están presentes. Con esta escena, Carballido genera una ruptura del status-quo, desestabilizando la normativa y afirmando la existencia de lo inestable, de lo marginal, como algo no sólo real, sino necesario. Este reconocimiento aporta un poder que se enfrenta a las constricciones de la identidad de género que prevalecen en la sociedad patriarcal.

Orinoco es, a partir de esta escena, una obra distinta, que va más allá del simbolismo de dos vidas a la deriva. Mina y Fifí son ahora dos personajes con el poder de crearse una identidad que las protege, las define y las separa del resto. No importa ni a dónde se dirige el barco, ni que los hombres hayan desaparecido. De hecho, podemos considerar la ausencia de éstos como un signo propicio; el fin de las cabareteras es tan

sólo el final de su desgraciada existencia dentro de la normativa establecida. No hay realidad absoluta, el pesimismo de Mina es tan real como el optimismo de Fifí. Es la relación entre las dos la que les da poder. A partir de esta escena final, su identidad ha sido redefinida, concretada, y este nuevo sentido a sus vidas trasciende su posible desaparición al final del viaje. Como afirma Fifí en la frase final de la obra, lo mejor está por llegar:

MINA. Estás loca, estás loca. Fantasías y mentiras, nada se puede, te digo que estás loca.

FIFÍ. ¿Y tú? ¿Estás cuerda? ¿Y sabes tú, de verdad, cómo son las cosas?

MINA. No sé nada. Confusión y oscuridad. No sé nada. Vamos flotando a la deriva.

FIFÍ. (En alto.) Yo sí sé. ¿Ves? Yo-sí-sé. Llevamos rumbo. ¡Y falta lo más hermoso todavía! (48)

Lo que sí podemos afirmar sobre el mensaje implícito en el viaje de las dos cabareteras es que tan sólo con el abandono absoluto del sistema social dominante simbolizado por la tripulación pueden estas mujeres reivindicar esa recién encontrada identidad.

CAPÍTULO III **LA MUDANZA, DE VICENTE LEÑERO**

LA LUCHA DE GÉNERO Y LA AUTODESTRUCCIÓN DE LA PAREJA.

Estudio La mudanza desde la perspectiva del uso de un tipo específico de discurso por parte de los personajes que delata que se identifican con las convenciones del patriarcado. Este ángulo me permite elaborar un comentario sobre la lucha de género y la autodestrucción de la pareja como base de la estructura familiar. Esta obra de Leñero ha sido analizada por dos críticos, Kirsten Nigro y Joel Hancock, aunque sus estudios están enfocados con un objetivo diferente. En “La mudanza de La mudanza de Vicente Leñero,” Nigro comenta las diferencias que el cambio de final de la obra por parte de Leñero produce en la experiencia del lector/espectador. Joel Hancock por su parte, en “Vicente Leñero’s Recent Drama: La mudanza as Theatre of Cruelty,” estudia la obra desde el punto de vista de la performance, y de La mudanza como ejemplo del teatro de la crueldad desde una perspectiva sociopolítica, con un enfoque en las relaciones de poder entre las clases sociales, concretamente la burguesía y la clase trabajadora, y la violencia subyacente que acaba por salir a la luz. En mi estudio, el análisis se concentra en los personajes en sí, y en las relaciones de poder que se generan entre ellos. Por consiguiente, mi ensayo sobre las relaciones de poder toma un camino diferente, con sus propias conclusiones sobre el individuo y su interacción con las instituciones sociales.

Vicente Leñero se inició en el teatro mexicano en 1968 con su obra Pueblo rechazado, la cual tuvo su estreno en un momento muy crítico dentro de la historia de México: el 15 de octubre de 1968, dos semanas después de la masacre de Tlatelolco. Esta coincidencia demostró ser crucial, porque aunque Pueblo rechazado no se enfocaba directamente en ese conflicto, Leñero adquirió fama como autor teatral (era ya novelista y periodista) en una época en la que las nuevas generaciones mexicanas estaban mostrando su rechazo absoluto del sistema político establecido. Su éxito se debió en gran manera al hecho de que propuso una nueva alternativa a la identidad mexicana. Había necesidad de una nueva perspectiva, y Leñero ofrecía una posición concreta contra el poder gubernamental y criticaba profundamente la cultura del autoritarismo, la cultura “oficial.” También tenía una nueva concepción sobre la dramaturgia y ya había probado su calidad literaria en otros géneros.

Leñero ha traído al teatro mexicano una refrescante revisión de los postulados de Rodolfo Usigli (1905-1979), sobrepasándolos incluso (Usigli postulaba la división de la construcción dramática en géneros, y se adhería a un realismo absoluto como única vía para el teatro mexicano).¹³ Leñero introdujo en este primer drama un concepto de teatro que respetaba el realismo y admiraba a Usigli, pero que también consideraba la dramaturgia desde un enfoque muy innovador: un estilo documental, lejos de las normas tanto del realismo burgués como del socialista. El hecho de no haber sido expuesto directamente a las teorías de Usigli sobre el realismo durante los años de sus estudios en la universidad le proporcionó una mayor libertad para experimentar.

¹³ Entre las obras críticas de Usigli cabe destacar México en el teatro, donde enfatiza las particularidades del mexicano y su teatro y la importancia del realismo como técnica. También es digna de mención la introducción a la obra de Francisco Monterde Bibliografía del teatro en México (1933), en la que Usigli hace un recuento histórico del teatro mexicano. Por último, hay que destacar Itinerario del autor dramático (1940), una serie de ensayos sobre el teatro y sus estilos y géneros.

Su educación alejada de las humanidades también ayudó: como ingeniero, Leñero siempre admiró una organización estructural; como novelista dentro del “Boom” latinoamericano, tuvo a su alcance todas las innovaciones teóricas y técnicas que manejó este movimiento; finalmente, como periodista, estaba profundamente comprometido con la objetividad del reportaje y el rechazo a mensajes partidistas. De cualquier manera, sus mensajes son nacionales, incluso nacionalistas; siempre se ha preocupado enormemente por su país, sin querer predicar sobre ello.

Hasta 1979, en que escribe la obra dramática que nos ocupa, su carrera dramática se había centrado en el teatro documental y en adaptaciones de textos narrativos. La mudanza, su primera obra original (Pueblo rechazado estaba basada en su propia novela), fue estrenada el 18 de mayo de ese mismo año, en el Teatro de la Universidad, aunque en esta ocasión con un montaje del final de la pieza que no correspondía con la propuesta que Leñero había ideado para ella. Más tarde, en 1980, La mudanza se publicó como el autor la concibió en principio. Esta obra muestra un viraje hacia el mundo pirandiliano del absurdo, aunque en principio se sitúa en la realidad, otorgándole un tono metafórico, simbólico, tal vez incluso expresionista.

La mudanza, pieza dramática en un acto, comienza con dos mujeres, Sara y Mari, llegando a la nueva casa de Sara, la cual todavía necesita una considerable cantidad de trabajos de renovación. A través del diálogo nos enteramos de que Sara y su marido Jorge están teniendo problemas en su matrimonio. De alguna forma ellos piensan que esta nueva morada mejorará su relación. Los trabajadores de la mudanza empiezan a traer los muebles a la casa, pero Sara no puede encontrar las llaves de las distintas habitaciones, las cuales están cerradas; la situación se vuelve difícil cuando llega Jorge, y Mari se

marcha a buscar un cerrajero. La mudanza se convierte en un tenso enfrentamiento de la pareja. Sara y Jorge pelean constantemente, llegando incluso a la violencia, primero verbal, y luego física. Más tarde los dos parecen reconciliarse, pero es más una aceptación de que su matrimonio está acabado; Jorge no quiere a Sara, y ella intenta convencerse a sí misma de que aún quiere a su marido. Por alguna razón que no se explica, terminan encerrados en la casa y sin la llave. De repente, de un enorme baúl que era parte de la mudanza, sale una criatura, un hombre harapiento y de aspecto miserable, cubierto de llagas, que comienza un discurso largo y extraño, ininterrumpido y sin tomar aliento. Sara y Jorge, horrorizados, ven cómo más “miserables” salen del baúl, como si fueran de otra realidad, como monstruos o animales. Comienzan a destruir la casa, hasta que en un momento dado dirigen su violencia hacia el matrimonio: uno de ellos apuñala brutalmente a la pareja hasta asesinarlos. La obra termina cuando son encontrados muertos por Mari al regresar a la casa.

3.1. Sara: género y los roles de la mujer

Sara es probablemente el personaje más complejo de La mudanza. Desde el principio de la obra, vemos a una mujer metida de lleno en un doble conflicto: su papel social y su papel de acuerdo con ella misma. En primer lugar, está el papel de lo que se supone que ella debe ser de acuerdo con las expectativas de su grupo social--la tradicional esposa burguesa--como ella misma observa con su amiga Mari al comentar con ella sobre la problemática ubicación de la casa que acaba de adquirir la pareja:

SARA. No te creas, está medio abandonado. Y luego, aquí cerca, hay una colonia de paracaidistas. Puros vagos y malvivientes. Gente de lo peor.
MARI. En la cuadra se ven casas muy elegantes. Burguesas a tu mero gusto.

SARA. Eso no quita el peligro de los rateros. Además, no tiene teléfono.
(970)

A lo largo de La mudanza, Sara expresa sus prejuicios clasistas al manifestar su desconfianza de los trabajadores de la mudanza (“porque estas gentes de la mudanza nada más andan viendo qué se llevan. Ése es su negocio” (967)), así como al subrayar las conexiones de su familia con el gobierno (“Yo tengo un hermano que trabaja en el gobierno. Es muy influyente”[991]). Su desconfianza respecto a otros grupos sociales subalternos y su deseo de sentirse poderosa reflejan al mismo tiempo su inseguridad como individuo y su necesidad de afirmar una posición privilegiada en el escalafón social; paralelamente su ambivalencia social se manifiesta físicamente en el desastroso estado de la casa y de su matrimonio. Sara explica que han comprado la casa por su buen precio y su situación en un buen vecindario burgués, y porque refleja un pasado colonial que también está bien mirado en su entorno clasista. Sin embargo, la “realidad” de la casa es su precario estado y la necesidad de hacerle una enorme cantidad de reparaciones, así como su proximidad a una zona de la ciudad muy desfavorecida, “peligrosa.” El concepto de lo que Sara quiere que su casa refleje no se corresponde con lo que de hecho es:

MARI. Oye, está muy amplia.

SARA. Viejísimas, ¿no? Le hacen falta un montón de composturas, empezando por una limpieza a fondo. Mira... Mira... Ahora sí voy a bajar esos tres kilos que te decía. Nada más ve las paredes, se están cayendo.

MARI. Es lo de menos... Te puede quedar linda. Se presta para que le des un ambiente bien padre.

SARA. Lo que pasa es que no tengo mucho humor que digamos, la verdad. Con pensar en lo que se me espera, me quiero morir. Qué horror.
(966)

La escena sugiere que Sara trata de representar el papel de esposa que le ha encomendado la sociedad, y necesita una casa para completarlo. Jean Franco observa en “Beyond Ethnocentrism: Gender, Power and the Third World Intelligentsia” que el papel de la

mujer en el mundo hispánico históricamente se confinaba a la casa, al espacio privado, donde podía contribuir a la perpetuación de su clase y del status quo. De esta forma, además, se garantizaba la inmovilidad de la mujer como individuo y su transformación en objeto, en propiedad del hombre. El comentario de Franco sobre un poema del peruano César Vallejo, en el que el poeta identifica a la mujer-madre con una casa, y sus entrañas con los pasillos y habitaciones, es valioso para entender la posición de Sara dentro de la sociedad mexicana. En el caso de Sara, esta identificación es dolorosamente obvia: ni ella como mujer-esposa-madre ni la casa se encuentran en buenas condiciones. De hecho, el papel de madre se presenta imposible debido a la situación del matrimonio:

MARI. ¿Qué vas a poner en la otra recámara? ¿La vas a guardar para un bebé?

SARA. Estás loca.

MARI. ¿Por qué?

SARA. ¡Estás loca!

MARI. Ibas a esperar dos años, ¿no? ¿Y ya cuántos llevas?

SARA. No, Jorge no quiere, ni yo. Menos ahora que andamos así. Para qué meternos en un lío de esos, que luego puede resultar en un problema más grande. (969)

El poder de Sara para controlar lo que la rodea es prácticamente inexistente, a pesar de su conciencia de clase. Ella se subordina voluntariamente al papel que cree la representa socialmente (la esposa de un ejecutivo con buenos ingresos, ama de casa encargada de crear un hogar para la pareja sin la molestia de unos hijos). Sara sacrifica la posibilidad de tener un trabajo remunerado fuera de la casa que le proporcione independencia en su relación con Jorge y una mayor identidad individual, que podría aumentar el mutuo respeto de la pareja. Al decidir depender totalmente de Jorge y exigir de él un tratamiento como esposa que su marido no está dispuesto a darle, Sara limita en gran medida sus posibilidades de éxito en sus intentos de salvar su matrimonio.

En segundo lugar en el conflicto de identidad que sufre Sara, y en relación directa con su idea de quién es ella dentro de su grupo social (una burguesa adinerada), está el papel de quien ella cree que es como individuo: alguien lo suficientemente fuerte como para expresar la infelicidad que sufre en su matrimonio. Sara cree que el poder que le otorga por sí mismo su rol como esposa y ama de casa es suficiente para definir su identidad frente a Jorge, dándole la independencia necesaria cuando Jorge no responde a sus deseos como ella quiere: “Si para que me ayudes en algo tengo que soportar tus insultos, mejor déjame y lárgate. Yo me puedo encargar sola de la mudanza. No te necesito para nada...” (992). Si la mudanza suponía un esfuerzo para reconstruir su relación, su manifestación de fortaleza individualista no hace sino imposibilitarlo una vez más, y demostrar la pérdida de poder de Sara sobre lo que en principio intenta salvar. De hecho, esta aparente manifestación de fortaleza va acompañada de una actitud victimista que la contradice:

SARA. Nunca he dicho que fuera una santa. Pero fuiste tú, Jorge, esta vez fuiste tú el que puso las cosas así desde que empezamos el cambio... Yo traté de no hacer caso, bien lo sabes. Me aguanté todo lo que pude cuando llegabas con tu carota y con tus modos. No quería pensar que era conmigo, sino que andabas nervioso por tanto problema. Hice todo lo posible por aguantarme y ser comprensiva. (989)

Sara se queja continuamente de la mala situación de su matrimonio y de la forma en que Jorge la trata (“Ves cómo me trata, Mari. Ves cómo se pone conmigo sin que yo le haga nada. Para que luego lo defiendas y digas si tengo razón o no” [978]), debido a la falta de comunicación del matrimonio, la casa se convierte en símbolo no de cambio o de salvación, sino de destrucción, de decadencia, de reproches. Leñero utiliza con gran efectividad esta contradicción para, a lo largo de la obra, mostrar la desintegración de la pareja formada por Sara y Jorge, y que culminará con el tremendo y violento final. La

delineación de Jorge permite observar que si por una parte Sara intenta convencerse a sí misma de quién es como individuo y en su matrimonio, por la otra, muestra también quien ella es en realidad: una mujer criada con un conjunto de valores patriarcales sobre su función social, a los que en definitiva no puede renunciar, en primer lugar a su rol de esposa, aunque sabe que su matrimonio está acabado y que su marido ha expresado francamente su falta de amor por ella.

De hecho, Sara es cada uno de esos roles que representa, y ninguno al mismo tiempo. Lo que demuestra al público por medio de sus cambios de humor y de actitud respecto a su situación y a su matrimonio, es que su identidad está tan fragmentada como su relación. Vicente Leñero inscribe con este personaje la constante e inútil lucha por la supervivencia de alguien abocado al fracaso y a la desaparición en el papel que se ha planteado como parte del grupo social al que pertenece y cuya ideología no corresponde ya al nuevo mundo de la modernidad. Pese a todo lo que ella misma expresa por medio de sus quejas, Sara hace sus razonamientos desde una base que se hace imposible cuando ella afirma que nunca ha pensado en divorciarse. De nuevo el papel idealizado asignado socialmente a su función de esposa-madre-ama de casa parece tener más valor para ella que la realidad de su vida con Jorge. Irónicamente, y contrario a las normas sociales por las que vive, Sara ha sido infiel a su marido, lo que al parecer inició el deterioro de su relación, y Jorge a su vez también ha tenido relaciones extramatrimoniales. A pesar de que Jorge le echa en cara a Sara su adulterio como parte importante del fracaso de la relación de la pareja, ella sigue en una actitud de negación respecto al deterioro aparente:

JORGE. Nuestro matrimonio. Sean cuales sean las causas por las que se haya ido al traste y quién tuvo la culpa de ellas, lo que necesitamos decirnos de una vez por todas, con toda la sinceridad del mundo, es si tiene algún sentido continuar. (1022)

Ante esta petición, Sara responde negándose a ver la realidad de su situación:

SARA. Por lo que a mí toca, puedo decir con toda honradez, sin trampas ni sentimentalismos que, a pesar de todo, yo pienso que sí. (Pausa.) Tal cual, Jorge... Porque te quiero, simple y sencillamente, porque te sigo queriendo... (1022)

La absoluta contradicción entre el descontento y la amargura que Sara expresa a lo largo de la obra y esta declaración “honesta” de su amor hacia Jorge, es de hecho una herramienta con la que Leñero va a permitirnos dar sentido al desenlace de la obra, entenderlo, de alguna manera, dentro de un contexto más amplio del que Sara emplea para entender sus propios sentimientos. Este personaje, como la mayoría de los seres humanos, es víctima de su necesidad de seguir las convenciones sociales, y es capaz de mentirse a sí misma para satisfacer esa necesidad.

Tal vez, el hecho de que Sara defina para sí misma el papel que la cultura mexicana le asigna a su grupo social y que le permite dedicarse a sus labores de casa, no tener un trabajo remunerado y depender de los ingresos de su marido, hace que ella misma limite sus posibilidades de independencia. Su voz tan sólo le sirve para quejarse, aunque nunca se plantea el cambio en su existencia. La contradicción, mayor, por tanto, está no en ella, sino en la base misma del rol para el que ella ha sido socialmente educada. En otras palabras, Sara ejerce el papel que el patriarcado le ha elaborado, pero ese papel no es viable en el mundo moderno. Incapaz de asimilarlo y renunciar a él, todo lo que Sara puede hacer es manifestar su descontento, lo cual provoca una reacción hostil en el otro rol creado por el patriarcado: el de su marido. Jorge tampoco acepta su descontento, y por tanto rechaza a Sara en su papel de esposa. Una vez ocurrido este rechazo, ninguno de los dos personajes tiene razón de ser como individuo. Su poder,

exclusivamente basado en la relación canónica matrimonial que define la sociedad, desaparece porque no tiene sentido.

El personaje de Sara es creado por Leñero a través de una serie de contradicciones porque son éstas las que socialmente la definen en su momento concreto. Como observa Toril Moi en Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory al ejercer la crítica desde un punto de vista marxista-leninista, como ella lo hace, las contradicciones que se observan en una obra literaria como puede ser La mudanza se relacionan con un contexto histórico específico; el autor y su intención particular pueden contribuir a la representación de su cultura, y pueden intentar la reestructuración de las categorías de género que la conforman. Con Sara, Leñero ofrece todo un caleidoscopio a través del cual mirar el profundo foso de valores al que se enfrenta la mujer-esposa moderna mexicana, que se debate entre el deseo de encontrar una identidad propia que la defina en esa modernidad y al mismo tiempo mantener el status-quo que ha sido educada para seguir. Vicente Leñero, hombre profundamente religioso y de fuertes valores morales, plantea así un conflicto cuya complejidad puede que nunca se resuelva, al menos mientras la estructura social dominante sea un patriarcado que fomente el sistema organizativo tradicional.

De hecho, el término esposa, dentro de la cultura occidental, es una construcción social, que puede no tener nada que ver con el individuo “hembra” y sus inquietudes. Encontrar el equilibrio entre esos dos términos (esposa y hembra) por parte de la mujer es lo que puede otorgarle el poder y la voz que desea dentro de la sociedad.

Desde un punto de vista derivado de las teorías de Jacques Lacan en “The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience,”

podríamos decir que, en principio, el matrimonio entre Sara y Jorge es un ente completo, con una identidad y una presencia determinada y establecida. La crisis comienza con la creación de los discursos individuales de Jorge y Sara, diferentes en sus expectativas y en sus exigencias. Se produce la separación, y lo que Sara espera de Jorge éste no puede (o no quiere) darle, ya que él mismo tiene su propio objetivo de mantener su identidad / autoridad masculina. No puede haber satisfacción final en el matrimonio desde el momento en que la unidad se ha roto. En relación con cualquier matrimonio, el tipo de relación patriarcal no es posible como unidad equilibrada, desde el momento en que para que haya unidad tiene que haber reciprocidad.

Sara pretende obtener poder dentro de la estructura del matrimonio establecida tradicionalmente por el patriarcado sin cambiarla, y está abocada al fracaso, desde el momento en que el patriarcado se sostiene potenciando la jerarquización y hegemonía masculina. Ella busca respeto sin respetar su propio papel de esposa, y sin que Jorge lo respete tampoco. En relación con lo anterior, y si observamos la relación desde el punto de vista de Hélène Cixous en “Sorties” y la idea de esta crítica sobre la organización social a través de oposiciones, en la que la diferencia de géneros está determinada por una dualidad de activo/pasivo, el matrimonio entre Sara y Jorge está conformado basándose en la oposición hombre/mujer construida por el sistema patriarcal (63). La cara femenina es siempre la negativa, la que carece de poder, y así la ve Jorge: desprecia a Sara por sus intentos de obtener ese poder sobre él utilizando continuos comentarios negativos. Como en definitiva ocurre al final de la obra, esta relación de oposición acaba en muerte, no sólo simbólica en el caso de La mudanza. Para Cixous, bajo el patriarcado, el hombre es siempre vencedor: la mujer ha de ser pasiva, o si no, no existe. En la lucha por el poder,

uno ha de destruir al otro, y esto dentro del patriarcado sólo puede suponer la victoria del hombre (63). El valor de la propuesta que hace Leñero en La mudanza estriba en que pone en entredicho la construcción misma de la estructura patriarcal: en su obra, no sólo la mujer pierde su voz, sino también el hombre. A no ser que se produzca un cambio, no puede haber supervivientes.

3.2. Jorge: el discurso de poder masculino en La mudanza.

Aunque el personaje no aparece en las primeras escenas, la presencia de Jorge se hace notar desde el principio, gracias a la conversación que sostienen Sara y Mari. De esta forma, y desde antes de verle, el espectador conoce que se trata de un ejecutivo publicitario con deseos de crear su propia empresa, y que tiene problemas con su mujer, con la que parece tener pocas cosas en común. No pasan mucho tiempo juntos y, claramente, no son felices. Cuando aparece en escena, Jorge es un personaje cuyo poder se manifiesta en un constante discurso de negación, de destrucción de aquél que Sara pretende construir. Incluso cuando no está presente, podemos apreciar la relación de polo opuesto que representa en su matrimonio, a través de las conversaciones entre Sara y Mari. Por este motivo, gran parte de la impresión que nos llevamos de Jorge está determinada por Sara: el lector/audiencia es víctima de alguna forma de la personalidad manipuladora de ésta con respecto a su opinión de su matrimonio. Sabemos de su marido tan sólo lo que ella nos cuenta. Cuando habla con Mari sobre los deseos de su marido de independizarse profesionalmente, nos enteramos de este deseo filtrado por el juicio de Sara, y observamos que su discurso demuestra al mismo tiempo su falta de fe respecto a una relación que según ella pretende salvar:

SARA. Qué bien ni que nada, está loco. Con qué ojos y con qué prestigio va a montar él una agencia que valga la pena y a conseguir clientes importantes. Nos vamos a morir de hambre. Otros, con más experiencia y más relaciones han quebrado. Sin ir más lejos: Gómez Trejo, uno que trabaja en su oficina, el jefe de medios, renunció hace como dos años para independizarse y tronó en una forma espantosa... Ah, no, pero Jorge dice que ya tiene muy estudiado el asunto, y con dos clientes que ya da por seguros, se cree el amo de la publicidad en México... Es una idiotez, Mari; se lo han dicho Vázquez, y Manuel Laviña, y se lo he dicho yo. Pero uy, que no me atreva a tocar el asunto y a meterme en lo que no entiendo, porque el señor se pone frenético.

MARI. Bueno, yo no sé de esto, pero a mí me parece que es muy justo que quiera independizarse.

SARA. No en esta clase de negocios, Mari. Así como piensa hacerlo es un error... En fin, todavía no es nada seguro, como pasa siempre con sus ideas geniales. Acuérdate del laboratorio de fotografía... Acuérdate... Ya no me extrañaría nada que mañana mismo me llegara con la noticia de que se quiere meter de aviador. (972)

A través del discurso de Sara Jorge es presentado como emprendedor, aunque tal vez, de acuerdo con su mujer, sea un soñador poco realista. No podemos saberlo realmente hasta que Leñero no introduce al personaje en la obra. Cuando lo hace, podemos apreciar con más claridad la razón por la que el autor ha decidido esperar para presentarlo: la incompatibilidad de los dos personajes se hace mucho más tangible, y los discursos de ambos se manifiestan como una lucha por el poder en una relación que por esa misma razón es autodestructiva. Jorge es arrogante y seguro de sí mismo, y ha perdido por completo el respeto por su mujer y por su relación con ella. La actitud contradictoria de Sara respecto a su matrimonio incluye el presentarnos su versión denigrante de Jorge; más adelante, el propio Jorge nos introduce su versión de la pareja, y podemos apreciar que este personaje tiene poco de soñador: es fríamente claro en su actitud respecto a Sara. Sus palabras proporcionan absoluta certeza sobre el empeoramiento de la convivencia con su mujer, cuando responde cínicamente al exabrupto de ésta:

SARA. ¡Por qué no te largas de una vez! Y así como dices: para siempre. Jorge se torna pensativo, un tanto cínico. Entre los cargadores que realizan su tarea, pasea mirando la casa.

JORGE. Para siempre... De veras que es buena idea. Resultaría muy original que el mismo día que nos cambiamos de casa, justo a media mudanza, cuando la niña soñaba en una nueva vida feliz, yo quedara nuevamente libre. (993)

Jorge no se queja sobre la situación de su matrimonio; simplemente, reconoce, si bien con gran sarcasmo, su deterioro y su deseo de abandonarlo. Para él, su mujer se ha convertido en una molestia.¹⁴ Su discurso se puede entender más bien como un ataque dirigido a herir a su esposa, una nueva lucha de poder: la una busca el control con sus quejas, el otro lo encuentra con su realismo hiriente, y su falta total de voluntad de arreglar las cosas. Este enfrentamiento tiene que ver con el concepto cultural del hombre mexicano con el que Leñero dibuja a Jorge, es decir, con la idea de “mexicanidad” relacionada con lo masculino: la necesidad de ser el dominador para poder otorgarse el valor social que esto aporta. Esta idea patriarcal de dominio masculino se sintetiza en los conceptos presentados por Octavio Paz en su obra El laberinto de la soledad, en la que representa a los mexicanos como los hijos provenientes de la violación de las culturas indígenas mesoamericanas por los conquistadores españoles. En el capítulo “Los hijos de la Malinche” Paz observa que, para sobreponerse al sentimiento de conquistado/derrotado, el hombre mexicano ha de reafirmar constantemente su masculinidad a través del dominio de otro, fundamentalmente la mujer. Para justificar su superioridad, la mujer mexicana es asociada a la imagen de La Malinche, la primera mujer/intérprete indígena

¹⁴ Elin Diamond observa en su artículo “Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Intervention in Churchill, Benmussa, Duras” que la representación de la mujer en general suele delimitarse dentro de la demarcación del proyecto masculino: las mujeres son solamente obstáculos (en el caso de Sara) u objetos de placer (en el caso de Mari) (94).

del conquistador Hernán Cortés, madre del primer mestizo, y considerada por los mexicanos traidora y símbolo de la debilidad del conquistado. Con una necesidad de combatir el sentimiento de derrota que se asocia a su estirpe mestiza, el hombre mexicano ha de estar en constante demostración de su fuerza de macho frente a la debilidad de lo femenino. Esta visión de la masculinidad mexicana revela sin embargo una subyacente inseguridad sobre su propia fuerza. Jorge se presenta como viril y seguro de sí mismo, siguiendo este patrón convencional de comportamiento. Sin embargo, la incapacidad de este personaje para elegir un futuro profesional estable y exitoso prueba que ese papel patriarcal de poder masculino que se arroga no se ajusta a la realidad de su propia circunstancia.¹⁵

Sara busca constantemente la emasculación de su marido para demostrar su propia fortaleza, tratando de herirle en su esencia de macho mexicano: “Qué poco hombre eres, Jorge” (988); “Claro, eres un irresponsable. Siempre lo has sido. Nunca has tenido los pantalones suficientes para enfrentar los problemas. A la primera dificultad sales corriendo” (993). Jorge no consigue representar adecuadamente los ideales que rigen la idea tradicional de “hombre mexicano,” y por ello provoca el rechazo de su mujer y su descontento. Aún así, Jorge mantiene la pose de lo que se supone que debe ser el hombre de acuerdo a la concepción tradicional de género y de masculinidad. Sigue ejerciendo el papel de macho, y por tanto, también define el rol de género de su esposa de

¹⁵ Las nociones de lo mexicano y masculinidad han sido asociadas con la construcción de la idea de nación en México desde tiempos de la Revolución. Como observa Robert McKee en Mexican Masculinities, México ha concebido la construcción social como masculina, con una serie de rasgos de comportamiento, como poder de decisión, dominio, competitividad, valentía innatos a la idea de nación y de lo masculino. Para McKee, el hombre mexicano encarna a la vez una categoría absoluta, el opuesto binario a lo femenino (débil, dependiente), y una categoría que es medida y comparada con la masculinidad de otros (194).

acuerdo con la idea tradicional promovida por el patriarcado: para considerarse un hombre entero, Jorge necesita que el papel de Sara sea el de hembra sometida.

A las acusaciones de su mujer, Jorge siempre responde con frialdad. Él no necesita atacar, es el extremo del binomio que simplemente expresa lo que siente seguro de que será aceptado: “Me voy a ir de aquí Sara, pero no sólo ahora, por un rato. Me voy a ir para siempre.” (993); “Eso está peor que las cajas que se rompieron” (1000). La escalada emocional de Jorge culmina con la admisión final, rotunda: “No, ahora, ¡ahora!... Ahora, que pronuncio las palabras, cuando por fin me atrevo a pensarlo y a decirlo. (Pausa.) No te quiero, ni quiero seguir viviendo contigo... Es así. Sin más. Tan claro como el agua” (1023).

La expresión de su voluntad de terminar el matrimonio tiene dos funciones discursivas: por un lado, demuestra su actitud real, y por otro constituye un contrapunto al discurso de Sara, con sus constantes quejas y ataques a su marido y su deseo de continuar la relación. Es como si observáramos a dos luchadores en la arena, cada uno con un deseo de vencer sobre el otro, con estrategias diferentes y objetivos también distintos. A través de su discurso, Sara trata de mantener su papel social de cónyuge, pese a la inoperancia de éste, y Jorge trata de salir del suyo, al menos en lo que a su relación con Sara se refiere. Únicamente en la frase final de su lucha dialéctica parece Sara sucumbir a la realidad de su situación, asumiendo por fin lo innegable de los sentimientos y las intenciones de Jorge, cuando responde a éste: “Si te vas a ir, vete ya de una vez. Pero no vuelvas nunca. (Gritando) ¡Nunca!” (1023). Con estas palabras, se produce la destrucción del poder de uno sobre el otro y del poder común que los configura como

matrimonio. A partir de ese momento, Leñero nos mostrará, a través de una escena brutal, el fin del matrimonio.

La importancia de entender que también Jorge es destruido es esencial: implica que el concepto tradicional de macho, de poder masculino perpetuado por la sociedad patriarcal, ha de desaparecer, o al menos apunta a que es un papel que no ofrece salida en una sociedad que ha desarrollado un nuevo concepto de los roles de género y de lo que éstas representan.¹⁶

3.3. Los “miserables”: el triunfo del fracaso

En mi interpretación de La mudanza, una serie de miserables que aparecen al final de la pieza simboliza de una forma rotunda y violenta el enfrentamiento final de Sara y Jorge ante su propio fracaso como pareja. Dicho fracaso, reflejado a través de unas criaturas de aspecto repugnante, acabará por exterminar, figurativa y literalmente, al matrimonio.

De una forma gradual pero constante, Leñero prepara el final: primero, la casa que iba a simbolizar en teoría la posibilidad de una nueva vida para los dos personajes cierra físicamente sus puertas y no les permite el paso al interior (las puertas a las habitaciones no pueden abrirse), al perder su función y su sentido. Tampoco se les permite la salida al exterior (la puerta principal también está cerrada) de una situación que ellos mismos han creado. En segundo lugar, de una de las posesiones que Sara y

¹⁶ De acuerdo con los conceptos presentados por Judith Butler, los papeles ejercidos por Sara, Jorge y Mari en la obra no tendrían sentido dentro de un nuevo orden social: la especificidad histórica de lo que es ser mujer o ser hombre es puesta en entredicho, y los signos sociales que representan tienen una validez cuestionable. La mujer-esposa, o la mujer-liberada, o el hombre/macho-en-control son desconstruidas por Leñero, y las ideas históricas de género que las sostienen puestas en entredicho y, de hecho, destruidas.

Jorge han traído a la casa en la mudanza, de un baúl, salen los miserables uno por uno. Se trata de un baúl que, además, como Sara había apuntado en un momento dado, había pertenecido a su familia por generaciones. Representa pues la herencia, la pertenencia a un grupo social, la institución que los sitúa en el núcleo de éste, que tampoco cumple su papel. En vez de la ropa de cama que debería contener, es la descomposición de la pareja lo que parece llenar el mueble, murmurando, acusando. Los protagonistas han ignorado el mundo que les rodeaba, demasiado ocupados en conformarse al grupo social que les diera el estatus que ellos deseaban. Nada es ya lo que parecía ser. Ahora, el mundo se les viene encima. La realidad está presente, con su suciedad, sus injusticias. La mugre de dentro y de fuera sale del baúl, devorando los intentos de rescatar algo que está en decadencia total.

Es de destacar la importancia del lenguaje no-verbal (lenguaje cinético en el teatro) en esta última parte de la obra, una vez que el verbal ha cumplido su papel (o fracasado en él). Sara y Jorge han tratado de ejercer control uno sobre el otro a través de las palabras, cada uno con su propio método (quejas y desprecio, respectivamente.) Una vez que ya no hay nada más que decir entre ellos, la acción física entra en escena a través de los miserables. Las palabras de los miserables parecen incongruentes dentro del conjunto de la acción entre Sara y Jorge (ellos no entienden su mensaje), pero en ese momento estas criaturas adquieren todo el poder que necesitan para controlar la situación. Más adelante en la obra, la violencia de las acciones de los miserables no admite palabras, y el mensaje final es escenificado: no existe comunicación en la pareja, con lo cual ésta es eliminada por la propia falta de sentido de su relación. El lenguaje ha sido utilizado como arma, hasta llegar al extremo de que el producto de esa dialéctica, la

incomunicación, sea más fuerte, y destruya aquello que lo había creado. En el caso de La mudanza, la destrucción se produce de una forma intencionadamente irreal, simbólica, de pesadilla: esto sirve en gran medida para evitar que el público acepte sin más discusión la conclusión a la obra presentada formalmente por Leñero. Al contrario, el autor se vale de un estilo no-realista muy dentro del teatro de la crueldad para forzar de alguna forma al lector/audiencia a formar sus propias conclusiones acerca de lo que ha ocurrido en la escena. Kirsten Nigro, en “Inventions and Transgressions: A Fractured Narrative on Feminist Theatre in México,” tiene un revelador comentario con respecto a esta técnica del autor de distanciarse del uso del estilo realista. Sugiere que tal irrealidad evitaría el dominio de lo masculino (lo lógico) en el discurso, al producir una ruptura que es tan efectiva en el caso del final de La mudanza:

Realism, therefore, can reaffirm the dominant order by making it seem that all is clear and in its place; it can erase contradiction and perpetuate the illusion of a centered, integrated (male) subject who is both creator and interpreter of knowledge. (141)

Aunque este juicio ejemplifica bien la eficacia del final de la obra, Nigro también observa el peligro que se corre al asumir que solamente a través de una mirada no-realista se puede conseguir desestabilizar el sistema patriarcal. Leñero utiliza con gran efectividad el ambiente de pesadilla creado por los miserables, pero esto no quiere decir que sea el único método capaz de enviar un mensaje que desestabilice la organización social establecida, o de que el lector/audiencia reciba el mensaje adecuado respecto a lo que ocurre. De hecho, la reinterpretación de las líneas realistas ya existentes es otra forma efectiva de generar un nuevo mensaje que represente con mayor eficacia el discurso alternativo de la mujer o de cualquier otro grupo que goce de poca representación en el

sistema patriarcal y busque expresar una visión diferente. Es el caso de la reescritura de mitos o personajes clásicos, como ha hecho por ejemplo Ximena Escalante con Fedra y otras griegas. En este drama, y a través de personajes e historias ya establecidos, Escalante elabora su propia e innovadora versión dando voz o prominencia a individuos, grupos o temas que considera necesario representar de forma diferente en la sociedad moderna. Tal alternativa es el tema que estudio en el capítulo V.

3.4. Mari: la mujer pivotal

Mari, la amiga de Sara, sin ser uno de los dos protagonistas, determina en gran medida cómo vemos a los otros dos y a la obra en conjunto. El hecho de que Leñero comience su obra con una conversación entre las dos mujeres no sólo perfila a Sara y a su marido como pareja, sino también lo que Sara no es, a través de la comparación con la personalidad de su amiga. El autor dibuja a la mujer en general dividiéndola en estos dos personajes. El contraste no es tanto una oposición como una especie de relación simbiótica. Frente a los ojos de la audiencia, Sara es un ser contradictorio, infeliz y amargado, atascada en una posición insostenible, sin una idea concreta de quién es. Mari, al contrario, es la mujer independiente, amante del cambio, más dispuesta a arreglar las cosas que a complicarlas como lo hace Sara, y con una conciencia más bien relajada respecto a hasta dónde puede llegar su amistad con el marido de su amiga: no parece tener problemas en coquetear con Jorge. A pesar de todo, cuando Mari está en escena, y a través de su interacción con ella, es cuando más conocemos a los otros dos personajes. Es a través de ella que realmente el público comprende más claramente la situación de Jorge y Sara, de sus problemas y sueños frustrados.

Los comentarios de Mari parecen cumplir dos funciones principales: por un lado, son el único toque de optimismo en la obra, manifestando de forma explícita esos buenos deseos de un nuevo comienzo con los que Sara y Jorge justifican su mudanza, pero en los que en realidad ellos mismos no creen. El hecho de que sea un personaje fuera del matrimonio el que exprese esas buenas intenciones es un detalle formal eficaz para demostrar hasta qué punto la relación de Sara y Jorge carece de tales prospectos. Mari recuerda constantemente la razón de la mudanza: “El cambio les va a servir. Siempre ayudan estas cosas. Como que es un buen momento para que les llegue un segundo aire” (966); “(por la casa, que examina.) Está linda, Sara. Para mí que tuvieron mucha suerte” (967). Por otro lado, y más trascendente, es el papel de Mari como observadora de la verdadera situación del matrimonio: “¿Sigues mal con Jorge?” (966). También, Mari fuerza a Sara a enfrentarse a las realidades y las frustraciones que su amiga se niega a admitir:

MARI. ¿Qué vas a poner en la otra recámara? ¿La vas a guardar para un bebé?

SARA. Estás loca.

MARI. ¿Por qué?

SARA. ¡Estás loca!

MARI. Ibas a esperar dos años, ¿no? ¿Y ya cuántos llevas?

SARA. No. Jorge no quiere, ni yo. Menos ahora que andamos así. Para qué meternos en un lío de esos, que luego puede resultar un problema más grande.

MARI. Prefieres quedar libre por si las dudas.

SARA. No, no es eso... No sé. (968)

También es Mari la que fuerza a Sara a enfrentarse a algo que ésta no quiere admitir:

MARI. ¿Te volverías a casar, Sara? (Ante la sorpresa de Sara.) Si te divorciarás de Jorge.

SARA. Nunca he pensado en divorciarme.

MARI. En diciembre parecías muy dispuesta.

SARA. ¿Yo?

MARI. A mí me lo dijiste.

SARA. Nunca hablé de eso. (968)

De esta forma Mari ejerce de conciencia objetiva dentro de la obra, e incluso también conserva el papel de conciliadora, de espíritu optimista: “Olvídalo, haces bien. El divorcio no remedia nada. Problemas los tenemos todos, casados o no” (969).

Dentro de las relaciones de poder de La mudanza, Mari es paradójicamente el personaje que más control demuestra tener sobre los otros dos. Es, por un lado, la mujer que Sara quisiera ser, independiente y con las ideas claras sobre quién es. Al contrario que a Sara, las mudanzas le gustan (“Es padre ir a vivir a otro lado. Todo diferente. Distinto. El rumbo, la casa, los vecinos. Se siente como el chance de empezar otra vez desde cero” (972). Por otro lado, es esa misma independencia la que la hace atractiva a Jorge, quien es capaz de ser más sincero con Mari de lo que nunca es con su mujer:

JORGE. (Suspende la caricia. En transición.) Esta Sara me enfurece.

MARI. También tú eres muy grosero con ella.

JORGE. Ya no la aguanto. Habías de ver cómo ha andado toda la semana: friegue y friegue y friegue. (981)

También con Jorge, Mari actúa de conciencia realista, haciéndole enfrentarse a sus propias limitaciones: “Tú tampoco sabes lo que quieres. Nunca lo has sabido. Eres incapaz de tomar una decisión” (982).

Ese poder que Mari ejerce sobre sus dos amigos toma más tarde un carácter enormemente simbólico dentro de la obra, cuando es esta mujer la que se ofrece a buscar un cerrajero que abra las puertas de la casa, y de esta forma permita que de hecho la mudanza se complete, y con ella los deseos de una nueva vida para Sara y Jorge. Pero, también como vaticinio de lo que va a ocurrir, es en este momento cuando Mari desaparece de la escena, y ya no volverá hasta que regresa para descubrir los cadáveres de la pareja. Los buenos deseos y el optimismo desaparecen con ella, dando paso a la

amargura y el resentimiento que son en definitiva los elementos que cierran las puertas de la reconciliación y el posible cambio, y que acaban destruyendo a los dos personajes.

Mari, en definitiva, responde al deseo personal de afirmar su propia singularidad como mujer, o la heterogeneidad de su poder, es decir, representa la idea de que una mujer fuerte puede hacer lo que quiera: es soltera, independiente, actúa sin tapujos ni remilgos a la hora de relacionarse con los hombres (no tiene escrúpulos, como hemos visto, en flirtear con Jorge). Los dos personajes femeninos vienen a ser dos elementos distintos que se constituyen como parte de la idea de mujer. Uno sigue las pautas establecidas por el sistema patriarcal, el otro las desafía. Usan un discurso diferente que las identifica como tales. Sin embargo, Mari no está tan lejos de Sara: envidia lo que su amiga casada posee, o al menos no se considera tan afortunada con su propio papel: “problemas los tenemos todos, casados o no. Ya me ves a mí” (969). Sin embargo, hay un matiz que las separa, y que en definitiva encapsula el mensaje que presenta Leñero: sin ser perfecta, lo que busca Mari es la llave que abra la puerta de las soluciones a los problemas de comunicación de la pareja; algo que le permita a ella poder entrar, con su propia personalidad e independencia como mujer, en la estructura social de la relación de pareja. La solución no es sencilla: la presencia en La mudanza de Sara y Mari demuestra que no hay discurso común que identifique a la mujer, sino que cada una representa una identidad de género diferente. El concepto “mujer” tiene que ajustarse a una concepción del sujeto que no es estable: hay muchas representaciones diferentes que se ven forzadas a adaptarse al sistema binario de la cultura patriarcal. Lo único que las puede unir y darles la voz y el poder que desean es encontrar “la llave” para abrir esa puerta, o en otras palabras, reestructurar el sistema para que acepte la diferencia como la fuerza inherente

de “mujer,” y también de “hombre.” No se puede cambiar a una sin cambiar al otro. Para cambiar el sistema hay que modificar el concepto de género en general, y desestabilizar identidades de género ya prefijadas socialmente. En referencia al tema de la identidad de género, Judith Butler ha señalado la rigidez del sistema patriarcal: “performing one’s gender wrong initiates a set of punishments both obvious and indirect, and performing it well provides the reassurance that there is an essentialism of gender after all” (Gender Trouble 279). El que en el mundo patriarcal haya una sola manera de interpretar el género contribuye a la crisis que se produce cuando en la vida cotidiana no se interpreta de esa manera establecida; la interpretación errónea provoca un vacío existencial, una crisis de valores que es en definitiva lo que destruye al individuo como tal. En este caso, Sara y Jorge son víctimas de su dependencia al tratar de representar un patrón que no les da margen como pareja. Es esa “esencialidad de género” de la que habla Butler la que al final los destruye.

En definitiva, una pareja no puede existir dentro del sistema patriarcal sino como una entidad en desequilibrio. Este conflicto provoca un enfrentamiento entre los dos elementos integrantes que se demuestra ser autodestructivo. El poder dentro de la pareja canónica ha de ser reconsiderado como instrumento que refuerza los lazos que la constituyen de manera equitativa, y esto solamente es posible si se abandona el sistema social en el que se encuentra en estos momentos. Encontrar un discurso social alternativo con un nuevo concepto de género es esencial para alcanzar este objetivo.

Suele afirmarse que son las mujeres-autoras las que se han encargado de desestabilizar el sistema codificado y perpetuado históricamente por los hombres-autores. Sin embargo, en este caso, Leñero, un hombre, es el que presenta en su obra la

oportunidad, o la necesidad, de que las múltiples representaciones de la mujer sean tenidas en cuenta en la nueva estructura social mexicana en particular y en la sociedad moderna en general. La representación de todo lo que significa ser mujer tiene que ver más con un concepto del feminismo que rompe la barrera de género. No es ya tanto que Leñero haya escrito una obra intencionadamente feminista; tiene más que ver con un acertado comentario sobre la realidad social del concepto de mujer y de hombre, y una crítica sobre su puesta en práctica dentro del sistema jerárquico patriarcal.

CAPÍTULO IV
LA MUJER QUE CAYÓ DEL CIELO,
DE VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

VOCES DIFERENTES: EL INDÍGENA Y EL DISCURSO DE PODER

Al hablar de Víctor Hugo Rascón Banda, Ronald Burgess sostiene que la obra de este dramaturgo está construido sobre situaciones realistas de personajes de clase baja de ciudades pequeñas, “built on an essentially realistic foundation and focused on the lower class in small towns” (97). Rascón Banda ve la realidad como una lucha entre el bien y el mal, permitiendo un “faint glimmer of hope” (97).

Nacido en 1948 en un pueblo de la sierra de Chihuahua, Rascón Banda utiliza con frecuencia, como en el caso de La mujer que cayó del cielo (1999), los personajes y las historias de su tierra. Escribió su primera obra de teatro en 1979, Voces en el umbral, aunque fue Los ilegales (1981) la pieza con la que llegó por primera vez al escenario, y la que marcó el inicio de una carrera de éxitos de público así como de reconocimiento de la crítica y del mundo académico. Desde entonces ha escrito medio centenar de piezas dramáticas.¹⁷

Sus obras son de corte realista en el lenguaje, personajes y escenario. El destino humano pasa a ser una justificación dramática real que hace que la historia se desarrolle en una dirección específica. Burgess observa que este destino, con todas las desigualdades sociales que arrastra, parece ser la razón que guía sus obras: “In a world

¹⁷ Entre otras obras, cabe destacar: La maestra Teresa (1979), Tina Modotti o Retrato en sepia (1981), Playa azul (1984), ¡Cierren las puertas! (1989), Contrabando (1991), El caso Santos (1994), La Malinche (1998) y Sazón de mujer (2001).

that is divided into black and white, bad and good, poor and rich.... It is the fate of those at the bottom of the heap, and there seem to be only two ways to escape this fate: revolution or divine intervention, and neither of those is sure” (111). Las obras de Rascón Banda son la vía de acceso a mundos que denuncian injusticia y marginación social. A este dramaturgo no le importa tanto la caracterización de los personajes en sus creaciones dramáticas; más bien se concentra en el movimiento de la historia, “in which things just happen.... The playwright delves into common, everyday reality, where his characters have little opportunity to invent their own fate because they are so busy battling against it” (116). La realidad es, según Burgess, la que en definitiva ahoga a sus personajes y genera el mensaje de sus obras.

Basada en una historia real, y en estilo hiperrealista, Rascón Banda describe en La mujer que cayó del cielo las desventuras de Rita, una inmigrante ilegal (aunque tal vez la palabra “extraña” la defina mejor que inmigrante ilegal ya que no es realmente una inmigrante propiamente dicha) que inexplicablemente aparece en Kansas. Escrita usando inglés, tarahumara y español, la obra comienza con el escenario casi desnudo, en oscuro, el sonido de una radio en el fondo; poco a poco la luz va intensificándose y mostrando entre niebla a los personajes, dos hombres que parecen enfermeros y una mujer indígena, Rita, descrita como india tarahumara por las acotaciones. En la escena siguiente, los hombres se definen como policías, concretándose la situación: Rita está arrestada. Esta mujer experimenta el desprecio de los que hablan con ella en la comisaría de policía cuando la arrestan, aun cuando no comprende lo que le están diciendo. La falta de comunicación la ocasiona la diferencia de idiomas utilizados por cada una de las dos partes, y como no la entienden, deciden que está loca, y la llevan a un hospital

psiquiátrico. Intercalado entre la acción principal, a veces en un aparte y hacia el final de la obra tomando parte como elemento activo de la historia, se encuentra un personaje, Giner, que facilita la comprensión dirigiéndose directamente al público, lo cual se hace esencial en muchos momentos de esta pieza dramática. Como se verá más adelante, Giner proporciona valiosa información sobre Rita, y también es crucial en el desenlace de su desgraciada historia.

En el hospital, cuando los médicos le preguntan de dónde viene, intentan hablar con ella en un español muy rudimentario. Ella parece entender algunas palabras y contesta, en el escaso español que conoce, “de arriba;” del cielo. Con esos pocos vocablos, la diferencia cultural se establece: para Rita, venir del cielo tiene un significado muy específico y profundamente enraizado con su cultura tarahumara, pero eso los médicos no lo saben.¹⁸ Ellos la estudian como si fuera un animal exótico, exponiéndola al escrutinio de una cultura que no la entiende y que, consecuentemente, decide cambiarla para “ajustarla al molde.” Durante doce años, le hacen pasar por tratamientos médicos enormemente crueles, sin ni siquiera intentar entenderla. Y todo esto sin que Rita muestre el más mínimo asomo de resistencia a su destino. Simplemente continúa intentando que se la entienda. En un golpe de casualidad, un programa estatal que ofrece asistencia social y protección legal selecciona a Rita y a cuatro pacientes más, y su caso sale a la luz. Una asistente social estudia su caso. Un día la asistente social encuentra a otra persona que habla el idioma de la extranjera y puede comunicarse con ella. Se dan cuenta entonces de la enorme cantidad de irregularidades que se han cometido con Rita. Pero para entonces,

¹⁸ Rita es una india tarahumara, y en su cultura, según el artículo en el internet de Juan Luis Sariago Rodríguez, el dios Onorúame es el creador y señor del mundo, y siempre que le rezan se dirigen hacia “Repá betéame,” “aquél que vive arriba.” Como creador del mundo, también creó a los tarahumaras, y como descendientes de esta deidad ellos también vienen “de arriba.”

doce años después, Rita es un ser humano destruido, dañado mental y físicamente por los tratamientos médicos. El asistente social averigua que pertenece a un grupo indígena de México, los tarahumara, y que en su pueblo ella mató a su marido en la lucha por una cabra bajo los efectos de una enorme borrachera. Finalmente la sacan del hospital, pero simplemente para mandarla de vuelta a México, donde es arrestada por el asesinato de su esposo y puesta en una institución mental, lugar en el que es encontrada más adelante por el asistente social, sentada frente a una ventana, con la mirada perdida en ninguna parte.

Hay usos muy interesantes y específicos del discurso de poder en La mujer que cayó del cielo, empezando por el uso del inglés como el idioma utilizado por los médicos que están “tratando” a Rita. La pieza caracteriza a este idioma tan claramente como el poder indiscutible, que no hay posibilidad de duda sobre el comentario social que se encuentra detrás. Voy a comentar sobre todo el devastador efecto que esta decisión específica de Rascón Banda en el uso del idioma tiene en la capacidad de Rita de comunicarse, y en definitiva de sobrevivir como individuo. Siguiendo los términos de castigo y disciplina que Michel Foucault desarrolla en Discipline and Punish, se observa la evolución que sufre Rita en su castigo, pasando de ocurrir en un espacio público (siendo arrestada por la policía) a otro más subrepticio (los tratamientos médicos) hasta llegar por fin a la acción disciplinaria final (enviada a una institución mental en México).

¿Hasta qué punto la “otredad” de Rita, su condición de paria, puede siquiera intentar tomar fuerza como discurso alternativo para la resistencia al poder? En otras palabras, Rita no tiene éxito en sus intentos de comunicarse con el sistema en el que se encuentra de pronto; ¿pero podemos nosotros, como observadores de sus desventuras, comprender ese hecho como el verdadero mensaje de su discurso? No es solamente una

mujer, sino una mujer indígena. Tal vez el sistema podría haber ayudado a Rita, pero no lo hizo porque su circunstancia no se ajustaba al patrón establecido: todo complejo social crea unas normas de conducta, y se rige por ellas. La conducta de Rita no responde a esos cánones: no habla, no se viste, no se comporta igual, y por ello es marginalizada y su discurso silenciado. Tan sólo su adaptación al sistema (los tratamientos en el hospital) se ofrece como “ayuda.”

4.1. Foucault, el castigo y Rita

La terrible experiencia que sufre Rita en los doce años que vive en la institución psiquiátrica de Kansas tiene mucho que ver con la noción de disciplina presentada por Michel Foucault y con lo que él llama la “edad de la sobriedad” en la relación histórica de la imposición del castigo. Según este crítico, a partir del siglo dieciocho quedaron atrás las manifestaciones públicas de acción disciplinaria contra aquellos acusados de un crimen, eliminando el espectáculo como parte del castigo. Aunque Foucault se refiere primariamente a ejecuciones propiamente dichas, la sofisticación y “privatización” de la idea de castigo de la que habla tiene mucho que ver con el tratamiento de privación de la libertad individual, de suspensión de derechos fundamentales que sufre Rita en la obra, como sugiere Foucault en el siguiente párrafo:

A utopia of judicial reticence: take away life, but prevent the patient from feeling it; deprive the prisoner of all rights, but do not inflict pain; impose penalties free of pain. Recourse to psychopharmacology and to various physiological “disconnectors”, even if it is temporary, is a logical consequence of this “non-corporal” penalty. (11)

Foucault presenta esta evolución en la manera de castigar de la cultura occidental asociándola con la sociedad moderna. Visto de esta forma, el castigo corporal moderno se

“relaja” en cierta forma, se privatiza, se hace más sutil e invisible a los ojos del público en general. En definitiva, sufre un perverso proceso de sofisticación, pero sigue siendo un proceso de control del cuerpo y de la mente del castigado, una manera de hacerle dócil al sistema social en el que se encuentra, y de lograr su sumisión. Es una nueva perspectiva en las relaciones de poder: el individuo ha de seguir unas pautas de comportamiento establecidas; se produce una “inversión” en el valor político del cuerpo y la mente del individuo, de acuerdo con unas complejas relaciones de reciprocidad. Como dice Foucault, el cuerpo supone ante todo una fuerza de producción para el complejo social. Sin embargo, esto sólo es posible, según él, si se produce una relación de subyugación: “The body becomes a useful force only if it is both a productive body and a subjected body” (26). Con esta sumisión del sujeto al complejo social, el sistema genera una estrategia para conseguir este objetivo; se ejerce un poder, adquirido por la clase dominante, que es contrarrestado por una resistencia por parte de los que son sometidos a ese poder. Esta relación de oposición es la que en definitiva configura la estructura social, con sus conflictos, luchas, y en ocasiones, inversiones de las relaciones de poder, en las que los dominadores pasan a ser dominados y viceversa. De cualquier modo, en general el sistema se mantiene más o menos estable, y los grupos dominantes y los dominados mantienen esa relación de oposición de manera continua. La noción de que los grupos sometidos lleguen a tener un papel autónomo en el funcionamiento del complejo social es por tanto enormemente complicada, desde el momento en que la estructura establecida no lo permite de forma voluntaria.

Rita llega a este sistema sin realmente pertenecer a él, lo cual la pone en una situación todavía más vulnerable. No pertenece al sistema de producción, es decir, a la

organización social establecida. Desde el momento de su llegada, su condición dentro del complejo social es la de un sujeto al que hay que disciplinar, porque no se amolda a los cánones de comportamiento establecidos: se le aplica un castigo por ser extraña, diferente, “loca.” La razón por la que es internada en el psiquiátrico no tiene nada que ver con el crimen real que más tarde nos revela la obra. El ejercicio del poder sobre ella tiene más que ver con las relaciones sociales en sí. Es el ser diferente lo que la condena: es una mujer de baja estatura, sus ropas son diferentes, sus rasgos faciales la asocian étnicamente con los grupos que se encuentran de forma histórica y de facto entre los dominados, su forma de hablar es ininteligible para el grupo dominante, representado por los policías, los doctores y los enfermeros.

4.2. Rita y la dimensión desconocida

La forma en que Rascón Banda nos introduce en la obra nos lanza de lleno, a través de una radio, al mundo de hoy, desde una perspectiva muy determinada: música pop norteamericana cantada en inglés y, también en inglés, anuncios de refrescos y una enumeración, como si el dial de la radio repasara las diferentes noticias que ocurren en el mundo. La radio se convierte en un instrumento efectivo para situar el tiempo y el escenario de una forma muy específica (es un medio de comunicación auditivo, que permite mantener la atención visual del espectador en lo que ocurre en escena, mientras ofrece toda la información adicional necesaria), enfatizando el contraste entre las noticias meramente populares: “Fernando Valenzuela will be pitching today in the game against the Bravos,” “French actress Brigitte Bardot criticizes Tahitians for eating dog meat” (113), y aquéllas con un contenido de fondo social, político o económico. Curiosamente,

a diferencia de las primeras, prácticamente todas estas noticias están relacionadas con Latinoamérica: “In New York five hundred bankers stall 8,432 million dollars from the Mexican debt. Only interests will be paid”; “The rebel offensive grows in El Salvador. The United States Army backs up the Salvadoran Army”; “In Vienna, Pope John Paul II asks people to pray for the victims of violence, hate and famine in Latin America” (113).

Comenzamos a ver un patrón en lo que hasta ahora parecía un simple cúmulo de noticias: el dominio de la cultura popular estadounidense, así como el intervencionismo norteamericano en los asuntos de México y otros países latinoamericanos, enfocado principalmente en el beneficio económico y el dominio político, e ignorando la terrible situación en la que vive la mayor parte de la población, generada en gran medida por esos mismos intereses político-económicos. La ironía del mensaje final es patente: rezar es lo único que el mundo occidental parece querer hacer por las víctimas. Hay una motivación detrás de la inclusión de las noticias en la obra: muestra la desigualdad en la relación entre las dos Américas, y también supone un precedente significativo que va a poner en perspectiva la relación de subordinación de Rita con los médicos del hospital. Destaca también la intercalación de noticias banales con otras con una carga social mucho más pesada. Podemos apreciar entonces cómo Rascón Banda ha delineado con precisión el trasfondo en la mente del público casi exclusivamente con elementos auditivos: es el público el que crea en su mente el contexto histórico visual que esas noticias le sugieren, y se trata de un entorno que no tiene una delimitación espacial propiamente dicha. El escenario inicial está en oscuro total, donde paulatinamente la luz se da paso y deja ver el entorno visual que lo acompaña, y que se compone exclusivamente de los personajes: Rita sola y, más adelante, dos enfermeros del hospital psiquiátrico, que curiosamente

aparecen a través de una niebla, en contraste con la luz que rodea a Rita. Este efecto de iluminación pone a Rita como foco de atención para el público y resalta su importancia: Rita es la protagonista, de carácter singular, es única, y estas características son precisamente las que más adelante van a ser destruidas, forzando al público a establecer un juicio sobre las razones y las consecuencias de esta destrucción.

A lo largo de la obra, los elementos materiales (una mesa, una carpeta, ropa, una reja) son escasos en el escenario, y solamente aparecen aquéllos que enfatizan a los personajes en sí en la escena. Visualmente, el ambiente es por tanto enormemente parco, desnudo, irreal, en contraste con el “mundo real” de las noticias de la radio. La única realidad que interesa a Rascón Banda es la de los personajes. El entorno necesario lo generan sus conversaciones y las voces de la radio. Rascón Banda ha creado el contexto apropiado simplemente apelando a la memoria social de la gente: las noticias conforman nuestra vida, son el producto de las acciones de los individuos y muestran lo que éstos son y cómo viven. Esta escena inicial es clave para seguir el resto de la obra. Lo que estas noticias crean en la mente del público es un lenguaje que habla de la configuración social a la que Rita va a ser expuesta y que nada tiene que ver con la propia: una cultura popular (música, personajes famosos) que no es la suya, y el mundo norteamericano con su política imperialista. Rita manifiesta una subjetividad muy determinada dentro del discurso en el que se ve envuelta, un contraste absoluto, desde su aspecto físico hasta su forma de hablar. En otro contexto, Jean Franco comenta la alienación que se produce cuando uno se introduce, o es introducido, en la estructura de pensamiento perteneciente al grupo social dominante. El individuo se disuelve a través de las instituciones que perpetúan una relación determinada entre poder y conocimiento, “through institutions

that reproduce both the machinery and the discourse of domination” (“Beyond Ethnocentrism: Gender, Power, and the Third World Intelligentsia” 504). El autor es consciente de lo determinante de este escenario. Las noticias referentes a Latinoamérica reflejan el entorno en el que se desarrolla la vida de Rita: uno de intervención extranjera, liberalismo económico, materialismo y marginación, pobreza y violencia. Es destacable también el hecho de que Rascón Banda introduzca a Rita en la obra haciendo que sea ella la que mueve el dial de la radio buscando las noticias que luego se escuchan. Es el único momento de esta pieza dramática en el que este personaje tiene control sobre lo que la rodea. La noticia en inglés con la que Rascón Banda cierra la escena también es significativa respecto al sentir de los inmigrantes mexicanos que viven en los Estados Unidos, cuya situación en esta sociedad no es, en la mayoría de los casos, similar a la de los norteamericanos, sufriendo en muchas ocasiones discriminación y pobreza, y ocupando los puestos laborales que nadie quiere: “Mexicans living abroad do not feel less than the natives, says Ivan Sisniega, after winning the United States Pentathlon National Championship” (114). Es una afirmación que va a dar de lleno con aquella en la que se va a encontrar Rita más adelante, en la que su voz es silenciada, y su idiosincrasia eliminada mediante un tratamiento brutal. La idea de “no sentirse inferior a los nativos” adquiere un tinte irónico, al ser Rita forzada a comportarse de una forma considerada por los médicos como “adecuada,” de acuerdo a las normas de su sistema de conducta. También se ofrece la primera oportunidad para reflexionar como observadores lo que acabamos de oír. El concepto de que un individuo colocado en una situación favorecida y poco representativa del resto de sus compatriotas inmigrantes (el atleta de élite) haga una afirmación semejante revela el control de la información por parte del discurso dominante. Los

medios de comunicación norteamericanos convierten la noticia en material propagandístico del sistema, cuando la inmensa mayoría de los inmigrantes no comparten esa situación de privilegio que les haga sentirse iguales a los norteamericanos. Esta noticia radiofónica también sugiere una misión particular por parte de Rascón Banda en relación con el público para el que escribe La mujer que cayó del cielo: si esta obra se representa en México, los parlamentos en inglés hacen que tan sólo una parte limitada de la población pueda entender la obra. Pero es a este grupo de élite de la sociedad mexicana al que el dramaturgo parece dirigirse, tal vez en un intento de mostrarles hasta qué punto lo que ellos consideran avance cultural no es sino una invasión subrepticia de una cultura ajena sobre la propia. El lenguaje revela entonces un juego entre dominante y dominado, en el que lo que oímos es lo que le conviene al sistema que oigamos para perpetuar su dominio. La obra va a exponer el otro lado de la noticia, el de los marginados por su individualidad, por su “otredad.” A Rita se la muestra entonces por la luz de la escena, que se hace más fuerte, y por la actitud de los dos hombres que se acercan a ella y que le arrebatan la radio. Vemos entonces sus ropas diferentes, de indígena, que la identifican claramente como alguien distinto, y oímos su voz cantando una canción en tarahumara (así lo indican las acotaciones del autor), lenguaje incomprensible para los hombres de la escena y también para el espectador de la obra. A través de su ropa y de su lengua, Rita queda identificada dentro y fuera de la obra como diferente. El papel del público se perfila como el de un testigo de esta lucha entre dos estructuras culturales diferentes. Al final de la obra tendrá que determinar, o al menos considerar, su postura respecto a este conflicto.

4.3. Los policías y el poder del sistema

En la escena siguiente, los dos policías que vigilan a Rita en la cárcel donde ha sido llevada sostienen la conversación en inglés, otro toque significativo por parte del escritor de la obra, para dar aún más efectividad a la identificación por parte del público del sistema socio-cultural al que pertenecen estos dos personajes, y al contraste que puede existir con respecto al público en sí, que puede no entender nada de lo que dicen si no entiende este idioma. Rascón Banda consigue con efectividad poner al espectador en la misma situación vulnerable en la que se encuentra Rita.

Según se deduce a través de la conversación de los dos personajes, todo lo que Rita ha hecho a partir de su misteriosa llegada a los Estados Unidos ha sido actuar contrario a las normas: “A strange woman was crossing the gardens that belong to others” (115). Además, su “extrañeza” la ha clasificado claramente como alguien marginal por parte de los policías, incluso después de admitir ellos mismos que no estaba drogada ni borracha:

POLICÍA I. What did you observe?

POLICÍA II. She was kind of strange.

POLICÍA I. Strange?

POLICÍA II. Kind of lost.

POLICÍA I. Doped people are always like that.

POLICÍA II. She was like absent.

POLICÍA I. They're all the same.

POLICÍA II. When we got there, her head was in a trash can. She's crazy.

(115)

Los comentarios de los dos policías denotan que ya han establecido en gran medida su opinión sobre Rita. Sus facciones orientales les hacen elucubrar sobre su origen, sin lograr encontrarlo. De nuevo se introduce un toque de ironía hacia el final del diálogo, cuando el Policía I afirma en referencia al lenguaje de la extranjera: “Turkish, maybe

Eskimo! She's Eskimo! Do you remember the film with Anthony Quinn? She's Eskimo!"

(115). Basar la opinión sobre el origen étnico de alguien en una película de Hollywood, cuyo protagonista ni siquiera era de esa particular raza, revela la manera en que la cultura popular más superficial desbanca el conocimiento cultural estricto que sería necesario para determinar quién es Rita, y cuestiona tanto la autoridad con la que la han encerrado como la validez del juicio que los dos policías han establecido sobre la mujer.

La incapacidad de los personajes para recoger la información que necesitan para identificar a Rita, ya que ésta no habla inglés, lleva finalmente a los dos agentes a utilizar contra ella la fuerza, física y verbal:

POLICÍA I. What's your name? (Rita sólo los mira. Pausa.) I'm talking to you. (Pausa.) What's your name? (Pausa. Rita se aleja un poco.) Answer me, stupid! (Rita se aleja más. El policía se le acerca y le da dos bofetadas.) Speak up, you bitch. What's your name? (Rita se escurre y se acurruca en un rincón. El policía va hasta ella, la levanta bruscamente. Rita se defiende e intenta soltarse. Forcejean.) What's your name, you animal! (El policía II trata de separarlos.)

POLICÍA II. That's enough, leave her alone. (El policía I toma a Rita de su blusa y la alza hasta su rostro.)

POLICÍA I. Answer me, bitch! (Pausa.) Are you deaf?

POLICÍA II. Leave her alone. She is mentally retarded. (116)

La conclusión sobre su falta de capacidad mental determina el destino de Rita para el resto de la obra. Es de destacar el hecho de que son representantes de la autoridad del sistema en el que esta mujer se encuentra los que determinan su destino, aun cuando las razones por las que lo hacen sean cuando menos cuestionables. Buscan la corrección de un comportamiento que no concuerda con las normas sociales a las que se adhieren sin saber con certeza qué hay que corregir o si hay algo que corregir. Los dos policías se basan exclusivamente en la diferencia, en el mero hecho de que Rita no pertenece al sistema social al que pertenecen ellos. Este prejuicio es un castigo en sí mismo, un

ejercicio de la autoridad sobre el sujeto sometido que manifiesta la necesidad del dominador de controlar, de reducir la distancia de la “diferencia,” para hacer de Rita alguien más cercano a la definición de extranjero dada por el discurso dominante, de arrogarle una individualidad más controlable, más conocida y normalizada. De hecho, menos individual. Como observa Foucault en referencia al binomio dominado-dominador, en la actualidad la sociedad está organizada para imponer y preservar la normativa:

The judges of normality are present everywhere. We are in the society of the teacher-judge, the doctor-judge, the educator-judge, the “social worker”-judge; it is on them that the universal reign of the normative is based; and each individual, wherever he may find himself, subjects to it his body, his gestures, his behaviour, his aptitudes, his achievements. (Discipline and Punish 304)

El problema básico entre los policías y Rita es, ante todo, de comunicación, pero también, y tal vez como consecuencia de lo anterior, es de control. No entender a Rita y, sobre todo, que ella no les entienda supone un fallo en el ejercicio de la normativa que los policías están acostumbrados a hacer cumplir. De acuerdo con lo que dice Foucault, Rita se encuentra en una situación y en un lugar determinado, ajeno al que ella está acostumbrada, pero ante el asombro de los policías su sujeción no se produce: su cuerpo, sus gestos y su comportamiento no son familiares ni se acoplan a la nueva situación que no entiende. Esta mujer no posee el control sobre lo que le rodea. No se da cuenta de que los policías están juzgando y decidiendo cómo tratarla partiendo exclusivamente del hecho de que no la entienden. Elaboran un juicio desde su perspectiva, y determinan que, para colocar a Rita dentro de la normativa social prevalente, han de construirle una identidad que justifique una decisión extrema por su parte. En este caso, deciden que Rita

es retrasada mental; pueden deshacerse de ella mandándola al hospital psiquiátrico y así devolver la normalidad al sistema. Que la realidad de Rita sea otra es una cuestión que no les interesa investigar.

4.4. Giner, o el elemento de conexión entre individuo y sociedad

Como el coro del teatro griego, Giner es un personaje con la triple función de narrador, comentarista y personaje en la obra. Sobre todo, Giner funciona como conexión entre los mundos y las perspectivas de los dos sistemas representados en La mujer que cayó del cielo. Es parte de la historia pero también es una especie de narrador omnisciente que va más allá de ella y puede conectarse más directamente con el público. Es, en gran medida, un timón que va dirigiendo la atención, y sobre todo la opinión del público. Su voz en ocasiones se muestra puramente objetiva y en otras crítica y su capacidad de observarlo todo dentro de la obra permite al lector/espectador hacerse una idea más precisa del comentario social que quiere emitir el autor. Desde el comienzo de la pieza, y a través de él Rascón Banda nos ofrece una descripción de los sentimientos de Rita, y también de los otros personajes. Sin él el público estaría observando una situación en la que se encuentra tan limitado en entender como ellos. Más adelante, este personaje se convierte en el nexo que une las circunstancias y el desenlace de la historia de Rita. Es importante destacar que Giner es el punto de apoyo de la obra como representación (staging) y de la obra como texto dramático, si bien con sutiles diferencias. Aunque en ambas ocasiones sirve de intérprete y elemento clarificador, al leer el texto el lector comprende lo que ocurre basado en las acotaciones del autor que no tiene el espectador de la obra. Este último ha de apoyarse con más fuerza en los comentarios de Giner para

sacar todo el partido al mensaje que el autor quiere comunicar. Como en un juego de pistas, Rascón Banda intercala a Giner entre las escenas para aclarar lo que acaba de ocurrir o añadir información personal sobre Rita. En el caso de La mujer que cayó del cielo, Giner es un personaje crucial en su labor clarificadora y de comentarista, al ser una obra que se concentra tanto en la información que se recibe como en el comentario social que la pieza genera. Por medio de este personaje, por ejemplo, el lector sabe que Rita es tarahumara. Aunque por la lengua y por el atuendo que lleva se puede deducir su carácter indígena, la concreción de quién es esta mujer es un detalle que no llega al espectador hasta que Giner se lo explica.

Giner describe e interpreta los sentimientos de los personajes implicados en la obra, especialmente los de Rita. Es la suya, sin embargo, una interpretación encaminada, como se ha dicho anteriormente, a producir una cierta reacción. La primera intervención de Giner es significativa e implica de lleno al público y su postura acerca de lo que está pasando en el escenario. Tras la discusión de los policías sobre el origen de Rita, Giner comenta lo que Rita debe de sentir en un lugar extraño con una lengua diferente:

GINER. ¿Alguno de ustedes entiende de qué hablan estos hombres? Probablemente sí, porque desde niños los mandaron a un colegio bilingüe, pero esta mujer no sabe lo que ellos están diciendo en esa lengua extraña. Escucha. Escucha sus palabras, pero las oye como el sonido de la lluvia y del viento, el claxon de los autos, el ruido de la ciudad... Pero esta mujer imagina que hablan de ella porque la miran al hablar... Por el tono de su voz, ella imagina que la desprecian, ella lo siente, ella lo sabe, aunque no entienda lo que dicen. Los sentimientos no necesitan traducción. (116)

Rita interviene entonces en su propia lengua, y Giner se encarga de nuevo de interpretar:

GINER. Ellos tampoco saben lo que ella grita. Imaginan que está enojada porque la han encerrado a la fuerza, que quiere irse, que los está insultando. Pero no saben exactamente lo que ella está diciendo. Como ustedes tampoco. Para ellos sus palabras son ruido, como el sonido del teléfono, como el maullido de un gato, como el ladrido de un perro. No

saben que les está reclamando por qué la encerraron. No saben que les está preguntando qué quieren de ella. No saben que les está gritando malditos, malditos, malditos. (116)

La obra se va convirtiendo paulatinamente en un rompecabezas en el que las piezas van relacionándose unas con otras como única forma de entender e interpretar el desenlace final. Estas piezas se van conectando al mismo tiempo que se va entendiendo mejor el proceso por el que pasa Rita y sus circunstancias. Giner es en gran medida crucial para que esto ocurra, al servir de nexo comunicativo y también explicativo de las diferentes piezas del rompecabezas. Este personaje expresa lo que Rascón Banda considera esencial en su exposición de las dos partes de la historia de Rita: ella y el mundo extraño en el que se encuentra. Los comentarios de Giner van paralelos a lo que se observa en la obra y completan su significado: reflejan los sentimientos que no se expresan, las palabras que no se entienden. Es lo que, en suma, hace que la obra llegue al público con un mensaje y pueda ser entendida.

Paulatinamente, Giner funciona no sólo como intérprete de los personajes, sino también como narrador de lo que ocurre, colocando la situación en un contexto determinado, que hace que la obra de Rascón Banda tenga un mensaje específico. Al narrar, Giner pone en evidencia el funcionamiento del hospital psiquiátrico y de los procedimientos que se siguen. En esta función, Giner es en gran medida neutral en su exposición de los hechos; sin embargo, la mera exposición pone en entredicho el funcionamiento institucional al que se ve expuesta Rita. A través de él, sabemos cómo el caso de Rita fue sacado a la luz por casualidad gracias a la rifa estatal de “amnistía” a pacientes, y que si no hubiera sido por ese golpe de suerte, nunca habría salido de ahí.

Giner también nos describe a Rita físicamente, como si se tratara de una cita sacada de una enciclopedia antropológica, equiparando su voz al el estudio “científico” de la indígena por parte de los médicos. Entendiéndolo como un toque de ironía del autor, Rascón Banda critica con esta descripción de Giner el excesivo enfoque científico a la hora de definir a un individuo, creando una masa común y olvidando la idiosincrasia particular de cada uno: “Rostro oriental, tono cobrizo, ojos rasgados como las etnias de Mongolia ... Manos duras, encallecidas, seguramente por el trabajo manual. Gran resistencia al dolor ... Pulso agitado, corazón fuerte, pulmones amplios, piel tersa, extremidades normales” (121).

Giner funciona además como expresión al mismo tiempo de los sentimientos que la situación de Rita puede despertar en el observador y los de la propia Rita. Es así como este personaje sirve de nexo de unión entre las dos partes La idea de la desesperanza de la protagonista sale de la boca de este personaje: “Dejar la casa. Amanecer en tierra extraña. No reconocer las cosas, los sonidos, los aromas. El frío cala más, porque llega hasta el alma. Las palabras no tienen sentido, ni significado, porque no son las palabras que uno necesita escuchar” (123). Rita es un ser sin voz efectiva, y Giner la completa con sus comentarios, se convierte en la voz de esta mujer. Este hombre muestra un poder esencial en la obra. Rascón Banda se vale de él para crear un determinado discurso con el que dirigirse al público, un discurso alternativo al del sistema que somete a Rita, y que ésta es incapaz de generar.¹⁹ Su discurso exige el reconocimiento del “otro” por parte del

¹⁹ John Beverley describe este poder de construir un discurso alternativo como el que tiene la literatura como lugar donde las voces populares pueden encontrar mayor y mejor expresión, un vehículo para la democratización cultural (33). Esta afirmación ha sido cuestionada por otros críticos, como Florencia Mallon, Mabel Moraña o Aijaz Ahmad, quienes sostienen que la literatura se convierte así en una élite cultural que reinterpreta la historia social latinoamericana sin representarla realmente (45). Sin embargo, aunque como bien afirma Beverley, esta crítica expone los límites de la literatura como representación y representante de los sujetos subalternos, también es cierto que expone las alteridades

complejo social. Es cierto que esta mujer no pertenece a la cultura en la que se encuentra retenida, y esto obviamente es un gran obstáculo para crear un discurso alternativo de poder. Sin embargo, Rita en todo momento intenta ser escuchada, y es la disposición del sistema dominante la causa principal de su fracaso. Cuando eventualmente los asistentes sociales descubren la serie de irregularidades que se han cometido en el caso de Rita, se puede apreciar que este personaje podría haber tenido oportunidad de ser oída si el complejo social con el poder hubiera funcionado de forma adecuada, evitando esos terribles doce años de estancia en el psiquiátrico: se podría haber llamado a un asistente social inmediatamente, que habría hecho valer los derechos de esta mujer. Rita no es sólo víctima de su otredad, sino también de los defectos del sistema. En el siguiente fragmento se puede ver a Giner recriminando a los médicos por este mal uso de las normas establecidas, y con ello estableciendo a Rita como ser real con derecho a ser tenido en cuenta:

GINER. ¿Por qué no la enviaron a otra institución, que no fuera un hospital psiquiátrico?

DOCTOR II. Cómo? Era una extranjera ilegal. ¿Quién iba a pagar sus gastos?

GINER. El expediente de Rita está lleno de irregularidades. Nunca recibió terapia individual. ¿Y no se les ocurrió obtener el consentimiento de Rita antes de administrarle los medicamentos? ¿Por qué no explicaron los efectos secundarios de las medicinas? ¿Por qué no obtuvieron un dictamen para saber si ella tenía capacidad de entender los efectos de los medicamentos? ¿No tenían la obligación de buscarle un tutor que respondiera por ella? ¿Acudieron a un juez para que autorizara la administración de los medicamentos?

DOCTOR I. She was an illegal foreigner.

existentes en la sociedad moderna latinoamericana, y la necesidad de modificar las formas existentes de literatura para dar cabida a estas voces hasta ahora escondidas o ignoradas (33). Rascón Banda intenta con el personaje de Giner exponer la presencia de esa voz subalterna de Rita que nunca es oída, o entendida. Se trata, por tanto, de una consciente participación en la representación de la relación entre grupo dominante y subalterno. No es perfecta, pero supone un paso adelante y una oportunidad para que el público aprecie otro ángulo desde el que observar la realidad de los pueblos latinoamericanos.

GINER. Véanla ahora. Ahí está el resultado de sus decisiones y su tratamiento. La drogaron. La aislaron durante doce años. Le cortaron sus raíces. (140)

Tan sólo a través de Giner la voz de Rita atraviesa el sistema, pero en gran medida este paso adelante se produce cuando esta mujer ya ha perdido la mayor parte de su identidad como individuo.

Más adelante, Giner también expone su propio origen marginado (“Y yo, ¿qué hago aquí?” [135]) lo que explica en gran medida su elección como nexo de comunicación con Rita por parte del autor. Giner es también mexicano, emigrante, y de ascendencia indígena, pero en su caso es un ejemplo de exitosa adaptación al nuevo sistema. Las circunstancias creadas por la rifa que selecciona a Rita como paciente le ponen finalmente en contacto con esta mujer, y gracias a su origen cultural común puede comunicarse con ella. A partir de ahí, la obra da un giro: Rita por fin consigue comunicarse con ese mundo que la ha sometido, o al menos logra poner un nombre y una lengua a su persona que sean reconocidas en el entorno en el que ha pasado todos esos años. Estas dos voces alternativas de Giner y de Rita, una dentro y otra fuera del sistema dominante, consiguen así generar un poder alternativo opcional que les permite enfrentarse al hegemónico, forzándolo a crear una nueva perspectiva desde la que considerar el caso de Rita. Pero es tan sólo gracias a la presencia de Giner dentro del sistema que los asistentes sociales pueden exigir el reconocimiento del abuso que ha mantenido a Rita encerrada en el hospital. La voz de Rita por sí sola no tenía poder de representación suficiente en un sistema hostil. Rascón Banda parece indicar que tan sólo mediante la asimilación a la cultura dominante se puede sobrevivir, reforzando el concepto de que el otro carece de voz por sí mismo. Sin embargo, Rita podría mantener

su otredad si se generara una resistencia suficiente, en forma de sistema alternativo, en contra de la hegemonía de las normas establecidas por el complejo dominante. Un sistema diferente que genere la autoridad suficiente y que recoja la condición única del otro como principal punto argumentativo que defender.²⁰

4.5. Rita es “el otro”

Rita es un personaje complejo en su elaboración porque sus características individuales se desarrollan ante los ojos del público a medida que se va obteniendo más información sobre ella, y sin embargo este conocimiento no cambia en gran medida su destino final. Por un lado, Rita ha sufrido un tratamiento infame por parte del sistema social dominante (los Estados Unidos) que el autor quiere exponer y sobre el que elabora una crítica. Por el otro, el tratamiento de la protagonista manifiesta la carencia de poder de cualquiera que denota una diferencia, cualquiera que no se encuentra dentro de lo que es socialmente establecido. A este desajuste de Rita en Estados Unidos se añade el problema de que la mujer protagonista también es “otra” dentro de su propio país (y además mujer, en un país cuya organización social está definida por una larga tradición machista y patriarcal). Giner es, por otra parte, un personaje mestizo. En el México moderno, la situación de los indígenas es muy delicada, siendo discriminados por la mayoría de la población que los percibe como representantes de un México primitivo, tercermundista, del que el país quiere huir para poder equipararse a los conceptos de

²⁰ Este concepto de creación de un sistema alternativo es el que sostienen académicos como John Beverley y el Grupo de Estudios Subalternos que él contribuyó a fundar en 1992. Aunque disuelto en 2002, la idea de que exista una estructura que haga visibles las formas culturales subalternas mantiene su fuerza en la actualidad. La exigencia mayor de un proyecto de este tipo es conseguir mantener el carácter único del individuo representado, liberándolo de intereses ajenos y de prejuicios, al mismo tiempo que despliega su autoridad como alternativa frente a la estructura de poder establecida.

civilización y modernidad establecidos por las grandes potencias como Estados Unidos. Giner, como mestizo, puede identificarse con Rita, gracias a su conocimiento de la lengua que habla esta mujer, y como inmigrante y persona adaptada a la forma de vida en Norteamérica conoce el funcionamiento de las leyes que pueden protegerla. Su situación lo pone entre un mundo y otro, pero no pertenece totalmente a ninguno de los dos. Ambos personajes representan por tanto diferentes grados de otredad. Rascón Banda es consciente de ello. Su drama está escrito para los mexicanos, no para los estadounidenses: pone en evidencia la necesidad por parte del pueblo de México de reconocer la realidad étnica de su propia cultura, y las grandes deficiencias que a este respecto existen en la estructura sociocultural del país, todo ello motivado por la aparente necesidad de pertenecer a otro sistema, el norteamericano, en vez de perfeccionar el propio.

Rita es quien es desde el principio. Pertenece al pueblo indígena de los tarahumara y así es descrita desde la primera escena de la obra. A este respecto, cabe observar que tan sólo leyendo el texto dramático podemos conocer inicialmente este detalle específico; como pieza puesta en escena, se pueden ver rasgos en su atuendo que denotan su indigenismo y también su lengua, aunque no sabemos exactamente quién es hasta bastante más tarde, gracias a las intervenciones de Giner y de la propia Rita.²¹ Sin embargo, su naturaleza indígena es más importante que su etnia específica dentro de la obra. El hecho de que sea tarahumara tiene su motivación principalmente en la historia real en la que se basa esta pieza dramática, y que la identifica como perteneciente a este

²¹ En ocasiones, el programa de una obra de teatro suele dar este tipo de información, para concretar debidamente al personaje de acuerdo con lo que el autor ha expresado en el texto dramático.

grupo indígena.²² También destaca que parte del discurso de Rita es traducido simultáneamente del tarahumara al español en el texto, con lo que el lector puede entender lo que Rita expresa (aspecto que se podría perder en la representación, aunque los avances técnicos de la escenificación de hoy día permiten que esto se resuelva con una voz que recite, o una pantalla, entre otras posibilidades). En el resto de la obra se alterna el uso del inglés y del español. El autor espera que el público entienda ambas lenguas, como ha afirmado Giner antes: “porque desde niños los mandaron a un colegio bilingüe” (115). El bilingüismo conlleva un mensaje especial, un comentario crítico más por parte del autor. Los mexicanos parecen más inclinados a hablar inglés que a entender las lenguas de sus propios compatriotas indígenas. Esta actitud se asocia a esa aparente necesidad mencionada anteriormente de pertenecer al llamado mundo moderno, aceptando la invasión subrepticia de la cultura estadounidense y renunciando a las propias raíces que identifican a los mexicanos como pueblo con una particular idiosincrasia. En definitiva, muestra otro aspecto del poder del sistema dominante, y la fuerza expansiva de su discurso.

Según Shep Lencheck en su artículo en internet “The Tarahumaras, an Endangered Species,” los indios tarahumara, que viven principalmente en las montañas de la Sierra Madre de Chihuahua, son también llamados Raramuri, o “corredor a pie,” o “de pies ligeros,” y son uno de los pueblos indios sudamericanos más primitivos, detalle que responde al hecho de que son un pueblo tímido proclive a vivir en lugares remotos y aislados, y acostumbrado a vivir de la misma forma desde hace siglos. Esto ha preservado

²² Siendo Rascón Banda natural de la sierra de Chihuahua, fue expuesto desde niño a las vidas e historias de los pobladores de esa zona. Su conocimiento de la cultura tarahumara es amplio, pudiendo por tanto recrear la historia real de Rita en su obra con autoridad.

en gran medida su identidad e independencia. Tras la llegada de los españoles, los tarahumaras, como la mayoría de los pueblos indígenas de la América hispana, adaptaron el catolicismo a su propia religión, creando un Dios mezcla del cristiano y el suyo, y todavía consideran deidades al Sol y la Luna, a los que adoran. Sus festividades religiosas incluyen el consumo de tezgüino, una bebida alcohólica sacada del maíz. En su filosofía se encuentra el concepto del alma y su pérdida, y el del bien y el mal. El respeto hacia los otros y sus tradiciones es esencial, y exigen lo mismo de los demás.

En varias ocasiones a lo largo de la obra, Rita menciona en apartes en español bosquejos de su vida y su cultura, que ayudan al lector y al público a entender los sentimientos que su situación en el hospital le provocan, y su posición respecto al mundo. Con ellos el autor presenta la identidad y la riqueza cultural de ese pueblo, y su carácter único.²³ Los comentarios tienen su importancia además para poner en perspectiva el crimen que cometió Rita, asesinando a su marido bajo los efectos de una borrachera. Sin ser una excusa, los fragmentos culturales de su vida que esta mujer presenta añaden complejidad a su personalidad y matizan el desgraciado incidente a los ojos del público. Sin embargo, el crimen es bárbaro, y no contribuye a evitar la estimación de que Rita y su cultura sean consideradas como algo primitivo por parte de la sociedad mexicana, dificultando aún más su aceptación como elemento integrador de la identidad nacional. También hay un gran trasfondo de ironía en el hecho de que lo que se juzga en los Estados Unidos no es el crimen real: sugiere la falta de inteligencia de una cultura del

²³ En *The Theater and its Double*, Antonin Artaud dedica un capítulo entero a su experiencia entre los indios tarahumara, con los que vivió durante un tiempo, y con los que experimentó todos los elementos de su cultura, incluyendo el uso de alucinógenos y tezgüino. Esta experiencia la incluyó en su concepto de teatro de la crueldad, considerando a los indios como individuos que no pueden ser definidos como primitivos, sino como más avanzados, y poniendo en contexto que lo primitivo es más antiguo y más sagrado.

primer mundo que encierra a una mujer porque no la entiende. En cualquier caso, real o imaginado, Rita no tiene salida como individuo, y su estimación y sus derechos como indígena se hacen aún más precarios, dentro y fuera de su país.

Giner es el otro encargado, junto con los comentarios de la propia Rita ya mencionados, de desarrollar el perfil de la mujer que la define como tarahumara desde un punto de vista más cercano al del público al que se dirige la obra, dirigiéndose directamente a éste. Rita lo hace desde una perspectiva más espiritual, más cósmica, en intervenciones en español también dirigidas al espectador, explicando los principios filosóficos y míticos de su pueblo. Con estos fragmentos de información, las conversaciones entre la mujer y los médicos, elaboradas para que formalmente parezcan intercambios con un loco, van tomando un sentido muy concreto. Lo que los médicos consideran signos claros de demencia no son más que las respuestas que Rita puede dar a sus preguntas desde la perspectiva del mundo que ha recibido de su cultura. Cuando le preguntan de dónde viene, ella responde “del cielo,” con las pocas palabras en español que conoce porque físicamente viene de las montañas, y porque su pueblo descende de un dios que lo gobierna todo desde arriba. El juego de lenguas que Rascón Banda emplea prueba ser una herramienta eficaz dentro de la obra. Rita utiliza su lengua nativa dentro de la pieza en sí y en la mayoría de sus intercambios comunicativos con el resto de los personajes, pero utiliza el español para presentarse ante el público. El autor proporciona así al espectador una vía para que entienda la desolación que siente Rita al no poder comunicarse con los policías/médicos (y al mismo tiempo la incapacidad de estos de entenderla), y también le ofrece la posibilidad, con los apartes de esta mujer, de que entienda la cultura y la lengua de la protagonista.

La narrativa de la historia que sostiene el sistema dominante no se corresponde con la narrativa de la realidad que mantiene Rita. En última instancia se impone aquélla que ha sido establecida como normativa, obviamente la del discurso del sistema que tiene el control. Rita sigue siendo el “otro,” carece de poder de auto representación pese a sus intentos de comunicarse, y es encerrada por ser como es. Todo lo que esta mujer manifiesta a ojos de los médicos no tiene sentido dentro de su esquema normativo de comportamiento. Su otredad es relegada a la categoría de locura, algo que por principio la pone al margen como alguien a quien hay que modificar y obligar a integrarse dentro de la estructura establecida por la organización social.

4.6. El lenguaje y el poder

El lenguaje es el protagonista esencial en La mujer que cayó del cielo, determinando el desarrollo de la obra y su desenlace final. La falta de entendimiento entre los discursos de dos narrativas diferentes sobre la realidad provoca el enfrentamiento entre Rita y el sistema establecido. Desde un primer momento, la obra muestra la incapacidad del sistema para comunicarse con Rita, y viceversa; y es precisamente la interpretación errónea de “lo que no se entiende” la que lleva a la decisión que toman los médicos sobre la incapacidad mental de la mujer y el tratamiento a seguir. Para empezar, Rita no habla inglés, y muy poco español; por tanto el código comunicativo que se utiliza en el diálogo con los médicos norteamericanos es inservible, y aún así los médicos lo consideran suficiente y generan unas conclusiones que llevan a decidir el tratamiento psiquiátrico con fuerte medicación para ella. Los únicos momentos en los que Rita posee control sobre su propia identidad cultural es en los apartes de la

obra en los que habla hacia el público. Es entonces cuando, en español, revela los rasgos de su pueblo y sus creencias, y con ello manifiesta su pertenencia a ese grupo. Durante estos apartes, sin embargo, Rascón Banda introduce en ocasiones acotaciones con acciones de otros personajes que ponen de manifiesto la condición real de Rita en el sistema dominante, el de loca:

Rita está con camisa de fuerza. Un ENFERMERO le pone una charola fuera de la jaula.

RITA. El sol está obligado a caminar. Y si dejara de cumplir con su deber el mundo se acabaría. Si no hubiera sol no vivirían las plantas, ni los animales, ni tú mismo. De él todo se alimenta. Es él quien todos los días nos da la vida, por eso es el padre. La danza de Rutuburi es la danza de Dios. La danza del Rutuburi es hablarle a Dios. Los blancos no danzan el Rutuburi. Los blancos no danzan el Rutuburi. Nunca ofrendan a Dios cuando quieren comer alguna cosa. (126)

En este fragmento podemos observar que los principios sobre los que se basa la cultura de Rita no tienen nada particularmente extraño, ni merecen ser marginados ni considerados inferiores. Sin embargo, los médicos son incapaces de entender su lengua, y por tanto no pueden tener en cuenta la lógica de su discurso. Su falta de comprensión de la cultura de Rita se basa tan sólo en la incapacidad formal de comunicación. El público y el lector son los únicos que tienen la oportunidad de comprender el discurso real de Rita y establecer su propia opinión acerca de ella. A través del uso alternativo de inglés, español y tarahumara, Rascón Banda elabora un sofisticado código de comunicación con el público, que a veces se encuentra en igual situación de incomprensión que los médicos respecto a Rita, a veces está en la misma posición que la mujer (si no entiende el inglés de los médicos) y a veces tiene una posición ventajosa de entendimiento (si entiende las tres lenguas).

El conflicto que crea en la acción la barrera del lenguaje en esta obra no es sino un reflejo de la primacía de una cultura sobre la otra. John Beverley menciona en Subalternidad y representación unas observaciones de Antonio Gramsci sobre las clases subalternas que pueden ser aplicadas a la situación de Rita. Para Gramsci, “cada relación hegemónica era necesariamente una relación educativa, expresando tanto una posición de liderazgo moral e intelectual, como también la posibilidad de un bloque de diferentes actores sociales articulados alrededor de un programa común expresado por ese liderazgo” (Beverley, 36). De acuerdo con esta concepción de liderazgo, los médicos representan esa posición dominante, y Rita una alternativa cultural que no se corresponde con la propia. Rita es incapaz de ser agente activa de su propia identidad cultural sobre el sistema al que se enfrenta, y sucumbe a la hegemonía de éste. Toda la actuación de los médicos se basa en hacer predominar la razón instrumental, técnica, de sus conocimientos médicos, sobre la razón comunicativa, que les llevaría a intentar entender las características subjetivas de Rita, sus particularidades como individuo con unas tradiciones, creencias e ideales determinados y diferentes a los suyos. La relación entre esta mujer y los médicos pone de manifiesto el problema del mundo moderno de estar convencido de que la modernización tecnológica y científica otorga el derecho a prevalecer sobre grupos en inferioridad de condiciones a este respecto, o cuyos valores se centran en la subjetividad y la identidad étnica, lingüística y religiosa, como es el caso de los tarahumara. Los médicos que tratan a Rita no abandonan los conocimientos científicos que promueve su cultura, y por ello su interpretación sobre la condición de la salud de Rita es unilateral y errónea: aunque hablan con ella, no existe diálogo; lo que Rita les dice no tiene sentido para ellos, y por tanto determinan que no puede tener

sentido para nadie, y la diagnostican loca. Esta conclusión perpetúa la situación de Rita como “el otro,” aquél que no pertenece ni aporta nada al sistema, y es por ello discriminado a un rincón, ignorado o, en este caso, “tratado médicamente” que se ajuste a ese sistema. La posición institucional de la cultura dominante no sirve, por tanto, para representar o entender a los grupos como aquél al que pertenece Rita. Es lo que Beverley define como la historia sobre la subalternidad y la representación: “cómo el sujeto subalterno se presenta al sujeto dominante, y en el proceso lo descoloca, mediante una negación o un desplazamiento” (54). Jacques Lacan sostiene que la categoría que define la identidad del subalterno es la negación. La mujer que cayó del cielo representa esa negación en grado absoluto: no sólo es negada por el sistema; éste trata además de borrarla, de eliminarla como sujeto. Y lo consigue. Como observa Giner en una escena, las cosas parecen las mismas pero no son: “Hay un vacío en el pecho. Algo le falta al cuerpo. Qué dolor en el alma. Qué tristeza infinita. El forastero en tierra extraña es una hierba arrancada de raíz que no encuentra sitio y muere lentamente” (124).

Los tratamientos médicos y “terapias” a los que Rita es sometida la dejan físicamente destrozada:

GINER. Véanla ahora. Ahí está el resultado de sus decisiones y su tratamiento. La drogaron. La aislaron durante doce años. Le cortaron sus raíces.

Entra Rita caminando lentamente, con tics en brazos y cara. Trae la lengua fuera de la boca y tuerce los ojos. Da la apariencia de que tiene mal de Parkinson y cierto retraso mental. RITA se acerca a los DOCTORES con desconfianza. Reconoce a GINER y esboza una sonrisa de tranquilidad. Busca su protección. (140)

Resulta destacable observar la relación entre el estado físico en el que se encuentra Rita tras el tratamiento al que es sometida por los médicos y el concepto de enfermedad que

tiene la cultura de esta indígena, y que ella presenta al público en un momento dado: “La enfermedad es causada porque el alma sale a pasear, abandonando su lugar situado en el corazón. No se va el alma completa, ni siempre sus extravíos causan la muerte. Pero lo poco de ella que queda en el corazón resulta insuficiente para conservar la salud y entonces la persona se enferma”(141). El alma de Rita ya no está con ella; la falta de salud que ahora padece ha sido causada por los tratamientos médicos que, irónicamente, pretendían curarla. El deterioro físico de esta mujer muestra hasta qué punto hay una oposición entre los conceptos culturales que sostienen la filosofía vital de Rita, basados en la salud espiritual, y aquellos en los que se basa la medicina de la sociedad moderna, que se enfocan en el cuerpo como ente físico. De manera casi alegórica, a esta mujer, a través de la diferencia de percepciones en el concepto de salud, se le niega la capacidad de representar su propia cultura, su propia forma de ver las cosas, y se la cataloga como loca. Para realmente comprender a Rita, “curarla,” lo que el grupo social dominante tendría que haber hecho es invertir los conceptos que se tienen sobre ella como diferente. Tendría que verla como individuo perteneciente a su propia concepción de la cultura y la historia, y no como un ser ajeno al discurso histórico dominante, sólo porque su idioma, atuendo o lugar de origen son distintos. Al convertirla en paria del sistema, se le niega su diferencia; todo esfuerzo por cambiarla supone la destrucción de su alma, de su discurso alternativo. Es, en definitiva, la antítesis necesaria del sujeto dominante. Los médicos necesitan a Rita para seguir aplicando su discurso de poder, su “terapia.” Esta relación de dominio tiene gran relación con lo que observa Gayatri Spivak cuando reclama que el subalterno no puede expresarse de una forma que conlleve cualquier forma de autoridad o

sentido para el sistema dominante, sin que esto altere las relaciones de poder que lo definen como subalterno.²⁴

4.7. La realidad social

El proceso argumental que sigue La mujer que cayó del cielo expone primero a Rita como individuo que, ajeno a un sistema, se ve inmerso en éste contra su voluntad, sometido a un tratamiento que lo destruye. Por otro lado, en la segunda mitad, la obra va descubriendo paralelamente a otra Rita, la india tarahumara que, allá en Chihuahua, México, mató a machetazos a su marido en un rapto alucinado provocado por una borrachera de tezgüino, creyendo que era un coyote que le robaba las cabras. La borrachera para esta indígena tiene un matiz diferente que tiene un trasfondo cultural, y no tanto la connotación negativa que posee en otras culturas. A través de Giner se sabe que de hecho Rita ya había sido llevada a la cárcel de Chihuahua por ese crimen. De alguna forma que nunca se explica, Rita aparece en Kansas (ella sigue sosteniendo que cayó del cielo). Rascón Banda nos introduce así en la tragedia de una mujer con dos realidades. Una, que la tiene sometida en un hospital psiquiátrico por ser diferente, por no ser comprendida como elemento ajeno al sistema, y otra, una mujer tarahumara que, dentro de su propio entorno, ha cometido un asesinato contra su propio marido y que, debido a las circunstancias del crimen, ni siquiera sabe qué es lo que realmente hizo. Esas dos realidades acaban uniéndose al final en una, sola y devastadora para esta mujer: fuera y dentro de su entorno, Rita ya no pertenece a ningún sitio:

²⁴ Como observa John Beverley en otro contexto en Subalternidad y representación, “el acto de ‘contestar’ del subalterno necesariamente perturba --a veces con displacer-- nuestro propio discurso de benevolencia ética y privilegio epistemológico, especialmente en aquellos momentos en que ese discurso reivindica ‘hablar por los otros’” (70).

GINER. ¿O es que te quieres quedar acá? Acá, de este lado, no eres nadie. Sin lengua y sin papeles no tienes país. Si hablaras inglés podrías pasar por chicana, ¿pero así? Si te quedas aquí, los gringos te volverán a encerrar. (146)

Cuando Giner informa a Rita que unos asistentes sociales la van a llevar de vuelta a Chihuahua, la mujer reacciona mostrando su voluntad de volver a Porochi, su pueblo. Pero esto tampoco es ya posible:

GINER. Nadie quiere verte ahí. Qué tal si te echan luego. Los familiares de tu marido te pueden matar a pedradas. (147)

El problema esencial de Rita es que, desde un ángulo u otro, ha sido castigada. Su individualidad como sujeto ha provocado su sometimiento a lo que Foucault llama poder de normalización por parte del grupo hegemónico (tanto en los Estados Unidos como en México) y su eventual destrucción como individuo que tiene un discurso cultural propio. Además, su crimen la convierte en paria dentro de su propio grupo social en México, así como dentro del sistema hegemónico. Lo que hace su grupo es ignorar su derecho a saber lo que hizo. Por ser diferente y “loca” es también marginada en los Estados Unidos. El patriarcado no es culpable del crimen de Rita, pero no es por el asesinato de su marido por el que esta mujer sufre dentro del sistema dominante. Lo que Rascón Banda parece querer mostrar es la situación desvalida de una mujer cuya condición como miembro de un grupo subalterno sufre por representar un discurso diferente frente al sistema dominante, y cuya consideración como individuo miembro de ese grupo es eliminada por sus acciones dentro de éste. Al mismo tiempo que el tezgüino es parte de las ceremonias religiosas de su pueblo, Rita reconoce los efectos reales de esa bebida: “La gente pelea cuando toma tezgüino” (139). Cuando comete el crimen, lo que mata es, en su mente, un coyote que quería llevarse las chivas: “Yo no maté marido. Yo maté coyote” (139). Pese

a la irracionalidad de esta afirmación, la posición de Rita se encuentra entre el crimen real y el hecho de que ella nunca mataría a su marido conscientemente, y es incapaz de asumir la responsabilidad sobre su acto. El autor ofrece con su obra un comentario al respecto, especialmente a través de Giner, aunque no excusa las acciones de Rita. Pero sí que propone un análisis de las relaciones sociales que configuran la sociedad moderna y sus métodos disciplinarios en un sistema de complejas relaciones de poder. Giner describe finalmente las dos opciones que le quedan a Rita. Por un lado, la deseada:

GINER. ... Al otro lado te irá mejor. Allá, cuando menos, saben quién eres. Volverás a Porochi. Hablarás tu lengua. Vestirás tus cinco faldas, comerás pinole y beberás tezgüino. Bailarás el yúmare y el pascol. Llevarás a tus chivas a pastar a las barrancas y beberás agua del río Urique. Escucharás el viento entre las ramas de los pinos. Verás la salida del sol y dormirás tranquila en la noche tarahumara. Una nueva vida te espera, Rita. (147)

Pero esa nueva vida ya no existe. La opción de alguien que ya no pertenece a ningún sitio es la que queda, y el lector aprehende en una especie de epílogo lo que ha sido de Rita, resumido en las palabras de Giner:

GINER. La Navidad pasada fui a Camargo a visitar a mi familia. En el Herald de Chihuahua leí un gran reportaje acerca de cómo pasaron su Nochebuena los internos del manicomio local. Venían fotos de viejos y viejas de mirada extraviada. Fui a verlos. El Psiquiátrico de Chihuahua no es el hospital Larned de Kansas. ¿Así será el infierno? Si quieres conocer realmente un país, visita sus manicomios. Ahí, en medio del abandono, la suciedad y la tristeza, estaba Rita. Sola, ausente, perdida. (147)

Rita, la india tarahumara, ya no existe. Ahora ha sido trasmutada en un elemento social que ha sido disciplinado para ajustarlo a la normativa establecida. Como observa Foucault, los mecanismos disciplinarios buscan “curar, aliviar, confortar” (308), pero en definitiva solamente contribuyen al ejercicio del poder de normalización. Rita es ahora un ser “normalizado,” pero ya ha dejado de ser su propia persona.

En definitiva, la estructura de poder dominante es presentada en esta obra como una entidad impermeable a la comunicación con otros sistemas de representación del sujeto que identifican tan sólo a una parte del complejo social, o al sujeto mismo. El ejercicio del poder individual por parte de Rita, de su diferencia, como algo inherente a su naturaleza, es imposible no porque esta mujer no tenga la capacidad de ejercerlo, sino porque el poder dominante (ya sea México o los Estados Unidos) se otorga a sí mismo el derecho paternalista de negárselo. Sus razones “terapéuticas,” “humanitarias” o “rehabilitadoras” son una fachada que excusa el proceso de normalización, la disolución del poder individual. Lo más importante que La mujer que cayó del cielo cuestiona es cómo y cuándo se hizo posible que el sujeto tolerase esta imposición. Por esta razón, el papel del lenguaje y su contribución a que esta mujer no entienda por qué ha sido internada es esencial en su desgracia, tanto desde el punto de vista cultural como social. Si Rita tiene derecho a ser diferente y a que su voz sea escuchada sin necesidad de un Giner que la ayude, es necesario que el complejo social reconozca que su existencia como tal se basa en los individuos que lo componen y acepte la fuerza única de sus voces como parte inherente a la formación de su poder como estructura.

CAPÍTULO V
FEDRA Y OTRAS GRIEGAS,
DE XIMENA ESCALANTE

EROTISMO, PODER Y LA CONDICIÓN HUMANA DE LA MUJER.

Ximena Escalante (Ciudad de México, 1964) es una joven dramaturga con una sólida formación teatral, que proviene tanto del entorno familiar, muy enfocado en el teatro, como de sus estudios formales sobre esta disciplina; primero una licenciatura en la Escuela de Escritores, y luego otra de dirección escénica en el Centro Universitario de Teatro en México así como de escritura y ciencias teatrales en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de España. Ha contado en su patria con maestros de la talla de Hugo Argüelles, Alonso de Santos o Juan José Gurrola; actualmente combina su trabajo como autora, tanto de obras de teatro como de guiones televisivos y cinematográficos, con otros dos, el de profesora de literatura dramática en varios centros de formación, entre ellos el Centro Cultural Helénico en Ciudad de México, y con el de crítica teatral, escribiendo una columna en el periódico Reforma.

Su primera obra, Vacío azul, fue publicada en 1994, y desde entonces ha escrito siete más.²⁵ Todas han sido puestas en escena, pero es el gran éxito de taquilla de Fedra y otras griegas (2000) el que consagra a Escalante como dramaturga ganándose la admiración de público y crítica.

²⁵ La siesta de Pirandello (1996), Cary Grant (1997), Fedra y otras griegas (2000), Yo también quiero un profeta (2003), Colette (2004), Te odio (2005) y La piel (2005).

Su estilo es muy personal y desvinculado de cualquier corriente dramática convencional. Se vale de sus obras para insertar su propia experiencia vital en el presente conectándola con la herencia del pasado, herencia que la pone en contacto con el sentir de nuevas y anteriores generaciones de mujeres. Esta conexión con el pasado revela que la mujer, como ser humano, siempre ha tenido que adaptarse a un esquema cultural que ha sido elaborado previamente para ella por el patriarcado. Ahora bien, aunque resulte paradójico, es de notar que la condición humana de la mujer parece determinar que, al mismo tiempo que responde a este sistema impuesto, también es capaz de elaborar sus propias posibilidades de adaptación, de identidad dentro de lo que es lo femenino. Una constante de las obras de Escalante es que tienen siempre como foco de atención diferentes introspecciones en el universo de la mujer, sin olvidar nunca la conexión con el mundo que la rodea. Su énfasis en la importancia que adquiere el individuo en su teatro es patente en una entrevista con Gibrán Bazán, en la que Escalante afirma que los autores de hoy día elaboran un mundo de historias, personajes y estilos que van a estructurar el carácter del teatro del nuevo milenio, pero siempre teniendo la naturaleza humana como telón de fondo, y ésta para ella es la misma en el presente que en la Grecia clásica. El teatro es según ella un instrumento con el que investigar las introspecciones del individuo, una forma de conectar realidad y ficción. Con Fedra y otras griegas, Ximena Escalante practica lo que propone al recoger el mito clásico y reinterpretarlo para tejer una serie de historias que desarrollan al personaje que da título a la pieza de una forma universal, y al mismo tiempo situarlo claramente en un tiempo y un espacio

que son muy propios de la autora.²⁶ Al mismo tiempo, el resto de los personajes, esas “otras griegas” mitológicas de las que habla el título, determinan también diferentes aproximaciones a la naturaleza del individuo y a lo que significan los conceptos de género, “masculino y femenino,” en el mundo de hoy y a lo largo de la historia. Este capítulo va a investigar cómo la capacidad de Fedra de ejercer control sobre sus propias circunstancias es esencial para establecer la situación concreta de la mujer moderna, en un juego de identidades que se desdobra de la misma manera en que le es posible a la protagonista ejercer o no ese control.

Los parámetros de la tragedia del teatro clásico fueron definidos por Aristóteles en su Poética (c.334 a.c.). En esta obra, además de consolidar los aspectos formales, el filósofo conecta las nociones de compasión y temor con la de catarsis (purificación de las pasiones), sugiriendo la respuesta a la pregunta de por qué el público (compuesto sólo de hombres; no había mujeres en el público griego) siente la inclinación de observar a los héroes trágicos sufrir terribles destinos. En la introducción a su traducción de la Poética, cabe destacar el comentario de Ángel L. Capelletti sobre el proceso universalizador que la tragedia provoca en los sentimientos del público:

²⁶ Ximena Escalante toma el mito griego clásico de Fedra y lo reinterpreta. En el mito original, según nos lo explica Pierre Grimal, Fedra es la hija de Minos, rey de Creta, y Pasífae, y hermana de Ariadna. Su madre tuvo una relación amorosa con un toro que Poseidón había enviado, y de esta relación nació el Minotauro, criatura mitad hombre mitad toro, que vivía dentro de un laberinto y se alimentaba de la ofrenda de siete jóvenes y otras tantas doncellas que le enviaba Minos cada año. Teseo, héroe de la zona de Ática, llegó a Minos y se integró voluntariamente en el número de jóvenes destinados al sacrificio ese año y, gracias a la ayuda de Ariadna, consiguió no sólo matar al animal, sino salir del laberinto, cosa que nadie había conseguido antes. Teseo se comprometió con Ariadna, pero más adelante la abandonó en la isla de Naxos. Lejos de desesperarse, Ariadna se unió más tarde al dios Dioniso (Baco en la mitología romana.) Teseo, por su parte, se casó con Fedra, dada en matrimonio por su hermano Deucalión, con la que tuvo dos hijos. Sin embargo, Fedra se enamoró de Hipólito, el hijo que Teseo había tenido anteriormente con la amazona Antíope. El joven, que detestaba a las mujeres, rechazó los favores que su madrastra le solicitaba. Fedra, temiendo que Hipólito revelara a Teseo las insinuaciones que ella le hiciera, tergiversó la situación y acusó a Hipólito de haber tratado de violarla. Por ello Teseo mandó matar a su hijo. Abrumada por el remordimiento y la desesperación, Fedra se ahorcó (51; 195-96; 504-10).

La catarsis se produce mediante la elevación de lo singular a lo universal, mediante la sustitución de la compasión y el temor, que afectan individualmente a cada espectador, por la compasión y el temor considerados universalmente.... Estos ciudadanos no lograrán en el teatro conceptos universales propiamente dichos, pero se acercarán a lo universal lo suficiente como para olvidar sus pasiones e intereses individuales, al vincularse (intelectual y emotivamente) con la totalidad del género humano (y, a través de éste, con la totalidad del ser). (xix)

Por tanto, a través de la tragedia, el espectador tiene la oportunidad de acercarse a unos hechos, a una acción determinada, que lo conecta con el resto de la humanidad. El mismo Aristóteles sostiene que “los individuos son lo que son por su carácter, pero son felices o lo contrario por sus acciones” (7). A este respecto, la reescritura de Escalante de la tragedia de Fedra le permite acercar las acciones de este personaje, tal y como ella lo dibuja en su obra, a su concepto universal de lo femenino y de lo que para la autora significa ser mujer. Otra noción significativa de Aristóteles que se expresa directamente en la obra de Escalante --y que es uno de los objetivos que busco aclarar en este trabajo-- tiene que ver con la afirmación del filósofo griego de que “el logro del fin depende del modo de obrar y de pensar de cada uno. Un personaje llegará a donde se propone (tendrá éxito) o no llegará (fracasará) según su modo de actuar y de pensar sea o no adecuado al fin” (Capelletti, 62). Es importante establecer por lo tanto si las acciones de la Fedra de la autora mexicana la llevan o no a demostrar su libertad de elección como mujer (que es lo que Escalante propone y que no era posible dentro del mundo masculino de la tragedia griega).

En la literatura occidental, el mito de Fedra ha sido llevado al teatro por diversos autores que reflejan en su caracterización la ideología y convenciones literarias que privaban en el momento de la escritura de cada obra. El primero y la inspiración de los demás fue el griego Eurípides (480-406 a. c.), el autor ateniense más popular de su época.

La obra en la que aparece Fedra es Hipólito (428 a. c.) Se trata de una historia de intriga sexual y traición, en la que el papel de los dioses--siguiendo las convenciones de la época--es prominente: Afrodita causa que Fedra, esposa de Teseo, desarrolle un amor desenfrenado por su hijastro Hipólito (debido a la negativa del joven a adorarla), siendo en cambio devoto de la deidad cazadora Artemisa. Fedra, bajo el dominio de Afrodita, se muestra incapaz de controlar su pasión sexual. Por ello acaba suicidándose víctima de sus remordimientos, al considerar que su pasión es reprobable, no sin antes dejar una nota inculpando a Hipólito ante Teseo, el cual ordenará la muerte de su propio hijo. El “fallo trágico” del que habla Aristóteles que condena a esta mujer es su vanidad, la incapacidad de sobreponerse a la doble vergüenza de que se descubra su pasión y de que Hipólito la rechace.²⁷

Dentro del patrón trazado por Eurípides, el filósofo romano Séneca, nacido en Córdoba, España (3 a. c.-65 d. c.), escribió su propia versión de Fedra. Según Alice B. Fortes y Herbert S. Kates en Minute History of the Drama, aunque Séneca siguió la forma clásica del teatro griego, a su obra le falta el encanto teatral característico de éste. Perteneciente a la cultura latino-romana, y con una formación centrada en las leyes, Séneca se enfocó más en la retórica que en la situación humana revelada en la obra original, y la pasión se pierde. La Fedra de Eurípides trata de combatir su amor descabellado, aunque es vencida por la voluntad de los dioses, y se rige por un código estricto de valores morales que determinan el comportamiento humano; la de Séneca es sensual y desvergonzada, más de acuerdo con las pautas socioculturales de la sociedad

²⁷ De acuerdo con Capelletti, La tragedia es provocada por un error que comete el héroe (hamartia) o “error en el juicio,” que contribuye a crear una serie de acontecimientos desfavorables y, consecuentemente, a su caída (62).

romana de esa época, y no vacila en engañar a su Nana para que la ayude en su propósito (86-88).

Otro importante e influyente autor dramático que dedicó su atención a este mito es Jean Racine (1639-1699), dramaturgo francés ampliamente reconocido e imitado durante la Ilustración por su renovación del teatro clásico. Según Jennifer Kiger en “The Enigma of a Legend: Jean Racine,” la Fedra de Racine es una combinación de los dos tipos de heroína que predominaban en sus obras. Por un lado, tiene un sentido de la pureza y una alta conciencia moral (reflejo de la estricta educación católica jansenista del autor), pero por el otro, sufre de una violenta pasión (paralela al alejamiento de Racine de los círculos religioso-morales y su inmersión en la vida disipada del mundo del teatro de su época). Dominada por una pasión prohibida, esta Fedra dieciochesca en todo momento se manifiesta consciente del horror de sus emociones. Incapaz sin embargo de controlar los acontecimientos que desencadena su pasión, es torturada tanto por su sentido de culpa como por la certeza de conocer su propia personalidad. Para Kiger, el conflicto a que se enfrenta este personaje se desarrolla paralelo a las contradicciones del propio autor, y propone que a través de Fedra Racine explora los conceptos de deseo y de naturaleza humana. Seguramente esta batalla del dramaturgo con su conciencia supone tanto la fuente de inspiración de su Fedra como la obra de Eurípides. La pieza muestra la desgracia que un amor prohibido trae a aquellos que ceden ante él (Kiger, 1-4).²⁸

Ya dentro del teatro del siglo veinte, el influyente autor español Miguel de Unamuno (1864-1936), distinguido miembro de la generación del 98 y profesor de filosofía en la Universidad de Salamanca, también adaptó la obra de Eurípides, usando el

²⁸ Cabe destacar que tanto Séneca como Racine enfatizan razón sobre pasión en sus versiones de Fedra, mientras que Escalante hace lo contrario.

mismo argumento generativo, pero construyendo un personaje que refleja su propio concepto de la mujer. Como observa Frank Sedwick en su artículo “Unamuno and Womanhood: His Theater,” para Unamuno, la mujer es bien madre o madre en potencia (porque quiere serlo o porque lo desea aunque no puede), distinguiendo esta idea de la de la hembra, que Unamuno evitaba y a la que sólo se refería con desdén (309-13). Dentro de estas pautas, la Fedra del autor español no tiene hijos, y su amor por Hipólito es una combinación de amor sexual y del que tendría una madre. La obsesión con la función maternal de la mujer hace de la Fedra unamuniana un personaje unidimensional, demasiado polarizada, sin sutilezas ni matices, y, de forma contraproducente, si tenemos en cuenta el tema maternal, sin ternura.

Dentro del teatro contemporáneo español, la dramaturga Lourdes Ortiz (1943) también escribe su propia versión de Fedra (1983), y como observa Daniella Cavallaro, el personaje que elabora ejemplifica la humanidad esencial de este personaje ya que, según observa, viene a ser una “reflexión sobre los nuevos tiempos, la tradición poética, las leyes del teatro y la sexualidad humana, aunque lo más importante de esta reescritura del mito es la afirmación de Ortiz de que todo sigue igual” (21; mi traducción). La pieza de esta autora refleja la visión patriarcal del mundo propia de la tradición occidental así como la actitud misógina ante las mujeres que conlleva. Formalmente recoge, a veces de forma literal, referencias a la obra de Eurípides tanto como a la de Séneca, así como a la de Unamuno, pero de manera irónica. Es decir, sus personajes en muchas ocasiones reflejan lo opuesto a lo que éstos mantenían en las obras que Ortiz de alguna manera emula o hasta se podría decir que parodia. Es la suya una apropiación que Cavallaro describe como “playfully transgressive” (21). Esta trasgresión aparentemente juguetona

muestra de manera indirecta que aunque Fedra parece haber encontrado su libertad sexual, es en realidad una mujer confinada dentro de un papel que satisface el deseo de los hombres, no el suyo propio. Cavallaro concluye que este drama contiene una fuerte crítica a la construcción de género patriarcal, ya que en definitiva la limitación en la oferta de papeles teatrales femeninos: “condena los restrictivos modelos de actuación que aún hoy día son ofrecidos como papeles a las mujeres en el teatro y en la sociedad en general, denunciando en última instancia el siempre presente dominio del patriarcado” (24; mi traducción).

Las tres primeras obras que he comentado, es decir, las de Eurípides, Séneca y Racine, fueron claramente escritas desde la perspectiva masculina, reflejando la situación política de la mujer en sus respectivas épocas. La de Ortiz adopta una visión diferente. Desde este punto de vista resulta destacable observar el paralelismo que Linda Kintz establece entre el teatro clásico griego y el contemporáneo en relación con las diferencias históricas y las jerarquías de género, donde la mujer es omitida como elemento activo dentro del texto y del escenario:

A study of the differences between the classical Greek stage and the stage of the late twentieth century can be juxtaposed to an analysis that shows how historical differences ‘shrink in significance’ beside the symbolic power of their continuation of gender hierarchies. Underlying this symbolic power are long-lived and striking similarities that have to do with organizing and ordering the body in preparation for a particular form of heterosexual marriage that founds the political space for the Greek city-state and constructs the legitimate speaking subject as masculine. (3)

Las mujeres y cualquier otro grupo marginado, en otras palabras, las mujeres sin adecuada estima dentro del sistema social establecido han de resistir, según Kintz, el ser identificados con un determinado modelo de subjetividad construido por una cultura que

establece de hecho ese modelo, sin considerar la multiplicidad de subjetividades y de agencia que estos grupos poseen en sí mismos.

Al igual que ocurre en estas versiones anteriores, la Fedra de Escalante se atiene también al esquema formal definido por Eurípides, pero además y al igual que sus predecesores tiene su propia agenda de trabajo que corresponde a la mentalidad feminista que se respira en el ambiente contemporáneo en que vive la escritora mexicana. Su agenda la lleva más allá del espíritu clásico del autor griego, de los conflictos morales que refleja Racine, o de la obsesión maternal de Unamuno (tres autores que por pertenecer a una cultura patriarcal que no cuestionan, ofrecen su propia versión histórica y canónica de la subjetividad femenina). Ahora bien, aunque la protagonista de Escalante tiene, como la Fedra de Ortiz, objetivos relacionados con la posición de la mujer en un mundo de hombres, la mexicana se diferencia porque reflexiona acerca de la condición humana de la mujer y su libertad de elección, desdoblando las diversas posiciones que puede tener en su relación con los hombres. No se trata tanto de una denuncia de la estancada situación de la mujer con respecto al grupo social (como en la obra de Ortiz) sino más bien de un comentario sobre su posición respecto a su propio comportamiento como individuo, la posibilidad de controlar quién ella es. El presente estudio trata de dilucidar si la protagonista tiene éxito o no en la búsqueda tanto de ese poder individual como mujer como de una subjetividad propia.

Fedra y otras griegas, subtitulada “Obra en tres partes y un paréntesis,” se inicia con una conversación entre Fedra y el adivino Tiresias en una feria llena de ruido y tumulto. Tiresias, un viejo mendigo ciego y miserable, informa enigmáticamente a la joven sobre su destino, que no va a poder evitar (“Trabaja en ti como un reloj. Segundo a

segundo cumple con él” (95).) A partir de este encuentro, paulatinamente la obra va introduciendo a los diferentes personajes que formarán parte esencial de ese destino, que se va descubriendo a los ojos del público conforme la acción avanza. El hilo esencial presenta a Teseo y Ariadna, hermana de Fedra, cuya historia de amor solamente será interrumpida por la propia Fedra cuando ésta traicione a su hermana y le robe a su amante. Esta traición va a suponer el principio del desenlace del anunciado destino de Fedra. Años más tarde y casada ya con Teseo, al enamorarse de Hipólito, su hijastro, se condena a una vida de remordimiento, por considerar que lo que siente está fuera de la normativa ética de comportamiento social, que finalmente acabará con ella, provocando su muerte.

El universo femenino es el elemento que configura el espacio vital de la obra, en variadas facetas que aportan diferentes aproximaciones a la idea de la mujer como miembro de la sociedad moderna y a la vez como idea universal. Como afirma la propia Ximena Escalante en una entrevista con Gibrán Bazán, Fedra es un mito que retrata una experiencia humana, que está adornada por “los factores ideológicos, religiosos y simbólicos de cada siglo, sin embargo en lo que se refiere a la psicología femenina, estos no afectan en nada su esencia” (1). La permanencia esencial del espíritu femenino en Fedra permite a la autora apropiarse del personaje clásico y reinventarlo, trascendiendo límites históricos, y al mismo tiempo anclando a Fedra firmemente en el mundo mexicano de hoy. La combinación de historia y actualidad es lo que encierra el interés de la obra desde el punto de vista de la relación entre el poder y la mujer como miembro de la sociedad moderna, provocando las siguientes preguntas: ¿Qué rasgos determinan esa relación y permiten establecer la situación concreta de la mujer actual? ¿Cómo se

conectan las diversas concepciones de la mujer que Escalante dibuja en su obra con el poder que ejercen, o que no poseen, sobre el mundo que las rodea? La introspección dentro de lo que significa ser mujer en el mundo de hoy es esencial en la Fedra de Escalante, y al mismo tiempo ofrece una interesante aproximación a la relación de la mujer con el mundo de los hombres. No sólo Fedra, sino el resto de los personajes de la obra, esas “otras griegas” mitológicas del título, elaboran una relación particular entre sus propias características como sujetos y su aptitud a la hora de controlar el medio en el que les toca vivir. En el caso de Fedra, Escalante confiesa a Bazán que ha querido definir al personaje como un ser objetivo que “sabe dar un cauce a la pasión y a la lucha consigo misma” (1). Este estudio indaga si la afirmación de Escalante en cuanto a la objetividad y la capacidad de control emocional es cierta o si por el contrario las acciones de Fedra son en realidad el producto de una extrema subjetividad. De hecho, la complejidad de las relaciones de Fedra con su entorno dificulta en gran manera contextualizar la afirmación de la autora. En ocasiones el poder externo ejercido sobre la protagonista por el destino condiciona su objetividad o falta de agencia y su capacidad para encauzar sus sentimientos.

Para examinar la influencia del poder externo sobre Fedra y su reacción al mismo es destacable el estudio que acerca de las teorías de Michel Foucault sobre el poder ha elaborado Judith Butler en Discipline and Punish, en el que afirma que la subjetividad del individuo, su “vida interior” determina su relación con el poder, y al mismo tiempo cómo este poder condiciona en gran medida la propia formación del individuo como tal. La interacción entre la vida interior y el poder externo tiene mucho que ver con el concepto de destino con el que Escalante juega en su obra para configurar a sus personajes como

seres pertenecientes a un momento histórico determinado y como conceptos universales e intemporales. La noción de destino es esencial en el teatro griego, ya que presenta una trayectoria, la del final del héroe, que ni los mismos dioses pueden cruzar y que se nos anuncia desde el principio. Es decir, el destino, como algo ineludible, es el catalizador que obliga al héroe a tomar decisiones sobre su conducta.

Así, aunque el destino impone límites (el final ya está escrito) el ser humano aún tiene cierto poder de elección sobre cómo llegar a él. Escalante respeta este precepto de la tragedia clásica a través de Tiresias, quien anuncia el destino de la joven Fedra, pero al mismo tiempo delinea a una protagonista que decide tomar las riendas de su destino con un comportamiento determinado que la define como individuo para bien o para mal.

En principio, Butler observa que el poder domina al sujeto como fuerza externa a éste. En este sentido, podemos afirmar que la idea de destino que Escalante recoge del mito clásico representa este dominio: algo que presiona al individuo desde fuera, que lo subordina y determina su comportamiento. A Fedra se le revela que su destino está actuando incluso sin ella saberlo, y sin conocer exactamente cuál es esa determinación externa que decide su vida de principio a fin. De alguna forma, y como indican las pautas que presenta Butler, el personaje acepta esta imposición y se somete a ella: “Subjection consists precisely in this fundamental dependency on a discourse we never chose but that, paradoxically, initiates and sustains our agency” (Discipline and Punish, 2).

Sin embargo, Fedra, como individuo, y también el resto de los personajes, se desarrolla ante nuestros ojos, ejerciendo un control específico sobre sus circunstancias, resistiéndose de alguna forma a ese poder externo impuesto. Más allá del destino que se le ha revelado, Fedra vive como sujeto una existencia particular que configura su

existencia como personaje concreto; es una mujer diferente a su hermana Ariadna, a su Nana o a sus amigas. Al estudiar el personaje de Fedra se observa que, como sostiene Butler en su investigación sobre el poder y el sujeto, es precisamente la dependencia de un poder exterior lo que nos estimula como individuos con agencia sobre la vida que nos toca vivir. La historia de Fedra se convierte en la de alguien que llega a la conclusión de que lo que consideraba un poder externo que la dominaba no es sino su propia conciencia. Su agonía al darse cuenta de lo reprochable de sus actos (dejándose llevar por su pasión sexual para llevarse a Teseo y más tarde para tratar de seducir a Hipólito) no es sino el hallazgo de su condición de individuo, lo que la define como tal: "...power that at first appears as external, pressed upon the subject, pressing the subject into subordination, assumes a psychic form that constitutes the subject's self-identity" (Butler, Discipline and Punish, 3). En otras palabras, Fedra se define como personaje y como mujer al reaccionar a ese poder externo, ese destino que se le había otorgado desde el principio. Su actuación es un constante esfuerzo de sobrevivir como individuo, lo que le otorga una opción personal más allá de lo que ya está decidido.

5.1. El poder del erotismo y la identidad de Fedra como mujer

Uno de los trazos que definen a Fedra en esta obra es su erotismo. Este rasgo que va a determinar la conquista de Teseo, amante de su hermana,--a quien se lo arrebató y a quien se une en matrimonio--y su condena final, al enamorarse posteriormente de su hijastro Hipólito. Con el deseo de tal vez mostrar una evolución en el comportamiento de este personaje que explique a los ojos del público la razón de sus decisiones, Ximena Escalante inicia la obra presentando a una Fedra adolescente, una niña que apenas

comienza a ser mujer, a punto de cumplir los catorce años, y que madura como mujer y como personaje a través de su relación con el resto de los miembros de la pieza teatral. En la primera escena, Tiresias el adivino entabla una conversación con la joven Fedra. La muchacha trata de comprender por qué el anciano se encuentra mendigando:

FEDRA. Ya sé: de niño fuiste grosero.
TIRESIAS. ...
FEDRA. Dijiste mentiras.
TIRESIAS. ...
FEDRA. Dejabas la comida en el plato.
TIRESIAS. ...
FEDRA. Eras morboso.
TIRESIAS. ¿Morboso?
FEDRA. Sí, veías por el ojo de la cerradura a tus papás.
TIRESIAS. Niña... ¿Tú lo haces?
FEDRA. Claro que no.
TIRESIAS. No... mmmm... no...
FEDRA. No. (93)

Esta conversación tiene una enorme fuerza como punto de partida de la obra. Lo que parece iniciarse como un inocente intercambio de palabras entre dos personajes, va paulatinamente revelándose como un diálogo de Fedra consigo misma. Siguiendo un comportamiento muy común en los niños, Fedra trata de explicar la triste situación del adivino como un castigo a acciones que para ella son dignas de tal, porque de hecho ella parece haber recibido reprobación cuando las ha cometido. Tiresias guarda silencio hasta que Fedra lo acusa de morboso y de espiar a sus padres. La inocencia desaparece en ese instante, y es más su propia conciencia la que lleva a la niña a acusar al anciano. La negación de su culpabilidad no hace sino volver la acción más sospechosa. La niña ya no lo es. Como si se tratara de una señal, Tiresias anuncia entonces a Fedra que su comportamiento está determinado por un destino del que no puede escapar. En tan breve diálogo, Escalante ha condensado un sobrecogedor resumen de la vida pasada y futura de

la muchacha (ese ojo de la cerradura por el que Fedra ha observado a sus padres es también la forma en la que ella espíará a Hipólito más adelante). El deseo erótico que la domina acabará con ella. Pero su historia va más allá. A lo largo de la obra Fedra madura como mujer a través de su relación con el resto de los personajes, y es entonces cuando el conflicto central deriva a un conjunto de diversas historias, que como hilos invisibles tejen un entramado que modifica, pule y en definitiva define a Fedra como individuo. Este personaje descubre su poder a través del desarrollo de su conciencia. En definitiva, Fedra es quien es a pesar o gracias al poder que ejerce en ella su destino.

5.2. El poder personal de Fedra

En relación con el punto anterior sobre el erotismo es necesario preguntarse y responder a varias preguntas: ¿cuál es el comportamiento, la evolución de Fedra como personaje dentro de la obra, que la define de forma particular? ¿Es capaz de elaborar, ejercer y mantener un control, un poder, sobre el medio concreto que la rodea? ¿Cómo influye su condición de mujer en la realización de este control?

Fedra es una mujer que desde el comienzo de la obra se muestra rodeada por un universo marcado por los sentimientos, las emociones, las reacciones instintivas, elementos que tradicionalmente el sistema patriarcal atribuye al mundo de la mujer. La muchacha muestra un enorme interés por saber más, y también una certeza de lo poco que sabe, sobre los demás y principalmente sobre sí misma. En la segunda escena en la que aparece, Fedra comenta su deseo de buscar un nombre más apropiado para ella. Este deseo revela su inseguridad básica sobre su propia identidad, algo por otro lado común en la adolescencia en la que el personaje se encuentra en ese momento. Esta búsqueda de

identidad marca un punto de partida en la interacción de Fedra con el mundo y la sociedad. Establece una distinción entre lo que ella es de acuerdo con el imaginario colectivo en el que se encuentra (su destino, un nombre que le fue dado, un futuro que ya está escrito) y lo que quiere ser, un esfuerzo este último que muestra un conjunto de conflictos y contradicciones, pero también la posibilidad de resistencia y revolución individual. La pieza de Escalante ofrece al personaje la posibilidad de ser lo que quiera ser y de decidir qué lugar y qué poder quiere ocupar. En un tablero en el que las reglas del juego ya han sido establecidas, Fedra enriquece y, en definitiva, aporta su propia creatividad a ese personaje que encarna, su propia vida. Toril Moi incluye en Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory ciertas observaciones de Julia Kristeva, quien afirma que el rol de la mujer es asumir una función negativa: rechazar todo lo finito, definido, estructurado, cargado de significado en la sociedad existente (62). Ser mujer para Kristeva es una actitud de resistencia a la cultura y al lenguaje convencionales. En Fedra, esto supone rebelarse contra la organización del mundo que se considera necesaria: ese destino al que Fedra está sujeta. Este personaje reconsidera su identidad con un paso inicial tan simple como querer cambiar su nombre, buscando la posibilidad de un futuro diferente a través de este cambio. En contraste con Fedra, la Nana, su nodriza, expresa la necesidad de mantener las cosas como son, protegerla del exterior: “Mi niña... si me hicieras caso. Sólo trato de cuidarte. Trato de alejar lo feo del mundo... No quiero que te pasen esas cosas terribles que les pasan a los demás” (93). A este respecto, la Nana trata de advertir a Fedra sobre su necesidad de mantenerse dentro de los cánones establecidos por la sociedad, y manifiesta su frustración al observar que la

muchacha no sigue su consejo: “Pero cómo te gusta hacer lo que no debes. Cómo te gusta equivocarte” (97).

Conforme la historia va avanzando, Fedra se enfrenta al peligro del camino que escoge: por un lado, reclama su identidad como sujeto femenino que necesita buscarse y auto definirse; por otro, esa búsqueda la lleva a la necesidad de satisfacer su deseo sexual, deseo que perpetúa su dependencia de los hombres (Teseo primero e Hipólito más adelante). Su mejor arma, su cuerpo de mujer, su propio espacio vital, es también su mayor amenaza.

En su etapa adolescente, durante la primera mitad de la obra, Fedra se nos presenta como una muchacha que pertenece a un grupo social privilegiado y que es educada de acuerdo a los cánones. Tiene poco espacio para ser independiente, protegida por su Nana y su familia; es todavía una niña. Las conversaciones con su Nana son reveladoras de una inocencia a punto de perderse: ya empieza a exigir su propio espacio vital, privado, aún no permitido por su cuidadora y el mundo adulto que ésta representa: “A tu edad no hay cosas privadas” (97); “Mi niña... lo peligroso es hablar con desconocidos, no se hace” (97). Este control externo al que todavía debe someterse pronto va a ser cuestionado por ella, retado por las ansias individuales de una Fedra que se perfila como adulto y como sujeto. Comienza a mostrar su interés por Teseo, aunque aún reacciona como una niña al respecto:

FEDRA. Me gusta el enamorado de Ariadna.

NANA. Es muy guapo.

FEDRA. Yo lo quiero.

NANA. ¿Para qué?

FEDRA. Para mí.

NANA. No es para ti.

FEDRA. ¿Por qué no?

NANA. Porque es de tu hermana.

FEDRA. ¿Y qué? Todo lo de ella pasa a ser mío: su ropa, sus zapatos, sus juguetes, las muñecas... todo lo que ya no le queda es mío. Su novio también puede ser mío cuando ya no le quede.

NANA. Eso no pasa con las personas. (102)

En su catorce cumpleaños, Fedra se encuentra en un crucero con Ariadna y Teseo. Llena de contradicciones acerca de los sentimientos que empiezan a inundar su interior, la muchacha se siente confusa. Es entonces cuando tiene un sueño en el que su madre, Pasifae, la visita, ofreciéndole una vez más la revelación de un destino que la persigue y que se repite en la historia de su familia, un destino que la ata a su deseo sexual y que va a dominar su comportamiento como mujer. Ante este hecho no hay nada que hacer según Pasifae: “Toma pastillas anticonceptivas. Nuestra sangre tiene algo que se contagia. Heredamos un gen de dudosas costumbres. Es irremediable. Dale recuerdos a tu hermana, la pobrecita, tan enamorada. Lo lamento, lo lamento mucho” (105). La integración de Fedra en el mundo adulto parece incluir en gran medida un desdoblamiento de su comportamiento, dependiente de la manera en que el poder social se impone. Por un lado retiene hasta cierto punto su personalidad como sujeto, pero se requiere una cierta pérdida de esta independencia para poder integrarse en el grupo; ese poder sobre ella la determina como miembro de ese grupo social, con una serie de reglas ya establecidas que confirman su permanencia en él como elemento social. Butler observa que en el individuo parece haber una necesidad de aunar lo que se es con el sujeto social que se le impone. Ese cierto sacrificio del sujeto que hace necesario acomodarse es lo que lo configura como tal: “Social discourse wields the power to form and regulate a subject through the imposition of its own terms” (*Discipline and Punish* 197). En gran medida, es el resto de los personajes entendidos como discurso social el que va a definir y determinar a Fedra en su comportamiento como individuo y como mujer.

5.3. Teseo, Ariadna y Fedra: ¿Cumplimiento de la imposición social o voluntad individual?

La relación entre Ariadna y Teseo es presentada por Ximena Escalante a través de unos diálogos que muestran ante todo un juego de personalidades. Teseo es retratado como un joven que no está muy seguro de su lugar en la sociedad. De hecho parece ser víctima de una crisis relacionada con el punto anterior, la interacción entre lo social y lo individual en el sujeto. Consciente de su individualidad, es incapaz de encontrar su relación con el grupo social: está perdido en el laberinto. Este comportamiento es diferente de la manera en que se le delinea en el mito original, en el que Teseo es un héroe que decide voluntariamente entrar en el laberinto y que, con la ayuda de Ariadna, consigue salir sin perderse. En la pieza de Escalante, Teseo ya se ha perdido, pero psicológicamente, y la ayuda de Ariadna es moral, le ofrece la seguridad que necesita para encontrar su lugar dentro del grupo social. Esta relación entre los dos personajes es además contraria a lo que es considerado inherente a la naturaleza humana según el pensamiento patriarcal, en el que el hombre es el pilar social sobre el que se apoya y del que depende la mujer.

En el juego de la vida, Teseo no encuentra placer: “Nadie se aguanta a sí mismo... Uno juega para distraerse, para... para estar con otros. Qué sentido tiene jugar solo, qué digo solo, qué sentido tiene jugar para estar encerrado en tu propio molde” (95). Esta revelación manifiesta la necesidad del personaje de pertenecer a su entorno. De alguna forma, es la situación opuesta a la de Fedra como adolescente: ella se siente en todo momento amada y protegida, especialmente por la Nana y por su hermana Ariadna, y tan

sólo ahora comienza a indagar en el mundo de los adultos. Examinando a través de la estructura trazada por Foucault, y el análisis que de sus teorías hace Butler, Teseo revela por medio de sus quejas una relación pasiva. Este personaje tiene por tanto una delineación “femenina,” una falta de poder sobre lo que le rodea, un temor a la acción por sí misma que acaba impidiéndole conseguir una identidad independiente. Lo más significativo de la feminización del principal personaje masculino en esta obra es que Escalante raramente establece un contraste con el carácter masculino en el sentido canónico de la palabra. Tan sólo el hombre que conversa con Ariadna en el bar Naxos, como veremos más adelante, muestra una estereotípica disposición del hombre a considerar a la mujer como un objeto, cuando busca una mera relación sexual con Ariadna. Teseo, en relación con el mundo al que pertenece, no manifiesta ningún tipo de oposición a las normas, y se pierde en ellas: “Me pregunto y me pregunto por qué no puedo tolerarme en esta situación, pero no sé que responderme, y entonces pienso que si no sé qué responderme a mí mismo estoy perdido... Qué sentido tiene lo que pienso de mí si estoy perdido, sin referencias” (96). Según Butler en Discipline and Punish, Foucault sostiene que, implicado en el mismo poder que nos controla desde fuera, desde la estructura social a la que pertenecemos, está el poder individual a oponerse, y es esa relación de oposición la que perfila al individuo como tal. Teseo está en el “juego” social, pero su conciencia de sujeto no está conectada al concepto de agencia: no sabe cómo actuar para relacionar su ser social con su ser individual: “Me siento inútil, tonto... no me gusta sentirme así, tan vulnerable, débil, tan... como soy” (96). El “juego” que practica es un laberinto del que no puede salir por sí mismo, y que le hace perder la conexión con el grupo. Su individualidad es improductiva: “A donde miro es el mismo lugar: yo” (95). Lo

que le falta a Teseo para salir de su pasividad es afirmarse en una de las muchas posibilidades de resistencia que ofrece el mismo poder que lo ha generado como sujeto social (masculina), y que le permitiría una individualidad activa que lo afirme dentro de ese grupo. En su caso, es Ariadna la que le muestra una salida, literal y metafórica, del laberinto, que le ofrezca una postura determinada como sujeto individual y miembro de la sociedad al mismo tiempo. Esto es relevante dentro de la obra, ya que nos muestra que lo masculino y lo femenino son posturas que pueden ser tomadas por el hombre o por la mujer: Ariadna muestra su “masculinidad” con una fortaleza y una decisión que le permiten sacar a Teseo de su “laberinto,” ella posee el control, es activa. A través de la relación entre esta pareja, Escalante trata de afirmar a la mujer como sujeto con agencia, y lo consigue hasta cierto punto. Sin embargo, el hecho es que los papeles ya están determinados en la ideología sexista del patriarcado: a pesar de su pasividad, Teseo es todavía el hombre, la norma, y Ariadna es la mujer, el objeto, y por tanto intercambiable, como se demuestra por el hecho de que más adelante Teseo abandona a Ariadna cuando su vista se posa en otro objeto, Fedra.

Retando estos cánones establecidos de lo que es lo masculino y lo femenino, Ariadna es delineada como un personaje que manifiesta perfecta conciencia de su posición respecto al género dentro del grupo así como individualmente. Tanto en el drama como en el mito es la hermana mayor de Fedra, pero la caracterización de Escalante la dibuja más madura y experimentada que en otras obras. Es el símbolo de la mujer moderna, independiente y con los pies en la tierra, pragmática. Este personaje se presenta como un ser con un gran sentido de su situación en el mundo:

TESEO. Te gustan los laberintos.
ARIADNA. Son divertidos.

TESEO. Es increíble cómo pudiste encontrar la salida.
ARIADNA. ... No es tan difícil...
TESEO. Parece que lo conoces de memoria.
ARIADNA. Sólo tienes que orientarte.
TESEO. Eso es lo complicado. Yo veía todos los caminos iguales.
ARIADNA. Son iguales.
TESEO. ¿Entonces cómo te orientas?
ARIADNA. Tienes que tener un mapa en tu cabeza y seguirlo. (98)

Teseo se enamora de Ariadna, de esa seguridad que emana de ella. Es en todo momento un pilar en el que se apoyan tanto él como la joven Fedra. Personifica la razón, la medida. De hecho, Ariadna representa el equilibrio entre estos dos personajes que no encuentran su centro de gravedad. Ambos se apoyan en ella, y ambos la van a traicionar. En su relación inicial con Teseo y con su hermana, Ariadna tiene el poder, es un agente dramático activo y positivo que confirma la posibilidad moderna de cambiar el eje que tradicionalmente ha estado apoyado en el hombre; la “mirada masculina” de la cultura dominante depende ahora de ella. Escalante no deja ninguna duda sobre quién controla la situación. Convierte esta obra en otra inconfundiblemente marcada por la perspectiva femenina, con la que trata de establecer una nueva visión de lo que significa ser mujer en el mundo moderno. La delineación de Teseo y Ariadna confirma que las características asignadas por el patriarcado a lo femenino o a lo masculino no pertenecen necesariamente a la biología de uno u otro sexo. Tan sólo la ideología social lo ha construido así.

Si comparamos la representación de Escalante con la que delinea Eurípides al escribir Hipólito es fácil observar que el autor griego trasmutaba a la escena la ideología de la sociedad en la que vivía, controlada por los hombres (significativamente, los papeles femeninos eran interpretados por actores, ya que no había actrices). Como observa Linda Kintz en The Subject's Tragedy, en la cultura griega la mujer era relegada

al papel de madre y con ello el control, en este caso de la fertilidad, quedaba de nuevo en el hombre(22-23). Kintz también comenta el hecho de que el héroe siempre quedaba dentro del espacio masculino(15-16). La Fedra de Escalante es “castigada” por ser mujer; su comportamiento (lo normalmente femenino, pasivo) trata de transformarse en activo, y se ha de pagar un precio. El sujeto activo femenino no puede existir dentro de la ideología patriarcal. Kintz ofrece un excelente comentario respecto a la diferenciación social entre la responsabilidad masculina y la culpabilidad femenina que es válido citar en el contexto de Fedra como personaje universal: “When a man acts.... he is responsible for the results of his act, but when a woman acts, she is guilty” (80).

La culpabilidad que siente la Fedra de Escalante no la sufre su hermana. Ariadna en ningún momento pierde la perspectiva, esa famosa orientación que le ha permitido sacar a Teseo de su “laberinto” de confusión. Si, como dice Jill Dolan en “Gender Impersonation Onstage: Destroying or Maintaining the Mirror of Gender Roles,” los estudiosos del teatro han asumido siempre que el escenario teatral es un espejo que refleja la organización cultural y social, en Fedra y otras griegas Escalante cuestiona este reflejo. La autora representa en su pieza un “espejo” que no es ya capaz de reflejar unas imágenes tan unificadas o estables como en el pasado. Con Ariadna, el tipo de imagen que se refleja es la del que ejerce el papel atribuido al hombre en el mundo patriarcal: la del sujeto que controla la actividad del grupo social. El hombre-sujeto pone a la mujer en una posición subordinada al modelo masculino. Por el contrario, en la obra de Escalante, es Ariadna la que representa ese papel de control, mostrando de manera implícita que el concepto polarizado de división-oposición de géneros es arbitrario y cuestionable. Cuando se piensa que, de hecho, esta obra está basada en un mito griego cuya cultura se

fundaba en el principio de dominio del modelo masculino, resulta extremadamente subversivo que sea un personaje femenino, Ariadna, el que se encargue de romper esa dependencia de un sistema polarizado de género. El hombre, representado por Teseo, no refleja el status quo social asumido hasta entonces, y con ello tampoco representa la particular ideología que se encuentra detrás de la organización del poder patriarcal. Las asunciones de género canónicas se desbaratan con Ariadna. El espectador ya no está observando, o buscando, un tipo determinado de identidad de género en la escena, reflejo de la realidad, porque la realidad ya no es representada conforme a una ideología gastada, y la opción introducida por Escalante lo demuestra. La mujer ha dejado de ser ese “otro” en el que se reflejaba el sujeto masculino. A través de Ariadna, la mujer se apropia del poder del hombre. Ser sujeto es parte de la naturaleza de este personaje como mujer, no algo asumido o adjudicado externamente por la estructura social, como era la imagen de mujer tradicional: objeto ideológico y cultural imaginado y construido por el hombre.

Sin embargo, Teseo, en su relación con Ariadna y Fedra, todavía depende en gran medida en su comportamiento de la representación canónica convencional ya que él todavía percibe a las mujeres como los objetos de su deseo. Aunque en otros aspectos manifiesta una gran falta de control sobre su entorno, Teseo mantiene su condición de sujeto masculino en las relaciones de género. A pesar de todo, su interacción con las dos mujeres y la reacción de éstas respecto al impacto que dicha relación produce en sus vidas muestra una interesante bifurcación. Por un lado, Ariadna, en principio enamorada de Teseo, mantiene el papel de amante hasta que éste ya no es viable, pero en ningún momento desecha su conciencia de sujeto, o las emociones que siente como tal. Abandonada en Naxos (en el mito tradicional es una isla, en la obra de Escalante es un

bar), Ariadna entabla una conversación con otro hombre que, fiel a la polarización de género tradicional de espejo-reflejo, la ve como un objeto de deseo sexual. Sin embargo, ella es más consciente de sus sentimientos que del papel social que se supone debe representar, y lo rechaza, implícitamente rechaza los papeles de género tradicionalmente adjudicados a ambos sexos:

HOMBRE. Sólo trato de ser amable contigo.

ARIADNA. No me gustan tus amabilidades.

HOMBRE. Porque no las conoces a fondo. (Toca sus senos.)

ARIADNA. (Quitándole la mano.) Tus fondos me dan asco.

HOMBRE. ¡Uf! Me encanta tu carácter. (Le da un beso.)

Ariadna le da una bofetada. El hombre le da otro beso. Ariadna le da otra bofetada. (132)

A través de esta escena, Ariadna se comporta como un individuo muy consciente de lo que es, de lo que quiere, o no quiere, y de lo que siente. Asume lo que es como algo propio, inherente a su naturaleza, y exige la atención que merece, y no puramente la que el hombre quiere darle: “Los minutos no son nada... Y eso es lo que tú quieres darme: nada. Para darme nada mejor vete” (134). Su individualismo es el que le confiere poder e independencia, pero también el que en última instancia la aísla del grupo, y tal vez sea el resultado de ese rechazo al papel establecido de mujer-objeto sumisa que le exige el sujeto masculino. La construcción patriarcal de la sociedad occidental ha determinado que los valores y deberes, comportamientos y privilegios de los hombres hayan precedido históricamente a los de las mujeres. Lo que los hombres piensan ha sido valorado por encima de las opiniones femeninas, y lo mismo ocurre con lo que los hombres dicen y hacen. La actitud rebelde de Ariadna proviene de la experiencia cultural sexista que ha recibido a lo largo de su vida como hija, hermana, esposa y amante y que, en última instancia, se refleja en su conversación con el hombre de Naxos--como objeto

erótico de los hombres y de la sociedad masculina. Su rechazo al poder del patriarcado ejemplifica lo que Haunani-Hay Trask llama “Eros feminista” en su obra Eros and Power. Para esta estudiosa, la reevaluación del papel de la mujer ha de partir de la propia realidad femenina. Conectar el elemento vital y el de producción económica dentro del grupo social que ha marcado su función le permitirá a la mujer liberarse de las ligaduras patriarcales. Para Trask, la libertad se convierte en la integración de todo lo que la mujer es; ella le evitará la separación entre vida y trabajo, entre sensibilidad y autoconciencia (xi). En el caso de Ariadna, su separación del modelo al que estaba asociada por la tradición patriarcal no ha sido precisamente voluntaria; ha sido rechazada y abandonada por Teseo. Pero su actitud sí que ofrece una nueva perspectiva de la manera en que quiere ser apreciada en el futuro, ya que hace de sus deseos y sentimientos la prioridad en su relación con los hombres. Si bien esta actitud provoca el rechazo del hombre de Naxos, y por extensión de toda la estructura masculina de comportamiento, Ariadna representa el primer paso hacia una nueva reorganización de la interacción y el control de poder de los géneros.

Fedra representa más consistentemente a lo largo de la pieza la relación tradicional con los hombres. Es decir, desde el principio de la acción, cuando su destino es profetizado por Tiresias, Escalante revela que el futuro de Fedra está elaborado y decidido por el hombre, y más importante, destinado a él y a la perpetuación de la autoridad patriarcal. Su “destino” marca a esta mujer como objeto y víctima del deseo sexual. Este estigma determina su lugar en la estructura social y su eventual condena al traspasar los límites establecidos para su comportamiento. En la delineación del mito,

Fedra aparece como una mujer dominada por sus sentimientos, asociada al binomio mujer-naturaleza que la une con su instinto, su carácter físico, orgánico.

Mientras el patriarcado establece que la autoridad social pertenece al hombre, éste ha de mantener el control sobre los elementos más básicos de su persona. Tiene que ejercer su primacía sobre el elemento físico y los sentimientos, que están asociados con el concepto más primitivo del ser humano, con el elemento natural, que la conciencia patriarcal identifica con la mujer. Trask observa que el dominio sobre lo femenino, lo que ella llama el “logos de lo masculino,” (3-5) significa que las mujeres, sin importar su condición social o laboral, tienen acceso tan sólo a la cantidad de privilegio o de influencia que el patriarcado les permita, y solamente a condición de pagar el precio establecido para conseguir la aprobación masculina. En definitiva la tensión entre géneros se puede definir como una lucha del sujeto contra el objeto. Dentro de esta línea de pensamiento se puede argüir que Fedra simboliza el instinto humano, la sensualidad natural que inicialmente se somete al control del hombre, al poder social que éste representa. Fedra crece, se desarrolla espiritual y físicamente dentro del espacio de la obra y el público es testigo de estos cambios, que van acordes con su sumisión a los instintos que la dominan y que la someten al hombre. A lo largo de la obra, la protagonista refleja la colisión de dos conceptos diferentes de poder: uno en relación con el destino y otro con la psicología individual. Fedra obtiene su propio poder de aquello que la controla, su destino. Cuando Tiresias revela un futuro del que no puede escapar, y que más adelante es corroborado por su madre Pasifae, Fedra va paulatinamente aceptando que tiene que seguir el camino que se le indica, porque este camino es lo que le ofrece lo que quiere, la satisfacción de sus impulsos sexuales. Su sensualidad la hace

reina, somete a Teseo. Lo que Teseo ve en ella está basado en la atracción física: “A Fedra ya se le notan los catorce años... Esta más, más grande... Sí, más cadenciosa, más femenina, más... con cuerpo de... de mayor. Se ven sus formas” (106). El carácter físico de la relación entre Fedra y Teseo se diferencia de la atracción que éste siente por Ariadna, que está más basada en el aspecto intelectual, y que en cierto modo refleja la debilidad del hombre frente a la inteligencia femenina: “Ayúdame, quiero salir de aquí” (96). Su atracción por Fedra revela la debilidad del hombre frente al erotismo.

El poder de Fedra--contrario al de Ariadna--se basa en la satisfacción inmediata. Es significativo observar que Pasifae asocia ese tipo de necesidad erótica con el mundo animal, cuando aconseja a su hija Fedra²⁹:

PASIFAE. ... ¿Sabes lo que me pasó? Me enamoré de un toro. Era un toro enorme, blanco, en cada respiración sus músculos se hinchaban. Sus ojos eran rojos, penetrantes. El toro más hermoso que te puedas imaginar. No podía dejar de mirarlo, y cuando lo toqué sentí una enorme excitación. Me conseguí un disfraz, de vaca, una vaca blanca perfumada. Y lo engañé. Con mi disfraz hice el amor todas las veces que quise. En esta vida hay que ser muy astutas. Come. Todo lo que hagas, hazlo con astucia. A tu abuela le pasó lo mismo, también se enamoró de un toro. Y la historia de tus primas la conoces muy bien. Pobrecitas.

FEDRA. Tengo suerte, en el mar no hay toros.

PASIFAE. Pero hay otro tipo de animales.

FEDRA. ¿Teseo?

PASIFAE. Algo de bestia tiene, ¿no crees?... (105)

La “astucia” de Pasifae se apoya en ese poder inmediato que posee sobre lo que le rodea, y que satisface sus necesidades sexuales básicas. Es de destacar la idea de engaño como arma que Pasifae trata de inculcar como lección a su hija.

²⁹ En este diálogo, Pasifae menciona a Europa, la abuela de Fedra, que según nos explica Pierre Grimal es un personaje mítico del que se enamoró Zeus quien, transformado en un resplandeciente toro blanco, seduce a la muchacha, que acaba sentándose en su grupa. Zeus entonces se la lleva por el mar hasta la isla de Creta, donde el dios se une con la joven, quien le dio tres hijos, entre ellos Minos, padre de Fedra (188).

La segunda forma de poder se desarrolla de manera simultánea con la maduración psicológica del personaje: esta mujer crece y es capaz de tomar decisiones (marcharse con Teseo). Pero al hacerse consciente de sus acciones, Fedra también es capaz de juzgarlas. Como un pez que se muerde la cola, esta concienciación sobre lo que ha hecho acaba por eliminar el control que como individuo tiene sobre lo que la rodea, y se produce la victoria del anunciado destino. Una vez que Fedra es consciente del poder social sobre su comportamiento como individuo, una vez que enjuicia sus impulsos sexuales desde el punto de vista del grupo en el que se encuentra, un sentimiento de culpabilidad sobre esas mismas acciones la convierte en víctima del dominio del sistema patriarcal. De acuerdo con este sistema, cree que sus instintos han de ser inhibidos, porque su gratificación es un fin en sí mismo, no hay progreso social. Sin embargo, dado que Fedra se muestra incapaz de abandonar esta satisfacción inmediata, y tampoco puede aceptarla; la presión del grupo muestra su poder y acaba por destruirla.

5.4. Medusa, o el fracaso del poder del amor

En Fedra y otras griegas, Ximena Escalante incluye el personaje de Medusa, que aunque en la mitología griega no tiene relación alguna con la leyenda de Fedra, Teseo o Ariadna, adquiere un papel significativo en el mensaje de la autora por el paralelismo, o la simbiosis, que desarrolla con otro personaje de enorme importancia en la historia de México, la Malinche.³⁰

³⁰ De acuerdo con la mitología griega, Medusa era la una de las tres Gorgonas, monstruosas hijas de dos divinidades marinas. Medusa era la única Gorgona mortal, y su aspecto era terrorífico: su cabeza estaba rodeada de serpientes, tenían grandes colmillos, semejantes a los del jabalí, manos de bronce y alas de oro que le permitían volar. Sus ojos echaban chispas, y su mirada era tan penetrante que el que la sufría quedaba convertido en piedra. El héroe Perseo, en una de sus misiones, mató a Medusa protegido por los dioses y le cortó la cabeza. Para no mirarla, utilizó su pulimentado escudo como espejo, y así pudo localizarla sin ser víctima de su mirada, y matarla. Su cabeza la utilizó la diosa Atenea--para quien la había

Malinche, la india que fue la mujer, amante e intérprete del conquistador Hernán Cortés, es considerada la madre del primer niño de sangre mezclada, de las dos culturas, la madre del primer mexicano. Su imagen ha sido tratada por la historia oficial de forma muy negativa, tachándola como una prostituta que traicionó a su propio pueblo para complacer a los conquistadores blancos que destruyeron su cultura. El personaje ha sido reescrito por escritoras feministas, sobre todo chicanas, reivindicando su función como mujer y como madre de los mexicanos, y con ello, como observa Sandra Cypess en La Malinche in Mexican Literature, definiendo a esta mujer como “a symbol of the tensions, contradictions and oppression inherent to her own sexual, racial and ethnic identity” (5). La interpretación de la Malinche se presenta en estas obras como una posibilidad de femineidad que está influyendo enormemente en las generaciones de mujeres mexicanas, y en la forma de relacionarse de hombres y mujeres en ese país.

En lo que respecta al personaje de Medusa, el dramaturgo Emilio Carballido también lo ha reinterpretado en una obra del mismo título. Se trata de una comedia divertida, en la que Carballido da la vuelta al mito clásico e introduce a Medusa como una heroína y a Perseo como un cobarde. Medusa se enamora de Perseo y pierde su vida por ello, tras ser maltratada e insultada. A pesar de la diferencia de tono y estilo, la desmitificación que lleva a cabo Carballido puede servir para contextualizar la reescritura de Escalante. Otra obra que aunque no pertenece a la tradición dramática también merece

cortado--para ponerla en su escudo y derrotar a sus enemigos; su sangre tenía la propiedad de ser el veneno más mortal y también un remedio que podía resucitar a los muertos. La tradición helenística hace que este personaje sufra una evolución, y que se acabe considerando que fue víctima de una metamorfosis: se contaba que Gorgona había sido una doncella que se había atrevido a rivalizar en hermosura con Atenea, siendo especialmente hermoso su cabello, por lo que la diosa la castigó transformándolo en serpientes (Grimal, 217). Dentro de la tradición teatral mexicana y la reescritura de Escalante es importante subrayar el antecedente a su desmitificación de estos personajes que lleva a cabo Emilio Carballido en su drama Medusa (1968).

mencionarse respecto a este personaje mítico, y de la que hablaré más tarde, ha sido escrita por la crítica feminista Hélène Cixous. En “The Laugh of the Medusa” esta autora defiende la “diferencia” de las mujeres (la fuerza interna que emana de sus subconsciente) como una eficiente arma de ataque contra la opresión de las estructuras masculinas.

En su obra, Escalante entremezcla a Malinche y Medusa para crear a su Medusa, una mujer derrotada y maltratada a causa de sus acciones, que la han convertido en un monstruo con víboras en la cabeza y una mirada capaz de petrificar. Medusa está a merced del Animador, un personaje de circo que la va promoviendo por las calles para captar la atención de la gente. En cierto momento llega hasta el grupo donde se encuentran Fedra y Nana y allí la fuerza a hablar en contra de su voluntad:

ANIMADOR. Habla, mujer víbora, di a los espectadores los errores de tu pasado, las cosas espantosas que hiciste hasta quedar castigada con ese asqueroso aspecto, temible y escalofriante... (Le pega con el látigo.) Habla ingrata, muestra a nuestros espectadores cómo te pesa la vida, cómo sufres, cómo arrastras un arrepentimiento imposible, atroz... (Le pega más fuerte.) ¿Qué esperas, monstruo femenino, vil, sucia, fea... (Le pega más.) ¿No vas a hablar?, ¿eh? ¿Quieres que destruya uno de tus inmundos reptiles?

MEDUSA. Yo... Amé. (El animador le pega salvajemente para que siga hablando.) Ahora ya no. Perdí. No tengo deseo, no tengo sueños, no tengo cuerpo de mujer. Tengo piedras. Víboras. Tengo una memoria que me grita adentro, sus gritos me enfurecen. Quisiera regresar al principio de todo, antes de todo, y no conocer sentimientos, no, no sentir nada por nadie, no tener necesidad. Quisiera estar más allá, ser otra, otra que nunca tuvo amor, que nunca tuvo memoria ni piedras adentro. Ir lejos, pero tan lejos, que ya no se vea el regreso, muy, muy lejos. Sí. Hasta el fin de todo, hasta donde verdaderamente ya no se puede más, hasta donde verdaderamente todo se acaba. Ir a donde no hay nada. (99)

Medusa se presenta entonces como una mujer a quien el amor ha causado que el juicio social (representado por el Animador) la haya rechazado, transformándola en algo monstruoso. Como en la obra de Carballido, Medusa es una víctima que quisiera no

haberse enamorado. El destino, como a la Fedra de Escalante, le ha jugado una mala partida. La importancia de la significación del personaje con respecto a Fedra está en el hecho de que se puede apreciar no sólo una relación con el destino al que la muchacha parece abocada, y en el que el amor por Teseo y, finalmente, por Hipólito, acaban con ella, sino también un simbolismo sobre el papel que tradicionalmente se espera de la mujer, y el ostracismo al que se la destina si no cumple las reglas, o decide por sí misma, dejándose llevar por los sentimientos.

La Medusa-Malinche de Escalante es uno de esos personajes que ha desafiado el status quo, que no ha querido adaptarse a la comodidad del papel de madre, esposa, o amante sin hacerlo algo esencial de sí misma, sin cuestionar la importancia que juegan sus sentimientos. Medusa ha rechazado el comportamiento convencional, estableciendo tácita o abiertamente la necesidad de encontrar otra vía para ser mujer, libre y humana, guiándose por sus propios sentimientos. El rechazo a la normativa establecida la transforma socialmente en una paria, y sufre por ello, hasta el punto de querer volver al lugar en el que todo empezó, y actuar de manera diferente, “ir a donde no hay nada” (99). Este personaje simboliza en gran medida una importante síntesis de decisivas cuestiones sociales que van más allá del género femenino y tienen que ver con las estructuras fundamentales del poder y el tema del dominio y la sumisión en la sociedad.

En relación con las nociones de poder y dominio y este personaje, Hélène Cixous desarrolla una teoría sobre la escritura femenina (“écriture feminine”) en la cual propone que a través de la escritura las mujeres pueden liberarse de la opresión que sufren en la sociedad. Tal vez lo más valioso con respecto a esta propuesta, y desde el punto de vista de mi estudio, es su elaboración del concepto mismo de Medusa, que para Cixous es un

símbolo doble ya que simboliza la posición tradicional de la mujer, silenciada (“decapitada”) tanto como la Nueva Mujer, enérgica y capaz de deshacer las relaciones represivas que provienen de los emparejamientos binarios polarizados del patriarcado: activo/pasivo u hombre/mujer, y a los que opone una multiplicidad de posibilidades. Para Cixous, las serpientes que forman la cabellera de Medusa, vivas y en movimiento, manifiestan la fuerza de la Nueva Mujer, lo excesivo. La mujer ha sido vista por el patriarcado como exceso, abundancia, y por ello poco importante (madre-naturaleza-profusión-creación), pero la “Medusa” de Cixous puede dar la vuelta a todo el entramado masculino y cuestionar la necesidad de excluir todo aquello que amenace el control sobre sí mismo y sobre el “otro.” Cixous sostiene que lo femenino es una fuerza maternal, que procrea y nutre en cuanto promueve crecimiento y cambio, y esto aporta otro concepto de medusa diferente al mitológico, más vinculado al animal marino, que ella asocia con el útero materno. Cixous promueve un juego de palabras entre los términos en francés “la mer,” el mar, y “la mère,” la madre. La crítica también habla de la voz del amor, como algo que precede a la ley impuesta por el sistema social establecido. El amor es una fuerza que aporta vida interior partiendo del exterior, de lo que le rodea, del entorno social. Cixous promueve el concepto de transformación de la sexualidad, es decir, de transformar la corporalidad que hasta ahora convertía a la mujer en un ser incompleto en su mejor arma. Propone usar el cuerpo/la sexualidad para cambiar la esfera de lo simbólico que depende de aquel dominado por lo masculino. La Medusa de Escalante no ha podido lograr este propósito. Esta mujer-víbora es un personaje despreciado y maltratado por su aspecto monstruoso, pero al hablar revela un elemento escondido de su naturaleza que la relaciona más directamente con su ser femenino: descubre la asociación

entre el amor y su situación social, y su deseo de ir más allá de la necesidad de relacionarse con su entorno, para evitar la necesidad de amar y sufrir por ello el rechazo de la sociedad. Son sus acciones como individuo las que la han convertido en lo que es ahora. Pero, de forma significativa, estas acciones, que atisbamos a través de los comentarios del Animador, nunca se nos revelan exactamente: “Conozca el horroroso espectáculo de la mujer-víbora, que por los errores cometidos en su pasado quedó con figura espantosa” (99). Esta falta de información concreta refuerza la idea de que es el juicio de la sociedad patriarcal sobre los actos y no éstos en sí los que han puesto a Medusa en la situación en la que está. La fealdad de esta criatura toma un valor metafórico respecto a la sociedad y a lo que ocurre a los que no siguen las normas de comportamiento establecidas. En cierto modo, esta Medusa se ha rendido ante la realidad de lo que la sociedad ha hecho de ella y renuncia a esa posibilidad que propone Cixous de transformarse a través del amor y la corporalidad. Al permitir que se la exhiba como un animal de feria se abandona sin resistencia al dominio más vejante del discurso masculino, que convierte sus acciones en algo vergonzoso y repulsivo. El status quo se impone como fuerza externa, y la imagen horrenda de Medusa es la que de ella construye la sociedad, la representación física del enjuiciamiento del sistema a sus acciones, deplorables según es expresado por el Animador que la somete y la maltrata.

La monstruosidad de este personaje es presentada por Escalante en la obra como una oportunidad para que Fedra observe las consecuencias de su propio destino, de lo que sus decisiones respecto a sus sentimientos le deparan si no aprende a seguir las reglas de la sociedad. Aunque todavía no lo entiende bien, Fedra intuye la importancia de que Medusa culpe al amor de su desgracia. La muchacha está apenas entrando en el mundo

del amor, pero ya siente la atracción de lo prohibido. Su deseo hacia el novio de su hermana, y más tarde su hijastro. Medusa es una ventana hacia el futuro de Fedra, una escenificación de lo que la joven puede llegar a ser. La idea de teatralidad es expresada, de hecho, a través de la Nana, cuando Fedra observa la tristeza que destila Medusa: “La mujer-víbora no es de verdad, es mentira.” (101); “Viste teatro” (102). La presentación de Medusa como algo ficticio o teatral es una advertencia: se ofrece como una oportunidad para que la joven actúe de forma diferente a lo que su destino la empuja.

En el caso de Medusa, el rechazo social se hace palpable a través de su aspecto físico. En el de Malinche, es la perpetuación de una imagen construida por la sociedad durante generaciones lo que condena sus actos. Pero ambos personajes encarnan las enormes dificultades y riesgos a los que la mujer se enfrenta cuando intenta reafirmar su propia identidad de forma diferente a la que el sistema patriarcal ha fijado para ella.

5.5. Las consecuencias de la interiorización del poder en Fedra

Fedra, pese a la advertencia que observa en Medusa, sigue su propio camino tomando decisiones que en última instancia la van a poner en la situación o bien de convertirse en otra paria social, o bien de, como de hecho ocurre, acabar con su vida. La protagonista se convierte en gran medida en la representación de la dualidad que integra al individuo y de la que habla Foucault en Discipline and Punish. Fedra determina en efecto sus propias acciones, interiorizando la norma social que le es dada y actuando según le dicta su conciencia (la “psychic resistance” de que habla Foucault), pero al mismo tiempo, no puede alterar el poder al que se opone o que trata de resistir, ese destino que le está predestinado y que en última instancia va a devolver el dominio a la

ley social que emite el juicio a su comportamiento. El deseo de Fedra de dejarse llevar por su voluntad no elimina la presunción de que la ley, el discurso social, es anterior a esa voluntad. Ella conoce la ley y la tiene en cuenta cuando toma sus decisiones; desde el mismo momento en que habla con Tiresias, y a través de toda la obra, hay establecido un bien y un mal de comportamiento social. Por tanto, la acción individual rebelde de este personaje no hace sino contribuir a mantener el status quo. Como dice Foucault en Discipline and Punish, la resistencia parece condenada a la perpetua derrota (302-09). Fedra continuamente reitera la importancia de sus sentimientos, pero siempre bajo el peso de la ley establecida, como en este fragmento en el que habla con dos sirenas en la cubierta del barco, y que parece ser una conversación con su propia conciencia:

PILI. Es natural.

FEDRA. Sé cómo me siento y me sobran sus comentarios.

TERE. No te culpes.

PILI. No te muerdas las uñas.

TERE. Cuando las cosas son inevitables.

PILI. Pasan.

TERE. Y la culpa es un invento.

PILI. De unos listos.

TERE. Que se ríen de unos tontos.

PILI. Y si tú lo pasas bien.

TERE. Lo natural es que sigas pasándolo bien.

PILI. Sobre todo porque puedes.

TERE. Y quieres.

PILI. Deja para otros los remordimientos.

TERE. Y aprovecha.

PILI. El placer.

TERE. Que sientes.

PILI. Hasta que...

TERE. Se acabe. (124)

Hay en el drama una constante alusión a “no actuar como se debe” dirigido a Fedra, como si el ejercicio de la voluntad propia que este personaje trata de ejercer fuera subliminalmente algo no aprobado por el discurso social, y por tanto ya condenado de

antemano. Pero la obra también expresa explícitamente la falta de discreción en la actitud de la muchacha, estableciendo este punto como esencial para distinguir el comportamiento de resistencia al poder “permitido” y el que está abocado a la reprobación. Un hombre que habla con Fedra en la cubierta resume este hecho: “Nadie es fiel. El que lo dice, miente. El que no se atreve, se lo imagina. No tiene nada que ver con el amor. Nunca he sido fiel, ni tampoco han sido fieles conmigo. Otra cosa es la falta de discreción. De buen gusto. Jugar sucio” (126). En otro momento, una niña de nuevo confronta a Fedra con sus propias acciones: “Mi madre no me deja jugar más contigo. Dice que haces cosas que no debo ver. Ella te ha visto” (125).

Fedra es un personaje que representa una continua batalla por la individualidad, una individualidad que no está necesariamente supeditada al discurso establecido. El deseo que siente por su hijastro Hipólito en el tercer acto de la obra es presentado como algo superior a su propia capacidad de resistencia. Fedra decide hacer y sentir lo que siente aunque sabe que no debe: “Siento mi cuerpo fuera de sí. Me excita todo lo suyo... me doy escalofríos. Aborrezco mis sentimientos” (137).³¹ Esta atracción no sólo está juzgada a través del discurso del poder, sino que se representa como imposible ya que Hipólito detesta a las mujeres. Efectivamente, rechaza toda relación, todo sentimiento con hombres y mujeres, en irónica oposición a la tortura interna de Fedra. Paulatinamente, esta mujer se convierte en víctima de su propia osadía, no puede liberarse del comportamiento que se esperaba de ella, y que no puede cumplir. El poder subjetivo, la capacidad de elegir que hasta ahora había determinado su vida se cuestiona, retratándola

³¹ Eurípides explica la falta de control como algo que ha sido impuesto por los dioses (Afrodita), por un caso de rivalidad entre ellos (Hipólito adoraba a Artemisa, y esto no era del agrado de Afrodita). Fedra trata de resistir, pero está abocada al fracaso porque no puede imponerse a la voluntad de los dioses. Se establece un paralelismo entre esta voluntad y la norma social que la Fedra de Escalante debe seguir. En ambos casos Fedra sucumbe al peso de la ley.

como a una mujer enferma y vencida. Manifiesta su fracaso como individuo por culpa del remordimiento que le causan sus acciones. Respecto a este fracaso, en un genial giro de ironía, Escalante introduce a Europa, la abuela de Fedra, en un sueño, y su juicio sobre el comportamiento de su nieta es todavía más descorazonador. En un conjunto de valores paralelo, pero contrario, al establecido socialmente, Europa critica a Fedra precisamente por no ser capaz de seguir sus instintos y actuar de acuerdo con ellos, y ser en definitiva víctima de un poder superior que la abrume. Como una traición a la saga de las mujeres de su familia, la abuela le recrimina su falta de acción: “Qué vergüenza, eres la primera de la familia que se queda pasmada en el amor... Tan bien que ibas, tan bien que habías hecho barbaridades de niña, de adolescente eras un ejemplo, tan bien que estropeaste la vida de tu hermana...” (147). Europa manifiesta su decepción ante la falta de iniciativa de su nieta para actuar de forma absolutamente contraria a lo que dicta el discurso social establecido: “Es vergonzoso que seas más hija del pusilánime mundo sentimental de tu época que de tu propia madre” (147). El fracaso de Fedra es, por tanto, doble. Primero, por no seguir las pautas de comportamiento establecidas, y segundo por no ser capaz de mantener una conducta que constituya una opción a éstas. En ambos casos, este personaje es juzgado como individuo, y también como mujer. El hecho de que Teseo puede elegir entre Ariadna o Fedra no es cuestionado en ningún momento. La elección de Fedra no es aceptable, sin embargo. Se pone de manifiesto así implícitamente la falta de equidad del sistema patriarcal que ha creado los valores a los que se enfrenta este personaje. Europa representa, de hecho, la resistencia a esos valores, y la posibilidad de establecer un nuevo sistema. Fedra es, como dice su abuela, víctima del entorno en el que ha sido educada.

Enferma y llena de remordimiento, Fedra es visitada en sus últimos días también en sueños por Moira, un personaje que se perfila en la obra como ese destino que representa en la tragedia clásica³²: “Cualquiera diría que cumples un destino. Que no haces nada para cambiarlo” (151). Durante esta conversación, Moira sugiere la rendición final, indicando que Fedra ha perdido en su lucha por ser ella misma: “Termina de perder todo de una vez por todas y acércate a la muerte ya” (152). El hecho de que Fedra no ha sido capaz de mantener su poder de elección como mujer frente al sistema la lleva a tener que renunciar a quien es, la lleva en fin a morir. Pero a pesar de la muerte de la protagonista, la obra muestra la opción, un posible cambio. Si bien Fedra no consigue sobrevivir al poder que la constituye como miembro de su grupo social, es decir, el poder que rige más allá del que ella tiene como individuo, Escalante introduce la esperanza. El cambio que sugiere la autora se relaciona con la idea de Foucault de que es necesario cambiar el concepto de subjetividad que domina en la actualidad, y sustituirlo por otro que no esté impuesto por el poder establecido, otorgando libertad real al sujeto como tal. Así Fedra podría ser la mujer que quiere ser, elaborar su propio destino sin tener que someterse al que ya se le ha dado por un sistema que no la representa:

The conclusion would be that the political, ethical, social, philosophical problem of our days is not to try to liberate us both from the state and from the state’s institutions, but to liberate us from the state and the type of individualization, which is linked to the state. We have to promote new forms of subjectivity through the refusal of this kind of individuality, which has been imposed on us for centuries. (Foucault, “The Subject and Power” 212)

³² Según Grimal, Moira (o Parca) es la personificación del destino de cada cual, de la suerte que le corresponde en este mundo. En principio, todo ser humano tiene su moira, que significa su parte (de vida, de felicidad, de desgracia, etc.) Impersonal, la moira es tan inflexible como el destino; encarna una ley que ni los mismos dioses pueden transgredir sin poner en peligro el orden del universo. Poco a poco, la idea evolucionó a una Moira universal, y sobre todo a la de tres Moiras o Parcas que regulaban la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, con ayuda de un hilo que una hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba cuando la correspondiente existencia llegaba a su término (364).

En efecto, Fedra no es capaz de conseguir esa nueva individualidad que redefine sus acciones y dé un nuevo elenco de posibilidades a su identidad femenina, y a su poder como mujer. Como Medusa y antes Malinche, es víctima de la norma social que la define en el sistema patriarcal. Las tres necesitan una reivindicación, un nuevo estudio de quiénes son; como dice Medusa, es preciso “regresar al principio.” En el caso de Malinche, el feminismo en México lo está consiguiendo, y con ello está redefiniendo la propia identidad de la mujer en el mundo moderno. La Fedra de Escalante no llega a superar su destino, pese a que la autora sostiene que su personaje sabe encauzar su pasión y sus contradicciones. Sin embargo, la pluralidad de personajes femeninos que participan en la acción sí que ofrece una ventana a nuevas posibilidades en esta obra. La Mujer de Escalante se desdobra en muchas mujeres (Ariadna, Fedra, Medusa, Europa, la Nana), cada una aportando un rasgo, un comportamiento o una aptitud que pueden ayudar a reestructurar, como si de un rompecabezas se tratara, a esa nueva mujer dueña de su propio destino. Pero será necesario sacudirse las normas a las que la historia y el patriarcado las han sometido. Con Fedra, Escalante ofrece la posibilidad de construir un nuevo universo femenino, que represente a la mujer moderna con todas sus posibilidades y en igualdad de condiciones al hombre.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIÓN

Cada una de las cuatro piezas dramáticas en las que he basado mi investigación ha proporcionado una conclusión particular derivada de mi lectura sobre la relación establecida entre los personajes y las nociones de género y poder del entorno social. Las cuatro obras son también una representación significativa del estilo y el compromiso social de cada uno de sus autores para con el México contemporáneo y el mundo occidental. La fragmentación de la sociedad y la crisis existencial del México moderno no son más que el reflejo de un problema que se extiende mucho más allá de sus fronteras. Por esta razón, los autores de estas cuatro obras expresan su falta de asentimiento y su responsabilidad en relación con la utilización autoritaria del poder por un sistema social, el patriarcado, que demuestra su carencia de representatividad de la sociedad de su propio país. Además, a través de estas piezas, los dramaturgos también consiguen exponer el carácter mundialmente generalizado de los problemas sociales mexicanos que presentan al público en sus construcciones dramáticas. Las conclusiones a las que he llegado a través del análisis de cada uno de estos dramas, derivan hacia una sola conclusión de carácter general que convierte a estas piezas en instrumentos de denuncia social que rebasan los estrechos límites del territorio mexicano para abarcar la mayor parte del mundo occidental.

En Orinoco, Emilio Carballido demuestra que el género se convierte en una circunstancia social que define y determina la vida de los dos personajes. Las dos mujeres

protagonistas elaboran su discurso como individuos dentro de los límites de un grupo determinado de relaciones de poder ya establecidas por el sistema patriarcal, que parece impedirles encontrar una vida alternativa a la que aspirar. Tan sólo reconstruyendo entre ellas las relaciones de género (abandonando su dependencia de lo masculino y encontrando su fortaleza en una relación homosexual) parecen encontrar la oportunidad de construir un mundo alternativo que las dignifique. Carballido expone de esta forma la existencia de lo marginal en la sociedad, de lo inaceptable por el sistema dominante, como algo tangible; la oportunidad de construir un poder que no acepte ser constreñido por las restrictivas convenciones de género del patriarcado se ofrece como posible.

En La mudanza, Vicente Leñero desenmascara los límites de la estructura patriarcal en la falta de viabilidad de la pareja como institución en la sociedad moderna, y subraya la falta de sintonización entre los principios que sostienen el patriarcado y la condición de la mujer como individuo y miembro activo del mundo de hoy. La destrucción de la pareja protagonista permite a Leñero demostrar que la relación entre los dos integrantes ha de ser equilibrada, y que se ha de conseguir a través de una nueva distribución de los roles de género que proporcionen a la mujer un papel activo y una identidad propia. En esta obra el patriarcado demuestra su ineficacia como sistema cuando es incapaz de otorgar una voz representativa no sólo a la mujer, sino también al hombre moderno.

La mujer que cayó del cielo propone que el ser diferente hace inviable la relación entre la estructura del poder dominante y el individuo que no se atiene a la norma social. La aceptación de la diferencia por parte del poder hegemónico requiere un cambio absoluto en la estructuración de la normativa del sistema social; un cambio que otorgue al

individuo un poder de representación que hasta ahora le ha negado a favor de la normalización del sujeto como ente social. Víctor Hugo Rascón Banda también denuncia los prejuicios y estereotipos que generan la falta de comunicación como principal causa de la ausencia de poder representativo de la diferencia.

Ximena Escalante en Fedra y otras griegas, al reescribir la figura de Fedra, indica la posibilidad de una nueva representación mucho más plural, del concepto de mujer, pero sugiriendo otra vez que para llegar a ella es necesario abandonar el discurso normativo del patriarcado.

Estos breves resúmenes de mi lectura de las cuatro piezas indican que todas ellas subrayan la necesidad de poner fin al orden social que ha estructurado el discurso dominante restrictivo que somete al sujeto. También demuestran la rigidez del sistema patriarcal a la hora de admitir el carácter intercambiable--o socialmente construido--de los roles de género. No se trata de que establezcan una nueva normativa de género que transforme al dominante en dominado, sino de eliminar la definición polarizada de género del patriarcado como la única alternativa posible, y por consiguiente de dejar también de prescribir las funciones sociales “masculinas” y “femeninas” que regulan a hombres y mujeres otorgándoles una identidad de género restrictiva que oprima, abuse o limite las posibilidades del individuo.

Las obras de Emilio Carballido, Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda y Ximena Escalante muestran una pluralidad de voces que otorgan a sus obras un estilo personal y único. Cada autor tiene su propia visión del México que le ha tocado vivir, y al mismo tiempo todos sienten la necesidad común de exponer los problemas a los que se enfrenta su sociedad y ellos mismos, y de imaginar lo que es y lo que debería ser la

realidad de su país. Sin embargo, el mensaje de sus obras es válido para muchas sociedades modernas, porque la problemática social que denuncian tiene más que ver con la condición humana en sí. Considero que mi estudio muestra efectivamente la existencia de un compromiso individual pero también compartido por parte de estos artistas. Las cuatro obras tienen por tanto un propósito común que las hace traspasar las fronteras de México, el país en el que han sido escritas, y que también hace olvidar el hecho de que sus autores pertenezcan a diferentes generaciones de dramaturgos. Esta fluidez del mensaje que transmiten les otorga en mi opinión la cualidad más trascendente: la voz de su teatro es única y es una al mismo tiempo.

OBRAS CITADAS

- Adams, John Paul. Euripides, Hippolytus. [csun.edu](http://www.csun.edu/~hcfll004/hippolytus.html). 2006. California State University. 26 de marzo 2007 <<http://www.csun.edu/~hcfll004/hippolytus.html>>
- Ahmad, Aijaz. Theory. Londres: Verso, 1992.
- Alter, Jean. "From Text to Performance." Poetics Today 2.3 (1981): 113-39.
- Amariglio, Jack L., Stephen A. Resnick y Richard D. Wolff. "Class, Power and Culture." Nelson y Grossberg 487-501.
- Aristóteles. Poética. Trad. Ángel Capelletti. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.
- Assiter, Alison. "Autonomy and Pornography." Feminist Perspectives in Philosophy. Eds. Morwenna Griffiths and Margaret Whitford. Bloomington: Indiana, 1988. 58-71.
- Bazán, Gibrán. "Fedra y otras griegas: metáfora libre e introspectiva del universo femenino." Conaculta.gov. 2002. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 26 de marzo 2007. <<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/05ago/index.html>>
- Beverly, John. Subalternidad y representación. Trads. Marlene Beiza y Sergio Villalobos-Ruminott. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Bisset, Judith Ismael, and Howard Blanning. "Visualizing Carballido's Orinoco: The Play in Two Imagined Performances." Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico. 5.9 (1990): 65-74.
- Bixler, Jacqueline E. Convention and Transgression: The Theatre of Emilio Carballido. Lewisburg: Bucknell UP, 1997.
- Burgess, Ronald. The New Dramatists of México (1967-1985). Lexington, KY: U of Kentucky P, 1991.
- Butler, Judith. The Psychic Life of Power. Stanford: Stanford UP, 1997.
- . Gender Trouble. New York and London: Routledge, 1999.
- Cavallaro, Daniella. "Playing with Tradition and Transgression: Lourdes Ortiz's Fedra." Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo 26.2 (Otoño 2000): 21-25.

- Carballido, Emilio. Orinoco, Rosa de dos aromas y otras piezas dramáticas. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Cixous, Hélène. "Sorties." The Logic of the Gift: toward an Ethic of Generosity. Ed. Alan D. Schrift. Trans. Betsy Wing. New York: Routledge, 1997.
- . "The Laugh of the Medusa." The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends. Ed. David H. Richter. Trans. Keith Cohen and Paula Cohen. Boston: Bedford St. Martin's, 2007.
- Cypess, Sandra Messinger. "I, Too, Speak: "Female" Discourse in Carballido's Plays." Latin American Theatre Review, 18.1 (Fall 1984): 45-52.
- . Malinche in Mexican Literature. Austin: U of Texas P, 1991.
- Day, Stuart A. Staging Politics in México: The Road to Neoliberalism. Lewisburg: Bucknell U P, 2004.
- De Ita, Fernando. "Las plumas del gallinero mexicano." Un viaje sin fin: Teatro mexicano hoy. Madrid: Veruvert Iberoamericana, 2004.
- Diamond, Elin. "Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Intervention in Churchill, Benmussa, Duras." Theatre Journal 37.3 (October 1985): 273-77.
- Dolan, Jill. The Feminist Spectator as Critic. Ann Arbor: U. of Michigan Research P, 1988.
- . "Gender Impersonation Onstage: Destroying or Maintaining the Mirror of Gender Roles?" Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts. Ed. Laurence Senelick. Hanover, NH: UP of New England, 1992. 3-13.
- Dreyfuss, Hubert, y Paul Rabinov. Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- Enríquez, José Ramón. Introducción. La Mudanza. Vicente Leñero. Teatro mexicano contemporáneo: Antología. Ed. Moisés Pérez Coterillo. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1991.
- Franco, Jean. Plotting Women: Gender and Representation in Mexico. New York: Columbia UP, 1989.
- . "Beyond Ethnocentrism: Gender, Power and the Third World Intelligentsia." Nelson y Grossberg 503-15.
- Fortes, Alice y Herbert S. Kates. "Lucius Annaeus Séneca (3 BC.-65 A.D.)" Minute History of the Drama. New York: Grosset & Dunlap, 1935.

- Foucault, Michel. Discipline and Punish. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979.
- . Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980.
- . "The Subject and Power." Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Ed. Hubert L. Dreyfuss and Paul Rabinov. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Giraud, François. "Mujeres y familia en Nueva España." Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México. México, D.F.: El Colegio de México, 1987. 61-77.
- Gramsci, Antonio. Selections from the Prison Notebooks. Ed. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith. New York: International, 1971. 53.
- Grimal, Pierre. Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona: Paidós, 1982.
- Hancock, Joel. "Vicente Leñero's Recent Drama: La mudanza as Theatre of Cruelty." From Pen to Performance: Drama as Conceived and Performed. Lanham: UP of America, 1983. 43-50.
- Kiger, Jennifer. "The Enigma of a Legend: Jean Racine." amrep.org. 1998: 4pp. American Repertory Theatre 26 de marzo 2007
<<http://amrep.org/past/phaedra/phaedra2.html>>
- Kintz, Linda. Introducción. The Subject's Tragedy: Political Poetics, Feminist Theory, and Drama. Ann Arbor: U of Michigan P, 1992.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as revealed in Psychoanalytic Experience." Écrits: A Selection. Trad. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Company, 1977. 1-7.
- Lencheck, Shep. "The Tarahumaras, an Endangered Species." mexconnect.com 1997: 1 p. 15 de junio 2007 <http://mexconnect.com/mex_/chihuahua/ojojune.html>
- Leñero, Vicente. La mudanza. Teatro mexicano contemporáneo: Antología. Ed. Moisés Pérez Coterillo. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1991.
- . Vivir del teatro. México, D.F.: Editorial J Mortiz, 1982.
- MacKinnon, Catherine. "Desire and Power: a Feminist Perspective." Nelson y Grossberg 105-21.
- Mallon, Florencia. "The Promise and Dilemma of Latin American Subaltern Studies:

- Perspectives from Latin American History.” American Historical Review 99.5 (1994).
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. “Bourgeois and Proletarians.” From Modernism to Post Modernism: An Anthology. Ed. Lawrence Cahoon. Malden: Blackwell, 2003.
- McKee, Robert. Mexican Masculinities. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.
- Moi, Toril. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. New York: Methuen, 1985.
- Montes Huidobro, Matías. “Zambullida en el Orinoco de Carballido.” Latin American Theatre Review 15.2 (1982): 13-25.
- Moraña, Mabel. “El boom del subalterno.” Revista de Crítica Cultural 14 (1997).
- Nelson, Cary, and Lawrence Grossberg, eds. Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana: U of Illinois P, 1988.
- Nigro, Kirsten. “Inventions and Transgressions: A Fractured Narrative on Feminist Theatre in México.” Negotiating Performance: Gender, sexuality and Theatricality in Latinoamérica. Eds. Diana Taylor y Juan Villegas. Durham: Duke UP, 1994. 137-58.
- . “La mudanza de la mudanza de Vicente Leñero.” Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 12.1 (otoño 1987): 57-69.
- Olguín, David. “El viaje sin fin.” Un viaje sin fin: Teatro mexicano hoy. Madrid: Veruvert Iberoamericana, 2004.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. 1950. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- Radcliffe, Sarah, and Sallie Westwood. Remaking the Nation: Place, Identity and Politics in Latin America. New York: Routledge, 1996.
- Ramos Escandón. “Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910.” Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México. México, D.F.: El Colegio de México, 1987. 143-61.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. La mujer que cayó del cielo. Diálogos-Dramatúrgicos México-Argentina. Tablado Ibero-Americano, 2000.
- Rodríguez, María de Jesús. “La mujer y la familia en la sociedad mexicana.” Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México. México, D.F.: El Colegio de México, 1987. 13-31

Sariego Rodríguez, Juan Luis. "Cincuenta años del INI en la Tarahumara." Cdi.gob. 2002. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. 26 de marzo 2007 <<http://cdi.gob.mx/ini/mexicoindigena/agosto2002/sariego.html>>

Sedwick, Frank. Unamuno and Womanhood: His Theater. Hispania 43.3: 309-312. JSTOR 26 de marzo 2007 <<http://www.jstor.org/search>>

Smith, Paul Julian. Representing the Other: "Race", Text, and Gender in Spanish and Spanish American Narrative. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" Nelson y Grossberg 271-313.

Trask, Haunani-Hay. Eros and Power: The Promise of Feminist Theory. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1986.

Wittig, Monique. "The Trojan Horse." Feminist Issues (otoño 1984): 47.