



Dos modelos de escritura dramática femenina*

Nel Díaz
Universitat de Valencia

No hay que esforzarse mucho; basta una simple ojeadada a lo que ha sido la historia teatral de Occidente para concluir que habitualmente la mujer ha desempeñado en ella funciones que podríamos considerar como subalternas. Durante siglos su aportación al proceso de la creación teatral ha estado centrado casi exclusivamente en un solo aspecto: el de la interpretación. Sólo excepcionalmente, pienso en los casos de Sor Juana Inés de la Cruz o Gertrudis Gómez de Avellaneda, ha podido la mujer ocupar parcelas de mayor responsabilidad. Y el panorama no parece haber variado excesivamente cuando nos acercamos ya al final del segundo milenio. Todavía hoy las escritoras teatrales constituyen una exigua minoría en comparación con sus compañeros de fatigas del otro sexo. Como también son minoría las empresarias, las directoras, las escenógrafas o las iluminadoras. Tal situación, como es obvio, no se fundamenta en condicionantes biológicos sino en el terreno sociocultural.

Paradójicamente, un arte como la danza contemporánea no sólo cuenta con más bailarinas que bailarines, sino que, además, también se significa por una mayor presencia femenina en la concepción coreográfica. ¿Por qué se da este fenómeno? ¿Acaso porque el género femenino tiene una incapacidad intrínseca para manifestarse a través del logos, de la razón? ¿Quizás porque la mujer encuentra en las características de la danza —movimiento, gestualidad, color, imagen, ri-

tualidad, etc.— un cauce más adecuado para expresar lo que se dice que le es propio, es decir: las emociones? Tal vez pueda ser así en algún caso, pero dudo que podamos hacer de ello una regla general. Tiendo a pensar, más bien, que para la mujer la danza ofrece unos códigos menos cerrados, más permeables, que los del teatro. Este último (me refiero al teatro de texto, claro), en tanto en cuanto está construido sobre la base de la lengua hablada, conlleva unas limitaciones e impone una visión del mundo. No es fácil romper con ello; como tampoco es fácil, ni creo que conveniente, desatender una vieja tradición escénica que arranca de Sófocles, de Eurípides, que pasa por Shakespeare, Lope de Vega o Calderón, y desemboca en Beckett o Ionesco. Ellos han hecho el teatro, y lo han hecho, no podía ser de otro modo, desde su condición masculina. ¿Invalida eso la calidad de sus obras? Quiero creer que no. Pero lo cierto es que durante siglos, al menos en el teatro occidental, la mujer ha sido objeto del discurso, nunca sujeto. Y cuando, excepcionalmente, ha pretendido romper el monopolio del varón, lo ha hecho, por lo general, imitando el modelo concebido por éste, sin cuestionarlo. Al carecer de una conciencia de su especificidad, de unos referentes propios, las pocas escritoras que en el mundo han sido, sobre todo antes del siglo XX, difícilmente han podido sustraerse a la óptica patriarcal que la sociedad les imponía.

* Este artículo fue presentado como ponencia en las II Jornadas de Teatro Latinoamericano, celebradas en Puebla, México, en julio de 1994.

Griselda Gambaro

No sé hasta qué punto puede ser ejemplo de todo esto el caso de Griselda Gambaro, una de las figuras indiscutibles de la dramaturgia argentina contemporánea. Cuando esta escritora irrumpe en 1965 con **El desatino**, su primer estreno, enseguida polarizará la vida escénica de su país. Frente al realismo practicado por buena parte de los dramaturgos coetáneos (Gorostiza, Somigliana, Cossa, etc.) la autora de **Los siameses** opone una estética diferente, la bautizada como *vanguardista* o *neoabsurdist*, e involuntariamente suscitará una agria polémica intelectual, continuadora hasta cierto punto de la que cuatro décadas antes mantuvieron los grupos de Boedo y Florida. Además está decir que con el tiempo las diferencias se fueron limando y que hoy vemos a Tito Cossa y a Griselda Gambaro como dos dramaturgos pertenecientes a la misma generación y con objetivos e incluso, a veces, procedimientos similares. Sin embargo, en todo ello tuvo que ver el hecho de que Griselda Gambaro fuera mujer. Si su obra merece ser considerada entre las más altas cumbres de la literatura dramática latinoamericana contemporánea, y yo creo que sí, no es porque haya sido elaborada desde la marginalidad política, social o sexual, sino por sus innegables cualidades estéticas.

Aun así, y aunque la autora no haya hecho de ello un programa de actuación, a nadie se le escapa que, sea uno consciente o no, siempre se escribe desde una posición ideológica, desde una tradición cultural y, por supuesto, desde un género sexual. Es decir: desde la propia experiencia. Por eso importa conocer qué tratamiento dio Griselda Gambaro a la mujer en sus obras. Particularmente la Gambaro de los años 60 y 70. Quienes han analizado las piezas de este período han podido observar fácilmente que, en modo alguno, la condición femenina o el papel que la mujer desempeña en la sociedad marcaron sus inquietudes temáticas:

No hay en este teatro mujeres que se quemen el sostén en protesta de una vida reprimida, ni mujeres que compitan por su espacio en el mundo de los negocios; no hay camas matrimoniales donde batallan hombres y mujeres

*por la igualdad si no la superioridad sexual. Y lo que es más, en sus primeras obras casi no hay mujeres.*²

Pero no falta quien, como Kirsten Nigro, opine que esa ausencia, ese silencio, ocultan un subtexto femenino en el que se manifiesta el posicionamiento de la autora. Sea como sea, hay en esta etapa textos, todos ellos cortos, protagonizados exclusivamente por personajes femeninos. Esos textos: **Un día especial**, **Si tengo suerte**, **La que sigue**, **Oficina**, **El nombre y El viaje a Bahía Blanca**, los reunimos en un espectáculo que produjo la Universitat de Valencia y que, bajo la dirección de Inmaculada Garín, se estrenó en diciembre de 1992 con el título de **Ellas**. Un montaje que todavía recorre la geografía valenciana y que sirvió, entre otras cosas, para evidenciar cómo, por medio de un lenguaje cáustico, cargado de ironía, de humor negro y, al mismo tiempo —maravillosa alquimia— de ternura y comprensión, la autora nos mostraba un universo poblado de víctimas y verdugos, de seres alienados o sumisos, pero también de sádicos irredentos. Ahora bien, no debemos precipitarnos: ni el tratamiento ni las situaciones aquí expuestos diferirán gran cosa de otras obras del mismo período que no tienen a mujeres como protagonistas sino a varones (piénsese en **El miedo** o **Decir sí**, por ejemplo).

La toma de conciencia

La situación de la mujer creadora ha variado sustancialmente desde los años 80. En América Latina, afortunadamente, cada vez son más las escritoras transgresoras, cada vez son más las que reclaman un lenguaje propio. La crítica y el pensamiento feministas han operado el milagro. Un milagro que, aún a remolque de otros países más avanzados en este terreno (Estados Unidos, Francia, Alemania), se han producido también en los que constituyen el mundo hispanohablante.

Cuando la mujer dramaturga toma conciencia de

2. Kirsten F. Nigro: **Discurso femenino y el teatro de Griselda Gambaro**. En *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Diana Taylor (ed.), Canadá, Girol Books, 1989, p. 65.

sí misma, la etapa imitativa en la que, creyendo hablar desde la originalidad, en realidad se habla desde el eco, dará paso a otra sustentada en la crítica de los valores masculinos y en la reivindicación de la igualdad de derechos para la mujer. Pero ése será sólo el primer paso. Vendrán después la definición de la identidad femenina, la búsqueda de la diferencia y la localización de la experiencia genérica. Y todo ello, como es lógico, inseparablemente unido al contexto socio-cultural en que se genera.

Por supuesto, en todo este proceso no faltará lo que podríamos llamar un teatro feminista de urgencia. Piezas y montajes militantes perfectamente olvidables desde un punto de vista estético. Pero lo que nos interesa aquí y ahora no es tanto ese teatro combativo, que tiene más valor como documento histórico que otra cosa, sino la circunstancia de que, a partir de él, la mujer dejará de ser un simple objeto para convertirse también en sujeto productor de sentido. La mujer, sin renunciar forzosamente a la herencia de la cultura patriarcal, está volcando sobre los escenarios un nuevo paradigma que se superpone al masculino, pero que no pretende ser excluyente. Al fin y al cabo, no se trata de sustituir un canon por otro, sino de admitir que así como el ser humano es doble, varón y mujer, también puede y debe serlo la expresión estética. Y ello sin olvidar que entre uno y otro género, entre uno y otro canon, caben los matices, las proximidades, las identificaciones.

Quizá sea todavía pronto para saber si ese nuevo paradigma del que estamos hablando se ha consolidado en el teatro latinoamericano. La crítica apunta una serie de temas y de tratamientos en el teatro realizado por mujeres. Suelen ser frecuentes en este teatro las experiencias femeninas colectivas, la memoria de la infancia, los mitos y los personajes históricos. Temas que se articulan a modo de ritos circulares, con abundancia de monólogos y, en ocasiones, personajes fragmentados en diversos intérpretes. La mujer reclama el cuerpo y la escritura, busca su lenguaje en su propia morfología y centra su mirada en la Madre, en la Tierra, en una concepción ritualizada de la vida.

No sabría decir hasta qué punto las características que acabo de señalar son patrimonio exclusivo de

una dramaturgia femenina. Buena parte de ellas, si no todas, se dan también en muchos escritores varones de hoy. La fragmentación del discurso, la circularidad, la búsqueda de la identidad, la vuelta al rito, son aspectos bastante extendidos entre los jóvenes creadores de este confuso fin de siglo que nos ha tocado vivir, y ello con independencia de su sexo. Y no sólo los jóvenes: la misma Griselda Gambaro entra dentro de esta corriente a partir de los 80, como puede apreciarse en *Antígona furiosa* y en otras piezas.³

Inés Margarita Stranger

Lo que sí puedo corroborar es que dichas características están presentes en la obra de Inés Margarita Stranger. Licenciada como actriz por la Pontificia Universidad Católica de Chile y profesora actualmente en la Escuela de Teatro de la misma Universidad, Inés Margarita Stranger llegará a la escritura dramática desde la propia experiencia escénica. Su primer texto, *Cariño malo*, estrenado en Santiago en 1990 y publicado en el N° 101 de la revista *Apuntes*, es el resultado de un trabajo colectivo en el que participaron, entre otras, la directora Claudia Echenique y las actrices Giselle Demelchiorre, Paulina García y Claudia Celedón. No estamos, pues, ante una pieza escrita desde la soledad de un gabinete, sino ante un trabajo que se va confeccionando y articulando por la interacción de los distintos artífices del hecho escénico: escritora, directora, actrices, vestuarista, escenógrafa, responsable de la partitura musical. Un equipo conformado exclusivamente por mujeres que se planteó el trabajo escénico como una búsqueda de su propia identidad, al tiempo que como un deseo de auto-afirmación.

Con tal punto de partida resulta poco menos que imposible establecer qué parte de autoría le corresponde a cada una de las integrantes del colectivo. Pero convengamos, pues lo firma, que el texto literario es de

3. Vid. María Josep Ragué: *El teatro de Griselda Gambaro contemplado desde la perspectiva de la crítica feminista, en Quinientos años de teatro latinoamericano. Del rito a la postmodernidad*, Sergio Pereira (ed.), Santiago de Chile, IITCTL, 1994, pp. 59-67.

la entera responsabilidad de Inés Margarita Stranger. ¿Cómo concibe la dramaturga su obra? Desde luego, no como una pieza aristotélica. Aquí no estamos ante un drama con un conflicto bien definido y con una clara pugna entre un protagonista y un antagonista. En **Cariño malo** el conflicto es interior; el discurso, fragmentado; y la lucha, en todo caso, es con las propias entrañas. Eva, Victoria y Amapola, los tres personajes que conforman la obra, son en realidad las tres caras de una misma protagonista: cuerpo, intelecto y alma o, si se quiere, sensualidad, razón y sentimiento. Las tres pasarán por el viacrucis de un amor infausto y expresarán, cada una a su modo, sus emociones: ilusión, deseo, temor, culpa, soledad... No es un rito circular, sin embargo. Se parte de una desintegración inicial, como consecuencia de las distintas posiciones ante ese *cariño malo*, para acabar, tras un periodo de expiación y una vez enterradas las falsas ilusiones del amor doliente, fundiéndose los tres personajes en una sola voz. Una voz que se despoja de todo convencionalismo, de todo aprendizaje cultural, para refugiarse en el útero materno. ¿Huida del mundo? ¿Renuncia a la lucha? Tal vez; pero es que, como se dice en la última frase del texto: *...cuesta tanto recuperar la virginidad...cuesta tanto como perderla*. Y, en efecto, resulta mucho más sencillo acomodarse a la imagen femenina acuñada durante siglos por la sociedad patriarcal que tener que asumir una voz propia.

No fue eso, huir, lo que hizo la autora. Si **Cariño malo** nos mostraba el fracaso de un proyecto amoroso, expresado desde la interioridad de un ser femenino escindido, la segunda obra de Stranger, **Malinche**, estrenada en Santiago en 1993 y publicada en el N°250 de Primer Acto, se plantea una acción mucho más externa y lineal, pero que sigue teniendo a la mujer como centro de referencia. El texto nos sitúa en un país americano en el momento de su conquista por el ejército español. Una madre indígena convive con sus cuatro hijas. La más pequeña es mestiza, fruto de una violación. No hay varones en la casa. Los únicos que hay están fuera, son el enemigo. Pero ante ese enemigo cada una de las mujeres reaccionará de manera distinta, siempre desde su condición femenina. La hija mayor

abandonará la casa para irse a vivir con el capitán extranjero, el jefe de las fuerzas invasoras. La tercera se enamorará de un soldado, un desertor que reniega de su patria, y lo conducirá mal herido a la casa. La segunda hija se enamorará también, en cierta forma, pero no de un ser mortal, sino del Dios cristiano. Las tres han sido seducidas de alguna manera por el invasor. Las tres amarán, como el trío de **Cariño malo**, a quien no debieran. La hija mayor es abandonada por el capitán, que la regala a la tropa, y regresa a la casa maltrecha y embarazada. La hija tercera queda sola, ya que el soldado desertor es atrapado y fusilado. Y la segunda consigue su abstracto objetivo, pero a costa de renunciar a su propia identidad como mujer y como indígena, pues abraza una fe extraña a su pueblo. La madre morirá angustiada. Sólo la hija pequeña, la mestiza, aportará alguna nota de esperanza. Ella es la testigo, la voz que contará lo sucedido: *Ya no tengo más que el recuerdo y esta forma de escribir que he heredado de mi padre para conservar la memoria protegida del olvido. Hablaré la lengua de mi padre para narrar lo que he visto. Escribiré la historia de mi madre para que todos conozcan a la mujer que fue*.

Es la frase que cierra la obra. Fuera de contexto, sin embargo, bien podría ser toda una declaración de principios. Porque ése es el propósito que se ha marcado Inés Margarita Stranger como autora: rescatar la memoria, y hacerlo por medio de un arte heredado de los varones, el teatro, centrando siempre la mirada en el género desprotegido, silenciado, sin voz propia, para que todos, hombres y mujeres, sepan su historia callada.

La página en blanco no tiene nombre. ¿Puede tener sexo? Quizá. En todo caso, habrá que esperar los próximos trabajos de Inés Margarita Stranger para saberlo. Y no sólo los de ella, sino los de todos sus compañeros generacionales, hombres y mujeres (Elio Palencia, Sabina Berman, Hugo Salcedo, Patricia Zangaro...), que a lo largo y lo ancho de nuestra América siguen empeñados en la difícil tarea de hacer un teatro vivo, un teatro de hoy para mañana. Y ello sin olvidar que también los dramaturgos de generaciones anteriores, hombres y mujeres (Griselda Gambaro, Emilio Carballido, Isidora Aguirre, José Triana...) participan de la misma lucha. ■