

taller de letras

REVISTA DE LA FACULTAD DE LETRAS DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

DOCUMENTOS

Especial Premio Nuez

“Ojos de videotape”: *Niebla*, de Isidora Stevenson

Cristián Opazo

Inés Stranger

Pontificia Universidad Católica de Chile

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 225-230

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.225-230

ISSN: 2735-6825

**“Ojos de videotape”:
Niebla, de Isidora Stevenson**

*

Cristián Opazo
cmopazo@uc.cl
Pontificia Universidad Católica de Chile

Inés Stranger
istrange@uc.cl
Pontificia Universidad Católica de Chile

En el otoño de 1970, Germaine Greer, la feminista fuera de ola, acusaba estar harta “de nuevo, quizá harta de la mascarada”. Porque, “estoy harta de fingir juventud eterna. Estoy harta de negar mi propia inteligencia, mi propia voluntad, mi propio sexo . . . Estoy harta de ir a ver películas y obras de teatro cuando es otro el que quiere, y también harta de no tener poder de decisión sobre mí misma. Estoy harta del travestismo. Rechazo ser una mujer actriz. Yo soy una mujer, no un eunuco”.¹ La cita está tomada de *The Female Eunuch* (*La mujer eunuco*), su clásico trasapelado por los académicos. La metáfora de la castración que le da título no admite matices: de étimo griego, la voz eunuco designa a quien pierde, por fuerza, lo que le es propio para ejercer, también por fuerza, el cuidado de cualquier otro. Para las mujeres — reclama Greer— la castración no es solo una figura de retórica freudiana; es, antes que todo, una referencia literal a sus historias de vida que son, en cualquier caso, historias de desmembramiento: de la voz, incluso de la carne.

(Diez años antes, aquí en Chile, esto mismo lo dijo Violeta Parra, cuando en sus Décimas rimó “La exiliada del sur”, la autobiografía en verso de la cantora que, en su trashumancia, deja los pedazos del cuerpo que le arrancan, sembrados de norte a sur: “mi brazo derecho en Buin / Quedó, señores oyentes / El otro en San Vicente

1 “Then again, maybe I’m sick of the masquerade. I’m sick of pretending eternal youth. I’m sick of belying my own intelligence, my own will, my own sex . . . I’m sick of going to films and plays when someone else wants to, and sick of having no opinions of my own about either. I’m sick of being a transvestite. I refuse to be a female impersonator. I am a woman, not a castrate”. Greer, Germaine. *The Female Eunuch*. McGraw-Hill, 1980 [1970], p. 53.

/ Quedó, no sé con qué fin / Mi pecho en Curacautín”. A destiempo, la poesía puede ser literal).²

Con su crudeza, la escritura de Greer, al igual que la de Parra, sirve de epígrafe para comprender el oficio que las dramaturgas chilenas han desempeñado en nuestra comunidad aún herida: el oficio de hacer hablar pedazos rotos desperdigados entre muchas nieblas. Sin ir muy lejos, cuando Isidora Aguirre quiso oír la voz de las campesinas insurrectas muertas en el alzamiento de Ranquil, tuvo que aprender a hablar con fantasmas (“No deje que el olvido nos mate dos veces”, le susurra el coro de sus muertos en *Los que van quedando en el camino*).³ Ciertamente, antes y después de Aguirre, el oficio de las dramaturgas ha sido ese: abrir ataúdes, destapar cofres, exhumar restos; sobre todo, escuchar lo que se oye en ellos como un murmullo ininteligible para repetirlo luego en voz alta.

Esto es lo que hace, por ejemplo, Inés Stranger cuando invoca a la Malinche, porque “ser el botín de las guerras ha sido, para las mujeres, uno de nuestros peores papeles”.⁴ Así se lee el lamento estampado como acotación en la primera carilla del texto dramático. Claro, cuando se habita el olvido, que se confunde con la niebla, repetir lo que dijo la ancestra o la compañera es una manera de amarrarla a la vida que le están arrebatando.

Esta es la tradición de las ancestras a las que honra Isidora Stevenson (*Los Ángeles*, 1980). Ya es una década la que ella cumple ejerciendo este oficio: escuchar las voces que sepulta la niebla, para luego escribir lo que oye. Aunque brevemente, sirve repasar su trayectoria. En 2013, con *Campo (drama burgués)*, Stevenson se sumerge en la niebla (¿cerca de Los Ángeles?) y halla “una casa antigua de campo”, con vestíbulo y jardín, y dentro de ella, a una matriarca envejecida, hace años viuda.⁵ Mientras se inmola en la piscina que nadie limpia, Teresa, que así se llama, ve cómo sus descendientes, agobiados por las deudas, la visitan deseosos de que la casa se convierta en herencia; o, por último, su moradora, que ya se queda sin aire. Tan cruda como *Campo*, en 2014, detrás de la misma niebla, viene *Hilda Peña*, monólogo que devela la memoria de un país sin memoria. Muerta en vida, allí habla una madre que, por lo marchita, bien pudo ser una empleada doméstica de Teresa. Con

2 Parra, Violeta. *Décimas: autobiografía en verso*. Pomaire, 1970, vv. 11-15.

3 Aguirre, Isidora. *Los que van quedando en el camino*. Mueller, 1970, p. 6.

4 Stranger, Inés. “Malinche”. *Cariño malo, Malinche, Tálamo*. Cuarto Propio, 2007, p. 53.

5 Stevenson, Isidora. *Campo (un drama burgués)*. Mago, 2013.

las uñas carcomidas, Hilda cría a un hijo que, a su vez, por rabia, por hastío, por la injusticia que es mucha y la poca democracia, se pliega, según dicen, al Movimiento Juvenil Lautaro. Verdad o no, el hijo de Hilda termina acribillado con el cuerpo “fresco-hinchado-putrefacto-seco”.⁶ En 2018, descorre el velo tupido de la camanchaca atacameña y, surge *Réplica* y, en sus líneas, grita otra madre, con una pena tan grande como la de Hilda: esta vez, una científica especialista en el comportamiento de las moscas. Sí, de las moscas. Su objeto de investigación no es trivial. Su hijo, un pirata informático, desapareció en el desierto y la madre, cierta de la (mala) suerte de su hijo, confía en que “las moscas”, que hallarán su cadáver, con sus patas, “lo acariciarán por mí”.⁷

Y a estas tres piezas —a nuestro juicio, las mayores—, se suman otras inquisiciones con voces de mujeres que atestiguan que la dramaturga no empeña su palabra en vano: *Bernarda* (2020), que imagina la agonía de la Alba, la Bernarda de García Lorca, coescrita con Luis Barrales; *El nudo* (2021), que discute las apropiaciones mañosas de la educación con perspectiva de género porque nada escapa al patriarcado, coescrita con Bosco Cayo; e *Informe de una mujer que arde* (2022), que trae el eco de las criadas maculadas que mueren sirviendo para que Penélope espere, en cambio, todo el tiempo inmaculada.

Todo es tan frágil que Teresa, Hilda o la madre sin nombre propio, esa que le pregunta a las moscas por el cuerpo de su hijo, hablan como si vivieran de allegadas en su propia carne: “no todos tenemos que nacer”, lamenta Hilda, porque ni siquiera “todos los muertos tienen un cuerpo”, concluye la madre anónima. Tampoco las viejas, dirán Carmen y Nena, las mujeres que después de los sesenta se confiesan la una a la otra, en *Niebla*, un texto de 2021 que, como las madejas o los paquetitos que atesoran las viejas donosianas, se ve pequeño, pero esconde memorias más largas que las vidas mismas.⁸

Efectivamente, aquí, Stevenson invita a oír las voces tenues de aquellas mujeres senescentes que, en una coyuntura signada por el confinamiento pandémico, van quedando en los bordes de las estructuras familiares: una trabajadora doméstica, Carmen, y una matriarca amenazada por el olvido, Nena. A través de un diálogo re-

6 Stevenson, Isidora. “Hilda Peña”. XV Muestra Nacional de Dramaturgia, 2007).

7 Stevenson, Isidora. *Réplica*. Celcit, 2021 [2018], <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/565/>.

8 En medio de la pandemia, *Niebla* se estrenó en formato Zoom, como una producción de Teatro Finis Terrae, bajo la dirección de Soledad Gaspar, con las actuaciones de Gabriela Hernández y Gloria Münchmeyer, la música Damián Noguera y la curaduría audiovisual de Roberto Doveris.

moto —maldito Zoom—, estas dos mujeres se brindan la escucha que ya nadie les prodiga (para ellas, esta escucha mediada por la tecnología acaba siendo el antídoto contra la desafección que propicia la tecnología, la ansiedad que alientan los medios y el abandono que se disfraza de cotidianidad).

La situación dramática de *Niebla* —dicen las acotaciones— “es una llamada por Zoom”:⁹ Nena está en Santiago, en un Senior Suites; Carmen, en Mallarauco, en su casa propia; ambas, en confinamiento. Con delicadeza, las acotaciones sugieren que estas dos mujeres están ensayando una nueva forma de conversar. En un extremo, Nena, la que fuera la patrona, que se va quedando sin memoria, está obligada a educar un cuerpo que ya no le responde, pues la fibra óptica es el hilo endeble que la ata a un mundo que la olvida; otra vez, Penélope: con torpeza, “acerca la oreja al computador”, la vemos “mirando a su alrededor, como desconociendo”, porque la desalienta “tanto agote para conversar”. En el otro extremo, Carmen, la mujer popular, que ya entiende el funcionamiento de los dispositivos digitales, debe educar la lengua, porque sabe que, fuera de la casa patronal, han surgido nuevas formas para nombrar su oficio: “las cosas han cambiado”, dice. “Hay cosas que ya no se pueden hacer. Hay cosas que no se pueden decir. Ahora yo recién me doy cuenta de esas cosas”, “cosas laborales, de trato, de horarios, de paga. He aprendido harto con mis vecinas” (vecinas que no le exigen amputarse para ejercer las tareas de cuidado).

Sin concesiones, el texto dramático acusa que lo que dicen estas mujeres está determinado por los procesos cognitivos mediante los que ellas se enfrentan a las leyes del presente: Nena *desconoce*, Carmen *cae en cuenta*. Estos procesos cognitivos, a ambas, se les hacen dificultosos porque las urgencias que las apremian no pueden procesarse dentro de las estructuras del habla en que ambas fueron (mal) educadas: Nena tutea a Carmen con el desparpajo de una autoridad que no conoce los límites del trabajo asalariado (“¿te traté mal, acaso?”), mientras Carmen aún le corresponde con la formalidad del *usted*, acompañada de un diminutivo que es reconocimiento de ancianidad (“yo sé que me escucha, Nenita”). Nena desconoce porque su lengua ya caduca torna obsoleto todo lo que nombra; Carmen, a su vez, cae en cuenta de que puede nombrar sus heridas, pero hacerlo, como toda cura, duele hasta la médula: “ahora, que veo de otra manera las *cosas*, siento otras *cosas*, sobre esas *cosas*”, sentencia Carmen, mientras repite el sustantivo *cosa* como si no quisiera que se le escapara un significado que intuye, pero que aún no consigue precisar. No puede, porque a las mujeres eunuco les cercenan hasta el sentido de las palabras.

9 Stevenson, Isidora. “Niebla”, manuscrito inédito, 2021.

Poco a poco, el diálogo entre la que desconoce y la que cae en cuenta va desmantelando el sistema de nombres que ordenan la casa chilena burguesa. “Hubiera querido tener mi propia vida. Mi casa, mi familia”. “No se puede hacer familia con puras salidas de domingo”, lamenta Carmen. “Traté [de] que te sintieras como de la familia”. “Traté de ser justa contigo”, retruca Nena. Según se deduce de los turnos de habla, en las biografías de Carmen y Nena, lo público y lo privado se mezclan de manera perversa. El patriarcado cuando no habla a los varones, derriba los muros que protegen la intimidad de las mujeres. Por un lado, Carmen es víctima de un régimen de explotación laboral que vulnera sus derechos fundamentales de manera irreversible. Por otro lado, Nena, entrañable en su desvarío, repite un discurso que naturaliza que, para las trabajadoras domésticas, la vida misma puede ser una copia falsificada: para ellas, la comida, el vestuario o los afectos nunca son tales; siempre son *como* un remedo servil a los intereses de quienes las explotan.

Los énfasis, sí, son nuestros, porque pese a la rabia acumulada, la dramaturgia no olvida que quienes hablan son mujeres senescentes. Esta dramaturgia las escucha, las particulariza, las sensibiliza. Por eso, aquí no hay arrebatos; tampoco, consignas. Por el contrario, aquí, todo se representa en tono discreto, menor, silente: por ahí, las acotaciones avisan que una queda “extrañada del tono de la otra” o que se repite un incómodo “silencio”; por acá, un turno de habla refunfuña porque el espectro radiofónico está lleno de “radios evangélicas”. Esta forma de representar a las mujeres viejas deja entrever un resguardo ético. En escena, las actrices que interpretarían a Carmen y Nena deberían tener la posibilidad de construir sus papeles no desde la espectacularización sensacionalista de los cuerpos, sino desde el ritmo asincrónico en que se conjugan los gestos con las palabras. Que hablen sus cuerpos: este el mandamiento secreto de las didascalías.

Consecuentemente, la exigencia que imponen las acotaciones es la de saber transitar, entre turnos de habla breves, de la rabia a la resignación, de la pena a la sonrisa, del olvido a la memoria.

CARMEN. He tratado de seguir la misma rutina, levantarme temprano, hacer las cosas, ordenar, regar. Al principio me gustaba la novedad: ordené closet, corté el pasto, moví muebles, pero ya me estoy volviendo loca, no doy más. Ni la tele prendo, me tiene aburrída, todo el día lo mismo, pura indignidad, pura humillación. Hasta que me dejé de levantar, o sea me paro de la cama, pero no me saco el pijama. Me empecé a poner como... ¿triste?

NENA. [. . .] Hay horas que estoy lúcida y me doy cuenta de que estoy lúcida, que me siento lúcida. Sé dónde estoy. Esos ratos son tristes, me siento sola, pero son reales. Hay otros ratos que entro como en una niebla densa, húmeda, que no me deja ni caminar porque no veo para ninguna parte. Me siento perdida y no sé de qué agarrarme para salir. A veces hasta veo gente y creo que es verdad. Gente que ya no está: mi abuela Luisa, mi mamá. Otras, soy consciente de estar perdida, no me voy totalmente, eso es lo que me da más angustia.

Una no da más; la otra no sabe de dónde agarrarse: para Carmen y Nena la vejez es tránsito, vaivén, sobre todo, vértigo secreto, suscitado por el cambio de familia, el cambio de lengua, el cambio de memoria, el cambio de tecnologías, el cambio de territorio, el cambio de regímenes laborales.

Carmen le pregunta a Nena por sus propios hijos. Ambas van quedando en el camino de sus familias. En el reflejo, los ojos de videotape, las pupilas enrojecidas por el *Zoom*, se quiebran. Sin embargo, tras la pantalla, la dramaturgia descubre que asoman destellos de una amistad que pudo ser, pero que esa camisa de fuerza llamada cultura les arrebató. Hay trozos, también, de una vida compartida, que otros quebraron. Hay nostalgia en este texto; hay, sobre todo, ternura. En la timidez, en la turbación, no hay discursos solemnes. Al contrario, palabras escuetas, sueltas, farfulladas, olvidadas. En tono menor, esas palabras dibujan un encuentro imposible entre dos mujeres que se conocieron sin atreverse a llamarse amigas. Las condiciones materiales no lo permitían. Las simbólicas, menos. El teatro no arregla el mundo. Cómo podría. Pero, al menos, deja entrever las emociones que nunca fueron dichas.

Al final, “suena ‘Fly me to the moon’. Nena se pone de pie y baila la canción contenta. Carmen mira fijamente la pantalla. Sonríe. Es la despedida”. “Fly Me to the Moon”, de Bart Howard, inmortalizada por Frank Sinatra, se escucha tres veces: tarareada por Nena, reproducida desde el *laptop* de Carmen y, como manifiesto, en el desenlace. Sí, una balada *naife* cambia de sentido, se convierte en un manifiesto sobre la vejez. Eso consigue la dramaturgia de Isidora Stevenson, escuchar antes que hablar. Porque, como ella captura con sutileza, ¿no son los cuerpos de las mujeres senescentes los que mejor conocen la sensación de volar entre la luna y el suelo?