

***Vacío*: Una propuesta performática.**

**El cabaret
de investigación
de género**

Rosana Herrero-Martín

Antigua State College – University of the West Indies, Antigua
anaherrero@hotmail.com

Resumen

Esta reseña del montaje teatral *Vacío* (2010) de Roxana Ávila y Ailyn Morera–Teatro Abya Yala y Teatro Universitario de Costa Rica, estudia las interpretaciones performáticas y deconstructivistas en torno a la maternidad en *Vacío*, y hace un análisis del rico aparato intertextual de la obra.

Palabras clave

Ailyn Morera, dramaturgia, maternidad, Roxana Ávila, Teatro Abya Yala, teatro costarricense.

Abstract

This review of the theatrical production *Vacío* (2010) by Roxana Avila and Ailyn Morera–Abya Yala Theatre and Costa Rica University Theatre, studies the performative and deconstructive interpretations of maternity in *Vacío*, featuring an analysis of the play's rich intertextual apparatus.

Keywords

Abya Yala Theater Company, Ailyn Morera, Costarican Theater, Dramaturgy, Maternity, Roxana Avila.

Recibido: 23 de febrero de 2013 • Aprobado: 3 de abril de 2013

Vacío (2010) es un trabajo teatral de Ailyn Morera¹ y Roxana Ávila², llevado a escena por el grupo Teatro Abya Yala y doce actrices del Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, con asesoría dramaturgica de Anabelle Contreras Castro³. El punto de partida de la obra, tanto temático como escénico, se encuentra en el libro *La construcción cultural de la locura femenina en Costa Rica: 1890-1910* (2007). Se trata de una investigación realizada en el Hospicio Nacional de Locos de Costa Rica, también conocido como el Asilo Chapuí de San José, por la psicóloga costarricense Mercedes González Flores, sobre las construcciones culturales en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX en relación a la corporalidad femenina, vinculadas a una concepción disfuncional de la naturaleza fisiológica de la mujer y, por ende, de su cuestionable condición moral y mental⁴.

Con *Vacío* nos encontramos ante un teatro investigativo en el que tres dramaturgas eruditas y doce actrices multidisciplinares indagan en sus fuentes textuales, sonoras y estéticas, sometiéndolas a escrutinio e interpretación performáticos. Se trata de un espectáculo de cabaret muy particular, que ahonda en las imposturas y oquedades culturales forjadas en torno a un aspecto central de la identidad femenina, en concreto, el rol de la maternidad y el supuesto instinto maternal inherente a la mujer. En la obra se incorporan también textos y postulados sobre la representación y la autorrepresentación femeninas de teóricas feministas y autoras como Victoria Sau, Eunice Odio, Lydia Davis, Gioconda Belli, Juana Castro, Helen Chadwick, Elia Arce, etcétera, así como fragmentos de las cartas escritas por las internas del asilo Chapuí a sus seres queridos, interceptadas por

el director de la institución. Un cáustico tratamiento performático que recibe en *Vacío* el discurso hegemónico de la ciencia médica, los medios de comunicación, incluso de los códigos civiles y penales de la época que, como veremos, subordinan, desnaturalizan, apropian, ridiculizan, infravaloran y niegan la voluntad y la voz de la mujer.

La obra-puesta en escena de *Vacío* es también un viaje musical nostálgico que transporta al público asistente a las melodías populares que tarareaban o escuchaban por la radio sus madres, abuelas y bisabuelas y, además, en lo visual, un anti-panóptico escenográfico (por cuanto a la imposibilidad de ser captado en su totalidad por el ojo humano) de actividad actuada-danzada-cantada-acrobatizada incesante y simultánea que tiene lugar frente, detrás, a los lados y por encima de los espectadores.

La Asociación Cultural para las Artes Escénicas Abya Yala⁵ es una compañía de teatro independiente costarricense dedicada a crear trabajos teatrales originales. Se caracteriza además por sus intensos procesos de investigación y entrenamiento escénicos sobre los que se asienta el andamiaje creativo de cada uno de sus montajes y en los que participan activamente tanto la dirección como el cuerpo dramaturgista y actoral del colectivo. Abya Yala se mantiene activo también en el campo de la formación escénica a través de la impartición de talleres, conferencias y seminarios a nivel nacional e internacional, así como de la promoción y difusión de manifestaciones artísticas y culturales en Costa Rica y Centroamérica.

Se trata precisamente de un colectivo escénico estrechamente vinculado a los principios organicistas del teatro de Artaud y Grotowski, con una clara influencia del quehacer antropológico-teatral de Eugenio Barba y su Odin Teatret. En este sentido, el montaje escénico de *Vacío* participa plenamente de esa construcción consciente y periférica de espacios propios que propone la Antropología teatral de Barba (2005), que desestabilicen, cuestionen y evidencien las prácticas desnaturalizadoras y homogeneizadoras de los exponentes culturales dominantes, recurriendo a una redefinición dialéctica, dinámica y plural de la praxis cultural y sus relaciones de fuerza.

1 Ailyn Morera Ugalde (Heredia, 1965-) es dramaturga, directora, investigadora, guionista y actriz. Fundadora del Teatro Archipiélago. Morera se dedica a la creación escénica bajo una óptica teórica de género. Además de *Vacío*, entre sus obras dramáticas, destacan: *Las princesas azules* (2010), *El laberinto de las mariposas* (2008), *Folie à deux de Natacha y el Lobo* (2007), *Dicen las paredes* (2006), *Qué lindas que son las ticas pero solo las lindas* (2003).

2 Roxana Ávila Harper (San José, 1963-) es, junto a David Korish, co-directora del Teatro Abya Yala desde su fundación en 1991. Ávila es directora, actriz, investigadora, dramaturga y catedrática de Teatro de la Universidad de Costa Rica. Además de *Vacío*, obra de la que es co-autora, junto a Ailyn Morera, entre las obras que ha dirigido destacan: *Cenizas* (2006), obras cortas de Beckett; *Negra* (2009), de Denise Duncan; la pieza teatral para niños *El mundo cuenta* (2008), de la que es además co-autora, junto a Liliana Biamonte y Monserrat Montero; *Vestido de novia* (1996) de Nelson Rodrigues y *Romerillo en la cabeza* (1994), de Antonio Orlando Rodríguez.

3 Anabelle Contreras Castro es doctora en Estudios Latinoamericanos por la Freie Universität de Berlín, docente e investigadora en la Universidad Nacional de Costa Rica, directora del Doctorado de Letras y Artes de América Central, imparte cursos en la Escuela Nacional de Arte Escénico de Costa Rica sobre la historia de la performance en Latinoamérica y su vínculo con procesos políticos.

4 En dicho estudio se plantea, por ejemplo, de qué manera la maternidad prolífica se convierte en el cauce heteronormativo de regulación del cuerpo femenino, quedando este interrumpido con la manifestación de “desórdenes” orgánicos conducentes a una procreación fallida (infecciones venéreas, abortos, muertes prematuras de los infantes) e inherentes a una fisiología, moralidad y *psique* femeninas supuestamente taradas.

5 Entre los pueblos precolombinos Kuna de Panamá y Colombia el término Abya Yala hacía referencia al continente americano. Literalmente significa “tierra de sangre”, “espacio vital”. En la actualidad, diferentes organizaciones, comunidades e instituciones indígenas de todo el continente consideran más legítimo y apropiado su uso para referirse al territorio continental en vez del término “América”.

El grupo teatral, lejos de ser un ente jerarquizado en el que los actores se limitan a ejecutar productos textuales designados por la creación autorial y por el filtro demiúrgico del director, se concibe más bien como un laboratorio grupal o núcleo de experimentación e investigación teatrales donde se desarrolla una actividad articulada y múltiple que el director, como mero “primer espectador”, canaliza, orienta, ensambla, y donde el actor es pieza central o sujeto co-creador dentro del proceso creativo, que también comparte “los procesos de búsqueda, investigación, entrenamiento y construcción, integrándolos en un evento artístico-pedagógico” (Diéguez, 2009, 16), al tiempo que participa de una exhaustiva formación en múltiples disciplinas (teatro, música, canto, danza, acrobacia, etcétera). Nos encontramos ante lo que Barba (2005) denomina la “dramaturgia del actor”, en la que este desarrolla pistas de trabajo a partir de materiales, experiencias, investigaciones propias, concretándolas en partituras físicas y vocales de una extrema precisión técnica, necesariamente animadas por impulsos y asociaciones interiores.

El guión coreográfico de *Vacío* recibió el apoyo de Iberescena (Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas) en su convocatoria de creación dramaturgica y coreográfica de 2010. Ese mismo año el montaje se estrenó en el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, San José, y también se presentó en 2011 en el Teatro de la Aduana de la capital costarricense que alberga a la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica. Yo tuve el placer de disfrutar de la puesta en escena de *Vacío* en la Sala Bertolt Brecht de La Habana durante el Festival de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas en mayo de 2012. Así mismo, *Vacío* representó a Costa Rica en el 27º Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, en octubre de 2012.

En cuanto a la puesta en escena, el montaje de *Vacío* se desarrolla dentro del espacio de un cabaret, que al mismo tiempo alberga a las “locas” internas del Asilo de Chapuí de San José, al público espectador, así como “los recuerdos de nuestras abuelas, nuestras madres y de nosotras mismas” (Morera y Ávila, 2011⁶, 41). Por si fuera poco, se trata de un laboratorio diacrónico de convenciones sociales, prescripciones científicas, legales y mediáticas acerca de la maternidad, donde se abordan concepciones en torno al tema en diferentes períodos históricos, desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX; en definitiva, un espacio de exploración investigativa y conjugación escénica.

6 Todas las citas de la obra *Vacío* son tomadas de esta publicación.

Dispersas por el espacio de la escena se han dispuesto una veintena de mesitas bajas con patas a modo de balancín, lo que permite que puedan mecerse. En la parte superior de cada mesita-cuna hay cinco huecos, en cada uno de los cuales se puede posar un vaso. Alrededor de cada mesita-cuna se han colocado cinco sillas. A un lado del escenario se encuentra el rincón instrumental, con las tres actrices-músicos que tocarán varios instrumentos a lo largo de toda la pieza, entre ellos un piano de cola antiguo. Del otro lado, se encuentra el rincón de las actrices-cantantes, configurado a partir de tres pedestales sobre los que se alcanzan tres respectivos micrófonos. Hay también un micrófono que cuelga de un lado de la franja media del escenario, al que en su momento se acercarán a hablar cada una de las actrices. Por último, del centro del escenario pende una instalación de hierro de 90 x 80 x 80 cms, que recuerda una jaula, y de la que durante toda la pieza estará suspendida, realizando diversas partituras corporales, una actriz-acróbata. Al llegar a la sala teatral, cada espectador/a entrega su entrada y se le pregunta: “¿agua o sangría?”, con lo que recibe la bebida fría deseada. Durante el espectáculo, las actrices-camareras pasarán entre las mesitas-cunas ofreciendo té caliente de agua de Jamaica y canela, previamente preparado en una olla ante el público.

Respecto al título del montaje, que en definitiva hace referencia al enfoque principal dado al tema de la maternidad, así como al desarrollo del mismo a lo largo del espectáculo, el concepto de vacuidad maternal en *Vacío* tiene su origen en los presupuestos deconstructivistas de Victoria Sau, feminista y psicóloga barcelonesa, autora de la obra *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna* (1995), quien afirma que la maternidad no existe desde una perspectiva de visibilidad cuantificable, pues dicha función ha sido reducida y circunscrita por la cultura patriarcal a la esfera bio-fisiológica (concepción, embarazo, parto y crianza), y ninguneada por la misma en el ámbito social, económico y político. El hecho de que la mujer ni siquiera dé su apellido a su descendencia, que por el contrario haga hijos “para el linaje de otros”, es también significativo de la pérdida del orden simbólico de la madre, y “pone de manifiesto el vacío de la madre en la cultura” (Saletti Cuesta, 2008, 176). En este sentido, encuentro oportuno mencionar la significativa apostilla reivindicativo-maternal que hace en una entrevista una de las autoras de *Vacío*, Morera acerca de sus dos apellidos: “el Morera por mi mamá y el Ugalde también” (Venegas, 2005).

El espectáculo de *Vacío* también se hace eco primordialmente de la carencia de fuste científico y de legitimidad de los discursos hegemónicos sobre la mujer tan extendidos en las sociedades hispanas decimonónicas y de la primera mitad del siglo XX (¡en realidad no solo circunscritos a las sociedades hispanas y tampoco

necesariamente superados en la segunda mitad del siglo XX!) que, apropiándose de la representabilidad de la mujer, enquistaban relatos incontestables de insanidad, inmoralidad e inferioridad acerca de la naturaleza femenina. Así, por ejemplo, no es de extrañar que muchos códigos civiles equipararan a las mujeres con los dementes, obligándolas a la obediencia al marido y relegándolas a seres en perpetua minoría de edad, que inevitablemente habían de ser tuteladas para poder trabajar, abrir una cuenta bancaria, obtener el pasaporte o el carnet de conducir.

No es de extrañar tampoco que el discurso de las ciencias médicas, ya desde la Ilustración, en su diferenciación biológica entre el hombre y la mujer, promoviera la construcción de los dos géneros y las expectativas de comportamiento de ambos. Así por ejemplo, los manuales de fisiología típicamente presentaban los órganos femeninos como inferiores, vinculándolos a una correspondiente caracterización del ser femenino como ente supeditado, desviado, veleidoso, “incompatible con los cánones de la racionalidad” (Grillo, 2004, 53). En este sentido, al útero de la mujer se le adscribió una singular y trascendente función simbólica, la de “delirio histérico” (según Baltasar de Viguera, 1827), o “centro de todas las sinergias” (Joan Ginè i Partagàs, 1871). Este discurso clínico predominante propició que durante el siglo XIX la expresión “toda mujer es un útero” (*tota mulier in utero*) se convirtiera en verdad científica y en auténtico dogma de fe (Calvo, 2004, 22), y que en la Europa de mediados del siglo XIX se creyera que una de cada cuatro mujeres (y, en casos muy raros, hombres afeminados) padecía de histeria, lo que en tales ingentes proporciones resultaba ser una auténtica epidemia o “la grande maladie du siècle” (Gies, 2005, 216). Así mismo, en la *Gaceta Médica* de Costa Rica de principios del siglo XX encontramos además muestras de denostación moral e intelectual de la mujer y de la embarazada con supuesta justificación en su aparato genital:

Las funciones genitales de la mujer tienen en todas las etapas una influencia muy marcada en su condición moral. *Con la primera aparición de los menstruos se presentan desórdenes orgánicos e intelectuales* [...]. Durante el embarazo el útero se convierte en un centro aún más marcado hacia el cual convergen los actos de sensibilidad general [...]. Una especie de instinto animal gobierna a la mujer en este período, de tal modo que las más leves causas de excitación pueden resultar desastrosas [...]. En vano la razón trata de recuperar en ellas su imperio, pues en realidad es un monarca cuyo poder se ha hundido. (Citado en Grillo, 2004, 53)⁷

⁷ La frase en cursiva aparece también en *Vacío* (Morera y Ávila, 2011, 43).

¿Quién se extrañaría, por último, de que el internamiento femenino en asilos psiquiátricos tuviera tintes de redención, cuando menos de cuarentena? Pues tratándose de seres innatamente perversos, según la nosología clínica reinante, ¿dónde iban a estar a mejor recaudo las mujeres que recluidas en un hospicio y bajo la supervisión de un “alienista” (tal y como se conocía por entonces a los psiquiatras)?

En cuanto a las voces que se oyen por los distintos micrófonos del espacio sonoro de *Vacío*, encontramos, además de la voz cantada, tres tipos de voces bien diferenciados: La Voz, la Voz de mujer, y la Voz Nuestra; ellas sirven para canalizar distintas perspectivas sobre el concepto de maternidad.

La Voz –encarnada en este caso por la actriz Andrea– circula por doquier, con su tono oficial y su atuendo andrógino, firmando cartas y emitiendo ecos de sociedad sobre la magnánima inauguración del Asilo Chapuí en el San José de 1890:

Hoy 4 de mayo, en el centro de la capital, se ha inaugurado un costoso edificio al que se le asignó la misión de restaurar la salud a la parte más desgraciada de la sociedad, el enfermo de la razón. Este edificio que se pudiera llamar TEMPLO estará consagrado al culto de la virtud más sublime, la caridad. San José. 1890. [Cita del Acta de la Junta de Protección Social de San José]. (Morera y Ávila, 42)

La Voz enuncia también historiales clínicos:

Ha tenido doce partos, cinco hijos vivos, siete mueren de eclampsia infantil. Hace como diez años, estando amamantando un niño se trastornó (por primera vez). Hace tres años se trastornó por la segunda vez (por las mismas circunstancias, amamantaba a un niño). Ahora hace cuatro meses que se trastornó por tercera vez. (También daba pecho a un niño). Causa: puerperio, herencia. Historial clínico 9425, 1907. (Morera y Ávila, 44)

Histérica en sumo grado, (no ha presentado síntomas de enfermedad mental determinada) solamente llora y se queja de su suerte, acusando a su amante de haberla sacado de su casa prometiéndole matrimonio. Historial clínico 9442, Histeria, 1900. (Morera y Ávila, 46)

Casó a los 16 años... no presenta manifestaciones eróticas, el acto sexual le inspira repugnancia y le produce dolor en la región útero-ovárica (datos marido)... Se trata más bien de una histórico-neurasténica que de una verdadera alienada, caprichosa, malhumorada. Historial clínico 9507, 1913. (Morera y Ávila, 46)

Parece que ella ha sido muy mala y arrastrada en la calle y la mala vida es la causa de la histeria. Historial clínico 9041. (Morera y Ávila, 53)

Asimismo, la Voz cita entradas de diccionario:

Madre: hembra que ha parido. Matriz. Acequia madre; alcantarilla madre... aguas madres; lengua madre. Alcantarilla o cloaca principal. Circunstancia de ser madre. Señora y mayora. Ama. Mamá, mamaíta, matrona, madrona, madraza... madrastra. (Morera y Ávila, 43)

Así como extractos de códigos penales:

Cuando los esposos abofetean a las esposas, o las azotan con palos y látigos o las amenazan de muerte con cuchillos, piedras, machetes y armas, según el código general, las penas aplicadas se determinan de acuerdo a si las heridas o golpes le impiden a la víctima trabajar temporalmente o de por vida. San José, 1841. (Morera y Ávila, 44)

Encontramos también manuales médicos:

Separados los grandes labios se ven en lo más alto de la vulva dos excrecencias carnosas. Se prolongan en algunas mujeres tan monstruosamente, que es preciso mutilarlas [...] para evitar una imperfección repugnante a las caricias del otro sexo [Cita de *La fisiología y la patología de la mujer*, de Baltasar de Viguera, 1827]. (Morera y Ávila, 42)

Con la primera aparición de los menstruos se presentan desórdenes orgánicos e intelectuales [...] [Cita de la *Gaceta Médica de Costa Rica*, artículo publicado a principios del s. XX]. (Morera y Ávila, 43)

Y mensajes publicitarios de la época:

Hablemos porque en *Hablemos* nos interesamos por la mujer. (Morera y Ávila, 54)

No se pierda a esta espectacular mujer: ¡Marilyn Monroe, seductora, bella única! Véala en el gran Cine Teatro Mundial. (Morera y Ávila, 55)

Ahora sí es realidad ver a una mujer sin histeria, sin nervios sin jodarrías.... Gelineau, en su botica de confianza. (Morera y Ávila, 43)

La Voz hace eco también de la *vox populi*, es decir, del sentir popular, o más bien, del enjuiciamiento incriminatorio de la calle hacia la condición maternal:

Aún en el caso de que el hijo le haya causado perjuicios, para eso es su hijo, y para eso es ella la madre, para cargar con las consecuencias, para remediar... si se puede, y para perdonar siempre [Cita sacada de *Mujeres y hombres de la posguerra costarricense (1950-1960)*, de Alfonso González, 2005, 185-86]. (Morera y Ávila, 48)

Si la esposa ama la bebida o es iracunda, si ama el lujo, si es golosa, amiga de visitar. Pendenciera, maldiciente, hay que sufrirla. (Morera y Ávila, 50)

En todo este reguero de mensajes insidiosos de la Voz, hay un trasfondo prescriptivo que, a modo de pátina, bien sea esta caritativa, definitoria, clínica, legal o sociológica, pretende doblegar a la mujer en todas sus dimensiones (corporal, espiritual, sexual, de género, moral y legal) con todo el peso de la indolencia e intransigencia institucional, científica, jurídica y colectiva. La Voz es vocera incluso de la denominada “maternidad interminable”, aquella que controla y atosiga a la hija adulta, perpetuando así el discurso subyugador hegemónico (Sau, 1995):

¿Para dónde vas? ¿Con quién vas?... ¿A qué hora volvés? ¿A qué hora es tu cita? ¿A qué horas salís?... ¿Dónde estás?... ¿Con quién estabas?... ¿A qué hora volviste?... ¿Qué hacés? ¿Qué lees? ¿Qué estás pensando? (Morera y Ávila, 57-58)

Otra voz bien distinta es la Voz de mujer que se cuelga por el micrófono colgante y por el que pasan en algún momento de la pieza todas las actrices, menos Andrea. La Voz de mujer recoge un corpus discursivo testimonial en primera persona (a veces incluso esta se esconde en la subliminalidad de la tercera persona), que incorpora la experiencia más íntima y genuina de cada madre en particular. La Voz de mujer abarca sensaciones, confesiones, obsesiones, sufrimientos, miedos y fabulaciones en torno a distintos aspectos de la maternidad, tales como la fragilidad del recién nacido; el estado de excepción que supone el embarazo en la sensibilidad, conciencia y realidad femeninas; las expectativas de la sociedad; la condición de cautiverio; la irreversibilidad e invisibilidad de la condición maternal:

Al cogerla tengo que tener cuidado. Es como tratar de cargar un montoncito de agua sin que se derrame [Cita del poema “Dando el pecho”, de Gioconda Belli, 1991]. (Morera y Ávila, 42)

¿En qué rincón de la vida me estará esperando la felicidad? [Cita del poema “Rebelión”, de Gioconda Belli, 1991]. (Morera y Ávila, 43)

Si tú quieres acabar con la agitación de tu mujer, has que beba Jarabe Gelineau. Lo hace todo por la armonía de tu hogar. (Morera y Ávila, 43)

Me duele tanto el cuerpo... debe ser esta cama apretándome desde abajo. (Morera y Ávila, 44)

Ojalá que la bebé se duerma y mi marido no vuelva para la cena. (Morera y Ávila, 45)

Hay dios mio no sé cómo no me vuelbo loca, ni porque estoy en medio de treinta y cinco locas, cómo no deezperarme. (Morera y Ávila, 46)

Escúchame bien: cuando un hijo se ha aferrado no se puede hacer nada por desaferrarlo. Y un hijo es algo que se atrapa en cuestión de segundos. ¿Me entendés? [Fragmento recogido en *El vacío de la maternidad*, de Victoria Sau, 92. Texto original de *Las palabras para decirlo*, de Marie Cardinal, 1976]. (Morera y Ávila, 49)

Trato, según los consejos del doctor, de olvidar todo, pero ¿podré? Besa a los niños mil veces, los amo. (Morera y Ávila, 50)

La esposa se traga su comida, se traga su dolor... Se traga de nuevo su comida, se traga de nuevo su dolor. (Morera y Ávila, 52)

¿Quién se ocupa de mi regreso al hogar, de mi confort, de mi ropa interior, de mi cubierto? Nadie como no sea yo misma. Soy la única bajo este techo que no tiene madre [Citado en *El vacío de la maternidad*, de Victoria Sau, 27. Texto original de Christiane Olivier: *Los hijos de Yocasta*, 1984]. (Morera y Ávila, 55)

En este sentido, y dentro del apartado de la Voz de mujer, merece especial atención la inclusión del microrrelato de Lydia Davis, “La treceava mujer”, recitado al micrófono por la actriz Aisha. Esta intrigante parábola, de tintes mesiánicos, hace hincapié en la lacerante invisibilidad femenina, así como en la inmensa capacidad de resiliencia de la mujer. Sin embargo, el relato introduce también un elemento aún, si cabe, más inquietante: la discriminación de la mujer tiene firma de mujer:

En un pueblo con doce mujeres había una treceava. Nadie admitía que ella vivía ahí, no llegaba el correo para ella, nadie hablaba de ella, nadie preguntaba por ella, nadie le vendía a ella pan, nadie compraba nada de ella, nadie le devolvía la mirada, nadie tocaba en su puerta; la lluvia no caía sobre ella, el sol nunca brilló sobre ella, el día nunca amaneció sobre ella, la noche nunca cayó para ella; para ella las semanas no pasaban, los años no acontecían; su casa no tenía número, su jardín no estaba cuidado, su camino no estaba pisado, su cama no estaba habitada, su alimento no era comida, su ropa no era usada; y sin embargo y a pesar de todo continuó viviendo en el pueblo sin resentir lo que le hacía a ella [Lydia Davis, “La treceava mujer”, 1976]. (Morera y Ávila, 56)

Por último, la Voz Nuestra, o esencia reivindicativa que se destila a través del alambique escénico, se vierte en susurros “para una o dos personas del público a la vez” (Morera, 2012, 41). A modo de humilde revelación clandestina, estas frases bisbiseadas hurgan, por ejemplo, en el lado oscuro de la caridad, a saber, la intolerancia; las tropelías cometidas por el supuesto bien de la mujer; los tabúes sobre la fisiología hedónica femenina, o el abismo, llámese vacío, identitario al

que se asoma toda mujer en algún momento de su vida cuando la cuestión de la maternidad toca a su puerta:

El orden de los estados no tolera ya el desorden de los corazones. (Morera y Ávila, 42)

¿Cómo saber dónde comienza Dios y dónde termina el Diablo? (Morera y Ávila, 43)

Continente violado. Hijos de la violación. (Morera y Ávila, 45)

El clítoris es la única parte del cuerpo humano cuya función es solo para el placer y no para la reproducción. (Morera y Ávila, 51)

El vacío... La mujer no existe. Esta es la falta que llevamos. (Morera y Ávila, 58)

El devenir escénico y discursivo de *Vacío* avanza a través de diversos canales de expresión –que van jalonando los distintos ángulos de escrutinio a los que se somete el asunto de la maternidad y sus construcciones culturales– como son la música (unos setenta fragmentos de canciones interpretadas en vivo en español e inglés), el movimiento corporal (acciones físicas, danza, acrobacia) y las cartas de las internas dirigidas a sus familias que las actrices entregan al público ocasionalmente sin quitar de sus textos ni una falta de ortografía original, ni un ápice del desgarramiento con el que fueron escritas mas nunca leídas por sus destinatarios:

Sírvase mandarme esta cartita a Cartago, está mal escrita pero usted ve las madres reciben todo no ven sino el contenido. (Morera y Ávila, 44)

En estas pocas líneas que te escribo, podrás ver que mi cabeza está perfectamente bien. Si algo hallas extraño, será que escribo como para que todo el mundo lea –dicen que aquí no se puede de otro modo. (Morera y Ávila, 45)

Yo lo perdono porque segura estoy que hoy el sufre maz que yo (el esposo) me encuentro con toda resistencia para los golpes de la vida, pero mi cuerpo muy enfermo porque laz medicinaz no curan laz enfermedades morales. (Morera y Ávila, 46)

Que yo estoy peor que mejor creo no curarme porque no sé lo que tengo esta pasión me mata ya mi vida es muy pesada estoy triste como nunca. (Morera y Ávila, 48)

Se me prohibió salir de la puerta para fuera por el que laz cosinerz me velaban y mandaban la casa, que a mí no se me daba para comprarlez ropa sino que se lez deba a laz demás [...] todo lo sabían y me reprendían en favor de mi marido, cuyo viaje lo hise de oztinada que estaba y creyendo que con miz ausenciaz experimentarían unos días y la cosa se arreglaría, pero nada hijos mioz por el contrario. (Morera y Ávila, 51)

Todos ustedes me dicen, y también el doctor que es excelente para mí, que olvide todos mis malos sueños, pero el sueño está ahí, más vivo que nunca y el tiempo me parece infinito lejos de ustedes. (Morera y Ávila, 52)

Conserven hijos esta carta-memoria de su madre Dioz quiera que los sufrimientoz de ella sean laz bendiciones que el cielo tiene para ustedes [...] y aunque tan mala he sido con miz hijs y con todo el mundo nunca se avergüencen de desir mi madre hera M.C. de F. (Morera y Ávila, 53)

En cuanto al canal musical se refiere, nos encontramos dos nanas enmarcando la obra de principio a fin: la primera pieza musical con la que arranca *Vacío* es una dulce nana anónima hebrea/sefardí Morera y Ávila (42), mientras que la anti-nana de “Lullaby”, de Tom Waits (59), única canción grabada del espectáculo, sirve como inquietante colofón a un recorrido por el mapa musical de la maternidad que se inicia con la magia romántica del enamoramiento, propia de las letras de boleros, baladas, rancheras, etcétera (“A la antigua”, “Cómo fue”, “Somewhere Over the Rainbow”, “Amanecí otra vez”); pasando por el paisaje utópico, si bien tiznado de amargura, del blues (“Summertime”, “Mama said”), los atavismos culturales y machistas que determinan las relaciones de pareja y que destilan las letras de anuncios publicitarios a ritmo de pasodoble (“Jarabe Gelineau”); las cúspides pasionales que solo es capaz de alcanzar un zapateo flamenco; el desamor y la melancolía del tango (“Volver”, “Uno”), la obsesión y desesperación por aferrarse a un amor pasado o imposible de otros tantos boleros, corridos y rancheras (“Bésame mucho”, “Historia de un amor”, “Adiós felicidad”, “Pa’ todo el año”, “Cucurrucucú Paloma”, entre otras).

Llegamos a las moderneces de los años cincuenta y sesenta, y nos encontramos a Marilyn Monroe revolucionando el típicamente pueril “cumpleaños feliz” con su pícaro y sexy “Happy Birthday, Mr. President” al saxo (Morera y Ávila, 55). El nuevo prototipo de frívola feminidad rubia-platinada deja su impronta inevitablemente en las versiones libres musicalizadas y cantadas de los boletines de puericultura o de los anuncios publicitarios de la época que denuestran el saber maternal natural –“Ustedes son ignorantes... No inventen ninguna cosa... Solo el médico sabe pensar” (Morera y Ávila, 54)–, promoviendo la imagen de la nueva madre que ha pasado por la panacea de la cesárea –el non-plus-ultra en materia de maternidad–, prescinde de su propia leche en favor de la leche en polvo –“¡Guácatela con tu leche! ¡Gracias a la vaca chic!” (Morera y Ávila, 54)– y otros innumerables productos cosméticos que le disimulen las estrías y otras secuelas físicas del parto (pechos caídos, flaccidez, etcétera) –“Serás mamá pero no parecerlo” (Morera y Ávila, 54)–, y quien no se desvive tanto por su bebé, pues lo deja berrear en la andadera mientras ella se arregla para estar guapa. Una sombra se cierne sobre tanto supuesto progresismo e independencia femeninos, y no es precisamente la sombra de ojos, sino la del patético masoquismo femenino sobre el que versa el tema “Piece of My Heart”, de Jerry Ragovoy y Bert Berns, en versión de Janis Joplin (Morera y Ávila, 53).

La recta final musical de *Vacío* se caracteriza por una mayor fragmentación, polifonía, multilingüismo, incluso revisionismo, que se plasma en el complejo canon polifónico en el que participan todas las actrices (Morera y Ávila, 57-59), y que incluye una anti-letanía⁸ de rosario, de Elia Arce (Contreras, 2012, 62), cargada de anti-epítetos maternos, el mantra multilingüe “Ich tanze, Je danse, I’m dancing, in my mother’s arms”, de Helene Chadwick, así como un fin de canon herético en clave de diva –“Cordera de Diosas, Que quitas el pecado del mundo. Creo que por fin eres Madre, y yo, tu Hija. ¡No nos des paz!” (Morera y Ávila, 59)–.

El silencio del penúltimo momento barrunta una vez más las tesis revisionistas del cáustico feminismo de Victoria Sau (1995) y salpica a la madre como partícipe silenciosa/silenciada en la convención machista y misógina reinante:

8 Madre con mancha [...] Madre corrupta [...] Madre insolente [...] Madre admirable [...] Madre del mal consejo [...] Madre destructora [...] Virgen digna de compasión [...] Virgen poderosa [...] Virgen infiel [...] Ideal de ambigüedad [...] Morada de sabiduría [...] Modelo de contradicción [...] Rosa despreciada [...] Reina de las matriarcas/ reina de las profetas [...] Fuerte como una torre [...] Salud de las enfermas [...] Reina de las que no viven su fe [...] Reina de las no castas [...] Reina concebida con pecado original [...]. (Morera y Ávila, 57-58).

¿Dónde estabas, Madre, cuando los Padres firmaron el Contrato Masculino a tus espaldas y la de todas tus descendientes?... ¿Dónde estabas, Madre, cuando los Padres se repartieron la tierra en Imperios o Grandes Potencias?... ¿Dónde estabas, Madre, cuando los Padres sodomizaron el amor y lo llamaron después Debilidad?... ¿Dónde estás ahora mismo, madre [Textos originales extraídos de *El vacío de la maternidad*, de Victoria Sau]. (Morera y Ávila, 56-7)

La Voz (Andrea) rompe el silencio en medio de la oscuridad para cantar por primera vez. Se estrena ni más ni menos que con “Silence is sexy”, de Blixa Bargeld, para dejarnos claro, al tiempo que se despoja de la tela que estampa su vagina y censura con dicha tela el micrófono, que el silencio es tan sexy como la muerte (Morera y Ávila, 59).

Finalmente, las acciones físicas de las actrices-bailarinas y de la actriz-acróbata transcurren por derroteros paralelos a los canales musicales y textuales. Se trata, eso sí, de un paralelismo muy particular, abierto a la capacidad panóptica del espectador, así como a su nivel de sintonía receptiva con la maraña de partituras personalísimas que realizan, de modo constante y multidimensional, la acróbata y sus compañeras, y que abarcan todo un abanico subjetivo y mordaz de “desplazamientos” corporales asociados de alguna manera y en algún momento dado a tipos o expresiones de lo que bien pudiera ser la maternidad o alguna de sus “locuras” (cuerpos que limpian, que cocinan, que se amarran, que se flagelan, que se abrazan, que arrullan, que controlan, que danzan, que se suspenden en el vacío, que se caen al vacío, que se supeditan, que violan, que son violados, que dan cobijo, que roban, que canibalizan, que matan, que callan, que se despojan, que aman, etcétera).

Estamos pues ante un quehacer teatral con aguda visión de género, en el que el objetivo performático principal radica en la intervención, desnaturalización y recreación del lenguaje patriarcal, exponiendo primeramente el imbricado y familiar arraigo de este dentro del imaginario del espectador, para acto seguido “convertirlo en irreverencia significativa” (Morera, 2012), descubriendo así su lacerante verdad, y ulteriormente crear un paradigma lingüístico nuevo, en sintonía superior con las silenciadas realidades de mujeres y madres.

Referencias

- Barba, Eugenio. (2005). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- Belli, Gioconda. (1991). *El ojo de la mujer: Poesía reunida*. Madrid: Visor.
- Calvo, Yadira. (2004). *Éxtasis y ortigas. Las mujeres, entre el goce y la censura*. Heredia: Grupo Editorial Farben Norma.
- Cardinal, Marie. (1976). *Las palabras para decirlo*. Barcelona: Noguer.
- Contreras Castro, Anabelle. (2012). ¿Será posible una dramaturgia desde ‘lo femenino’? El proceso investigativo para *Vacío* del Teatro Abya Yala. En *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano*, 163, 60-65. Recuperado de <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/163/anabelle.pdf>
- Davis, Lydia. (1976). *The Thirteenth Woman and Other Stories*. Nueva York: Living Hand.
- Diéguez, Ileana. (2009). *Destejiendo escenas: Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Gies, David Thatcher. (2005). Romanticismo e histeria en España. *Anales de literatura española*, 18, 215-226.
- Ginè i Partagàs, Joan. (1871). *Curso elemental de higiene privada y pública*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez y Compañía.
- González Flores, Mercedes. (2007). *La construcción cultural de la locura femenina en Costa Rica: 1890-1910*. San José: Universidad de Costa Rica.
- González Ortega, Alfonso. (2005). *Mujeres y hombres de la posguerra costarricense (1950-1960)*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Grillo Rosanía, Roxana. (2004). Feminidad y raciocinio: La construcción social de la locura. *Revista Crisol*, 11, 52-54.
- Morera Ugalde, Ailyn y Ávila, Roxana. (2011, julio-diciembre). Vacío. *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano*, 160-161, 38-59.
- Morera Ugalde, Ailyn. (2012). Ailyn Morera. En *Sistema de Información Cultural Costa Rica*. Recuperado de: <http://si.cultura.cr/component/sicultura/articulo/ailyn-morera-431.html>
- Olivier, Christiane. (1984). *Los hijos de Yocasta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Saletti Cuesta, Lorena. (2008). El concepto de “maternidad”: últimas tendencias dentro del feminismo. *Clepsydra: Revista de género y teoría feminista*, 7, 169-184.
- Sau, Victoria. (1995). *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna*. Barcelona: Icaria.
- Venegas, William. (2005, 18 de septiembre). Primer Plano: Ailyn Morera. *La nación*. San José. Recuperado de <http://www.nacion.com/teleguia/2005/septiembre/18/pplano.html>
- Viguera, Baltasar de. (1827). *La fisiología y la patología de la mujer o Historia analítica de su constitución física y moral, de sus atribuciones y fenómenos sexuales y de todas sus enfermedades*. 4 vols. Madrid: Ortega y Cía.

Discusiones encarnizadas:

El cuerpo de la intelectual orgánica en la poesía de Márgara Russotto

Eliana Díaz Muñoz

Universidad del Atlántico, Colombia
 ediazmunoz@mail.uniatlantico.edu.co

Resumen

Los poemarios de Márgara Russotto, escritora caribeña nacida en Italia, están habitados por una galería de mujeres en relación (de cercanía o distancia) con la cultura letrada. En sus corporalidades, el vínculo con el saber académico puede tornarse híbrido: a veces es encierro, otras tantas, liberación. Este artículo revisa las representaciones del cuerpo de la intelectual en la obra poética russotiana y sus implicaciones en lo que respecta a las formas de concebir la intelectualidad y el acceso al conocimiento por parte de las mujeres.

Palabras clave

Cuerpo, fallogocentrismo, saber, mujeres, intelectual orgánico.

Abstract

Margara Russotto is a Caribbean writer who was born in Italy. Her books of poems are inhabited by a set of women with distant or close connections to lettered culture. In these corporalities, the link with academic knowledge can be hybrid: sometimes is the prison and others the liberation. This paper reviews the representations of the body of intellectual woman in russotian's poetry and their implications in the concept of intelligentsia and the access to knowledge by women.

Keywords

Body, Knowledge, Organic Intellectual, Fallogocentrism, Women.

Recibido: 6 de marzo 2013 • Aprobado: 10 de mayo de 2013