

---

## PRESENCIA DE LA MUJER EN EL TEATRO: EL CASO VENEZOLANO

*Susana CASTILLO*  
(*State University of San Diego California*)

"Cualquier desafío al orden prevaleciente  
de la fantasía es una impugnación política."  
Sheila Rowbotham

La historia oficial indica que la mujer ha estado íntimamente ligada al desarrollo del teatro. Lo que no se ha señalado son las delineaciones del radio de acción que se le ha impuesto, las estrategias que ella ha tenido que diseñar para invadir los terrenos vedados, la contradicción entre la exaltación y la sospecha con la que ha sido recibida y los cambios que lentamente va logrando en la actualidad.

El presente estudio intenta analizar la participación de la mujer en el proceso teatral venezolano de los últimos cuarenta años. Específicamente, se enfocará sobre la producción de Ida Gramcko, Elizabeth Schön, Lucía Quintero, Elisa Lerner y Mariela Romero, señalando el original aporte de cada una de ellas para proyectar aspectos de la identidad de la mujer silenciados por la tradición estética dominante.

La crítica ha escogido unánimemente el año 1945 para señalar el nacimiento del Nuevo Teatro Venezolano. La irrupción de la democracia había creado el clima propicio para atender inquietudes artísticas locales y para acoger las concepciones innovadoras de varios directores extranjeros que llegan de diferentes latitudes a partir del citado año. Alberto de Paz y Mateos, Francisco Petrone, Jesús Gómez Obregón, Juana Sujo y Horacio Peterson serán los encargados de renovar la escena y de formar la presente generación de dramaturgos y directores.

El auge petrolero había empezado ya a determinar cambios en todos los órdenes. Y aunque el proceso cultural siempre va a la zaga de los grandes cambios políticos -especialmente en el caso del teatro, que intenta afectar a una conciencia colectiva- las expresiones artísticas comenzaron a mostrar vertiginosos cambios.

Dentro de ese panorama teatral, la mujer -a pesar de su posición no hegemónica en el medio- ha aprovechado cada intersticio social para desempeñar vigorosamente el papel de propulsora y organizadora. Así, mujeres que se han acercado al poder, han transformado su función simbólica, y hasta decorativa, en instituciones artísticas para convertirse en eficaces instrumentos de cambio cultural. Basta recordar el nombre de Ana Julia Rojas, cuya labor tuvo el propósito de sacudir el ámbito intelectual de "costumbrismo epidérmico" que la dictadura de Juan Vicente Gómez había prolongado. En 1942, Ana Julia Rojas toma la presidencia del Ateneo y desde esa posición funda la Escuela de Iniciación Teatral (1947), y empieza el Concurso Anual de Teatro (1951). En 1952, junto con Esteban Herrera, deciden la creación de un Grupo Teatral permanente. El director chileno, Horacio Peterson, es el llamado a organizar el Teatro Ateneo, de Caracas. Desde 1958, María Teresa Castillo ha desplegado una labor titánica desde la Presidencia del mismo Ateneo. Ella ha auspiciado importantes proyectos, tales como los Festivales Internacionales de Teatro, que se vienen celebrando en Caracas desde 1973; la creación de Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT); la formación y desarrollo del Grupo Rajatabla, entre otros muchos. Su asombrosa actividad no se limita al medio caraqueño. Ella es una figura indispensable en la promoción del acontecer teatral del interior de la república, así como el nexo clave para las actividades de índole internacional. Vale mencionar también la labor de Clara Rosa Otero, quien desde el teatro "Tilingo" se ha encargado de difundir el teatro infantil, y la Tita Cohen, cuyo aporte a través del Centro Cultural "Prisma" está teniendo impacto en el medio teatral.

Otra función tradicional que la mujer ha ido transformando en Venezuela ha sido la de actriz. Es sabido que -a lo largo de la historia- su contribución ha sido irremplazable y contundente en el área de actuación, no sólo por su innegable valor histriónico, sino también por el poderoso atractivo de su "imagen". El teatro es un fenómeno social y colectivo y -como bien lo ha estudiado Michelene Wardon en sus obras sobre teatro y política sexual- el glamour y la sensualidad de la mujer en la escena forma parte de nuestra cultura (Plays, 10). Es de especular que, precisamente, apoyándose en esa coyuntura que la sociedad patriarcal ha brindado a la mujer, la actriz argentina Juana Sujo haya venido a Caracas en 1948 para la filmación de la película "La Balandra Isabel", y se haya integrado al proceso teatral hasta su muerte (1961). A ella se debe la apertura de salas permanentes de teatro con un repertorio muy al día del teatro occidental, así como de la metódica formación de actores. No es casual que el premio anual más codiciado de teatro,

así como una importante sala de espectáculos y una escuela teatral, lleven el nombre de Juan Sujo.

Desde la época de los sesenta, y probablemente como reflejo de los movimientos sociales que afectaron el proceso cultural de todo el continente, la mujer ha seguido incursionando en funciones de mayor impacto dentro del teatro venezolano. Y aunque es obvia su ausencia en las áreas técnicas y en la misma dirección escénica, también debe señalarse que este es un hecho común a todo el teatro occidental, situación de desventaja que empieza a rectificarse gracias a un mayor acceso de la mujer en éste como en otros campos. En años recientes es alentador notar la labor de mujeres de empresa, como Esther Bustamante, América Alonso, Mariela Romero, entre otras, que van integrando una categoría diferente de mujer de teatro.

### **Teatro escrito por mujeres**

La omisión sistemática de los nombres de escritoras en las antologías literarias no es una especulación, sino una verdad fácil de probar. Así lo han demostrado muchas estadísticas en las que se basa la crítica de la última década; basta recordar el trabajo de Beth Miller en América Latina, y el de la ya mencionada Michèle Wandor en el teatro occidental. Ellos ponen de manifiesto el sexismo inconsciente de los antólogos y una serie de circunstancias socio-económicas que limitan el trabajo creador de la mujer. En "Carry on, Understudies", Wandor señala que el poder económico del hombre en las decisiones del quehacer teatral es un obstáculo difícil de superar. El texto dramático, concebido individualmente, pero recreado en equipo, debe contar con la aprobación de un director/productor. Es él quien decide si los temas y formas expresivas de las obras escritas por mujeres son válidos. Para llegar al público, una teatrística debe pasar primero por la censura masculina. Es fácil suponer que la mujer acarrea en su texto un tono expresivo diferente, una perspectiva sui generis, ya que se escribe desde su inserción en el mundo como mujer y a veces desde sus márgenes. Otro aspecto que se ha discutido es el número limitado de dramaturgas en relación con la pléyade de novelistas y poetas aparecidas en las últimas décadas. Dado que su confrontación con el medio es directo e impactante, el creador teatral es mucho más vulnerable. Su nombre y su mensaje está expuesto a la crítica inmediata que lo acoge o lo rechaza. La mujer, al incursionar en esa esfera eminentemente femenina, rompe con la función tradicional que se le ha asignado dentro del teatro.

Un tópico que se discute actualmente es la dificultad que significa la forma teatral del texto para la escritora. Según Wardon, el texto dramático constituye un reto para la mujer: el diálogo y la acción, esenciales al drama, requieren vivencias que se obtienen en las esferas jerárquicas patriarcales a las que la mujer no ha

tenido acceso. Por eso, dice Wardon, la mujer que escribe busca su voz. Es de conjeturar que los monólogos intimistas y confesionales que la dramaturga latinoamericana cultiva se deba a su necesidad de auto-exploración. Según Gilvert y Guber, la escritora necesita de dicha auto-exploración antes de su inserción en el mundo (Mora, 6). Asimismo podría suponerse que esta ausencia de vivencias en la esfera pública se deba al hecho de que, por lo general, la mujer que escribe teatro parta de su propia subjetividad para enjuiciar su entorno. Su historia, por eso, no es épica, sino una intra-historia (Agosín, 87). Sin duda, estas consideraciones afectan a la mujer que escribe teatro en nuestros días. En Venezuela, sólo las recientes antologías incluyen nombres de dramaturgas. Tan poco común es el caso, que la crítica tradicional no sabe cómo llamarla. Isaac Chocrón ha resuelto el problema a medias, llamándola "la dramaturgo". La mujer que ha escrito teatro -antes de estas últimas décadas- está presente por ausencia. Sobre épocas recientes se mencionan nombres de mujeres, como el de Vicky Franco, por ejemplo, en programaciones de aconteceres teatrales, pero no existe documentación textual. Sin esas fuentes de información la interrumpida historia de la mujer que escribe teatro debe empezar en los años cincuenta con la poeta Ida Gramcko. La crítica venezolana la considera, en efecto, como su primera dramaturga. Esto lleva a dos reflexiones: primero, la dramaturga venezolana ha incursionado generalmente en otros campos literarios, y su aporte al teatro ha sido tangencial. Segundo, la dramaturga de hoy ha tenido que suprimir el vacío anterior y descubrir su propia voz. Consciente o inconscientemente ha debido resolver las "discrepancias, lo alterado y lo borrado" (Mora, 5) existente en la imagen de la mujer interiorizada por la supremacía masculina. Su reciente historia es la historia de ingeniosas estrategias antipatriarcales para expresar "la dimensión callada de su identidad" (Showalter, 31).

### La revisión de un mito

*María Lionza*, de Ida Gramcko:  
"No more masks! No more mythologies!"  
Muriel Rukeyser

En 1956, Alberto de Paz y Mateos inaugura la sala "Poliedro", con *María Lionza*, obra escrita por una poeta nacida en Puerto Cabello, quien a los 18 años había sorprendido al medio artístico caraqueño con la publicación de *Umbral*, al que siguieron *Cámara de cristal*, *Contra el desnudo cielo*, *Poemas* y *Juan sin miedo*. Escritora prolífica y multifacética, Gramcko ha incursionado tanto en la poesía como en el drama, en el ensayo y la prosa. Entre sus textos dramáticos figuran *Belén Silveira*, *La Rubiera* (estrenada bajo la dirección de Horacio

Peterson en 1958), el oratorio ballet *La loma del ángel*, *Penélope*, *La mujer de Catey*, *La dama y el oso*, y *Juan Palomo (Nonasterios, 63)*. *María Lionza* está basada en una leyenda propia de los estados de Carabobo y Yaracuy, sobre una diosa -virgen, bella y vengativa- que "se debe" a su pueblo.

La obra está escrita en verso y estructurada en tres actos. En ella se destaca la lucha entre dos fuerzas poderosas: la sexualidad de la mujer y la tradición imperante. Como anota Isaac Chocrón en la "introducción" a la obra, *María Lionza* muestra "una conducta individual marcada por la responsabilidad hacia lo colectivo" (12), ya que la protagonista terminará por doblegar sus pasiones para cumplir el ritual del pueblo que "cada cien años, cada cien otoños... pide un nuevo credo/Que le crezcan sus sueños, los retoños/que un nuevo dios lo libre de su miedo" (24). Sacrificio éste que demanda que María renuncie a "sus párpados, su cara, su cuerpo de mujer" (25).

La iracunda obra azota al lector/espectador con la desafiante actitud de la protagonista. Gramcko se coloca en el centro mismo de la subjetividad del mito para expresar la tumultuosa lucha, la sexualidad pujante, los llamados "irracionales" que se dan en esta diosa enamorada. Y al hacerlo, la autora rectifica las falsas imágenes interiorizadas por el creador hombre. De manera especial echa por tierra las absurdas dicotomías demonio/ángel, santa/bruja, casta/puta. La legendaria figura será un ser complejo que sueña y desea: el amor y la sensualidad se integrarán estrechamente. La sexualidad reprimida y/o explotada de las mujeres del mundo dramático de Gramcko será el hilo unificador de su obra.

En su magnífico estudio, "The Thieves of Language", Alicia Ostriker declara que "el revisionismo del mito" es un instrumento eficaz para redefinirnos nosotras las mujeres y con ello, redefinir la cultura (316). Según esta crítica, a primera vista resulta ilógico que las escritoras recurran a un terreno tan inhóspito como son los mitos, ya que en ellos se encuentran los héroes y dioses, las deidades de gran espiritualidad y sabiduría por encima de la Madre Naturaleza. Sin embargo, al tomar una figura o una trama ya aceptada y definida por la cultura, la creadora tiene en sus manos la posibilidad de expresar las circunstancias borradas de ese consabido acontecer y de aclarar las motivaciones y conductas discrepantes de esos personajes, propiciando así la desfamiliarización de falsos iconos. Este mecanismo del "revisionismo del mito" tiene obvias ventajas, prosigue Ostriker. Por un lado, al utilizar figuras casi históricas, la autora se desliga de las protagonistas y está más libre de dar vida al personaje sin que el público/lector la identifique con su creación. Por otro, los mitos son parte del inconsciente colectivo, de los deseos prohibidos, de las motivaciones y conductas irracionales. No hay que esforzarse entonces en imponer lógica y raciocinio a los personajes en la escena; puede dárseles vida libremente.

La trama de *María Lionza* gira alrededor del dilema de la protagonista ante las exigencias de exclusividad y sumisión que demanda su amante. Incapaz de

convencer a Froilán que su amor por el pueblo no disminuye en nada su amor por él, Marfa trata de suicidarse con un puñal. Aparentemente Gramcko recurre a cánones tradicionales: el transgredir el orden imperante tiene un "castigo" y la muerte es la mejor respuesta para la mujer que se deja llevar por su propio sentir, desafiando "lo que está escrito". Pero hay un doble final (¿estrategia antipatriarcal de la autora?), porque Marfa no puede morir sin destruir la leyenda. Para su congoja, ella se da cuenta de que es invulnerable a la muerte: se ha convertido en un ser divino. Superada así la iracunda pasión de Marfa y su lucha por soltar sus deseos al viento, el conflicto queda solucionado. Froilán desaparece de la escena y ella, ahora serena (léase, asexuada), queda rodeada de dioses. Sólo en las últimas escenas la autora trae a luz el concepto de "pueblo", "patria", y "colectividad". Hábilmente la autora ha dado un giro completo a la historia tradicional que enfatiza y ennoblece "el sacrificio" de Marfa por los demás y nos ha dado la desesperada historia de una mujer enamorada y "encarcelada" por la tradición (64). La represión y la inhibición de la sexualidad de Marfa se denuncia precisamente al preservar el mito de la virginidad. La castidad ha sido conservada, pero Gramcko nos aclara las verdaderas razones para esta renuncia. El sacrificio, esa "superioridad espiritual" que se le ha atribuido a la mujer como característica "natural" para reducirla a recintos limitados, no es la motivación de su protagonista; es ésta la interpretación más convincente.

Sin modelos previos en la tradición dramática venezolana, Ida Gramcko desafía con su obra antiguas percepciones, expresando con sensuales y originales metáforas, el erotismo de la mujer. En última instancia, *Marfa Lionza* es una impugnación táctica contra la represión que, en nombre de tantos mitos, se le ha impuesto a la mujer a través de la historia.

## **El conflicto entre el saber y el decir: la "inconexión" en el mundo dramático de Elizabeth Schön**

"Oh, mujer! El silencio es el adorno de tu sexo."  
Sófocles

*Al unísono* (1965), una de las piezas más breves e integradoras de Elizabeth Schön, contiene los "signos sugeridores" de la preocupación central de su obra toda. En ella, los desesperados intentos por romper la incomunicación de dos seres son anulados por las fórmulas expresivas -y represivas- determinadas por la sociedad patriarcal, que relegan a un sitio marginal la inserción de la mujer dada a través de su lenguaje y su conducta. No es coincidencia que sus protagonistas sean todas seres silenciosos, desquiciados, alienados, sin conexión con el entorno. Como Gramcko, Schön había impactado ya a la intelectualidad caraqueña con su

poesía cuando empezó a incursionar con el teatro. De ahí que su lenguaje metafórico le haya ganado a su obra el calificativo de "mágico-poética" (ver Monasterios, 65). El abandono del argumento, el prescindir de la psicología para la delineación de sus personajes, el novedoso tratamiento temporal y espacial, están presentes en la obra de Schön. Pero la dislocación de la realidad sólo se da en un primer nivel intelectual, porque la futilidad de la comunicación humana - agravada por la subordinación impuesta al lenguaje (y claro está, al comportamiento) de la mujer- así como la alienación resultante, forman el hilo que une toda su producción. *Intervalo* (1957), de gran éxito en el Primer Festival de Teatro Venezolano de 1959; *Melisa y el yo*, estrenada en el Segundo, celebrado en 1961, con muy buena crítica; *La aldea* (1965), ganadora de uno de los premios del Concurso de la Universidad de Zulia, armonizan coherentemente alrededor del eje temático indicado. Es de anotar que el aporte más valioso de Schön se da en la utilización del lenguaje --como forma de rebeldía y evasión-- así como en la creación de sus personajes femeninos.

En la citada obra *Al unísono*, aparecen dos personajes con el nombre genérico de Hombre y Mujer. Para la escenificación sólo se necesita un banco. La mujer está sentada ya. El hombre se le acerca y empieza un vigoroso cuestionamiento sobre el presente, pasado y futuro de ella. La mujer, entre sorprendida y agradada, contesta con escasísimas palabras y abundantes silencios. En efecto, la mayoría de sus parlamentos están reducidos a una sola palabra: "sí", dicha ya en tono interrogativo, ya en dubitativo, pero siempre acogedor. Esta actitud da pie para que el Hombre deponga su curiosidad inicial y se complazca con una autoexposición: "H: Con su única palabra, sí, ha penetrado aquí, en este recinto mío. ¿Y qué más puedo desear?, ¿qué más puedo anhelar? ¿No lo cree? M: Sí. H: ¿Se da cuenta? M: Sí. H: ¿No siente...no siente como si entre su ser y el mío no existiera ni espacio, ni aire, sino un solo bulbo que late acompasadamente y al unísono? M: Sí." (138)

Acaba la obra sin que el público se entere que ella accede a compartir las metas que él había trazado de antemano. Su identidad queda subordinada: "H: Creo que mejor nos retiramos. M: Sí. H: ¿Sí? M: Sí. H: ¿Vamos...vamos a tu casa? M: Sí. H: Y me mostrarás tu habitación...M: Sí. H: Y me mostrarás tu lecho... M: Sí. H: Y tus libros... M: Sí." (139)

Si Ida Gramcko verbaliza en *Marta Lionza* lo no dicho sobre la sensualidad de la mujer, Schön transgrede los límites de la tradición dramática, cosificando en la escena la subestimación de las manifestaciones comunicativas de la mujer. En su lúcido estudio sobre narrativa femenina, Lucía Guerra documenta precisamente cómo la mujer fue sistemáticamente desprovista de la capacidad para modificar por su voluntad asuntos terrenales o celestiales. ("Desentrañando...", 1). Aclara Guerra que el lenguaje está íntimamente ligado al sistema de conocimiento que en la mujer se da -por su historia y su biología- de manera diferente a los

patrones ideológicos masculinos, relegando el proceso cognoscitivo de la mujer marcado por una relación estrecha con la materia y el ámbito cósmico (5).

Es claro que para llegar a expresar "la experiencia de la subordinación" la mujer ha recurrido a muchas estrategias. En su vigoroso estudio *Silencio e imaginación*, Marjorie Agosín anota que ha sido un gran mito el que las mujeres sean platicadoras y parlanchinas. Estos han sido epítetos para devaluar el habla de las mismas (14). En realidad, confirma Tamara Kamerzain, la mujer ha estado muy cerca del silencio porque su habla ha sido siempre marginal (citada por Agosín, 15). De ahí que silencio e imaginación hayan sido dos metáforas complementarias a las que ha recurrido la mujer. Por otra parte, Agosín anota que el silencio puede ser una "treta" para rechazar la autoridad. No se trata de no saber qué decir, sino de no saber cómo decir lo que se sabe frente a la jerarquía circundante. Así, el silencio queda coagulado entre el Hombre y la Mujer de *Al unísono* (jirónico título!), como una "estrategia del débil": la subordinación de la expresión de la mujer sólo duplica su status dentro de la sociedad.

En una reveladora entrevista de 1973, Elizabeth Schön manifestó las motivaciones de su escritura develando las claves intelectivas de su teatro personalísimo, que ha sido categorizado por la crítica como "herético" y "absurdista" (sic). "Con mi teatro trato de expresar -de una manera muy profunda y muy verdadera- cómo se me da la vida: a mí se me da como una inconexión..." (Castillo, 125-6). Desarmonía, alienación e inconexión son las vivencias que también experimentan las protagonistas en el mundo dramático de Schön: entes en ansiosa búsqueda de su razón de ser.

### **El teatro "oblicuo" de Lucía Quintero: una angustiosa ambigüedad**

Carlos Miguel Suárez Radillo realizó un aporte invaluable con la recopilación de textos dramáticos que tituló *13 autores del nuevo teatro venezolano* (1971). Dicha antología contiene tres obras escritas por mujeres (Schön, Quintero y Lerner), cuyo común denominador radica en protagonistas que padecen trastornos mentales.  $1 \times 1 = 1$ , pero  $1 + 1 = 2$ , es el extraño título de una breve obra escrita por Lucía Quintero en los años sesenta. Nacida en Puerto Rico, la escritora se ha radicado en Caracas, donde desempeña funciones de crítica de arte y de literatura en reconocidas revistas, así como la de Directora de Pedagogía del Museo de Bellas Artes. Aunque su incursión por el teatro parece haber tenido poco impacto, sus textos conllevan preocupaciones compartidas por dramaturgas de diversas latitudes geográficas. Entre sus obras publicadas figuran *La brea y las plumas*, y *Viejo con corbata colorada* (1963), *Verde angustiario* (1968). La lista de sus obras inéditas es bastante extensa.



Según Suárez Radillo, el análisis de más de doce breves obras de esta autora indica la aparición de una nueva forma teatral. El teatro "oblicuo" se basa en la observación de las conductas humanas expresadas en "un diálogo irracional y espontáneo de los que resulta un [teatro] absurdo, a veces humorístico, a veces angustioso, pero siempre inteligente" (407).

*1 x 1 = 1, pero 1 + 1 = 2* está dividida en cuatro escenitas en las que aparecen cuatro personajes: Hombre, Mujer, Enfermera, Doctor. La enfermera conduce a la cabizbaja Mujer a una habitación que ella de inmediato identifica con una celda. Obviamente ha llegado hasta allí bajo engaño, del que son cómplices tanto la implacable Enfermera como el Doctor. A lo largo de los parlamentos, el lenguaje de la Mujer -de corte coloquial- posee coherencia y lógica. El calificativo de "enajenada" será dado por los que conforman el entorno (presentes y ausentes). El infierno de las instituciones psiquiátricas y sus métodos de "curación" se adivina, entre líneas, en la conversación que la Mujer sostiene -pared de por medio- con el paciente de la siguiente celda. El Hombre intenta instruirla en el arte de la sobrevivencia, en un lugar donde carecen en absoluto de control. La enfermera -al escuchar dos voces diferentes- la catalogará de "agresiva, agitada y depresiva", y va en busca del Doctor. Este, con mucha más humanidad, trata de entender el posible "ventriloquismo". Aunque sabe de la existencia de otro paciente cercano a la celda de la Mujer, el médico descarta toda posibilidad de comunicación, ya que los pacientes se encuentran aislados por espesos muros. Una vez más, la voz del Hombre instruye a "la loca" para jugarle una treta al médico. Así, cuando éste sale de su habitación para inspeccionar la habitación contigua, ella lo sigue y se encierra con llave con el paciente mental que la ocupa. La característica más impresionante de la obra radica en la concisión de la misma (cuatro páginas) para proyectar una intensa situación dramática. La sensación de encierro y confinamiento, así como la impotencia de superarla, produce una angustiosa reacción. Además, la manera indirecta de presentar la trama hace que se dude si la voz que la paciente escucha existe o no en realidad. Así, el público lector no sabe si está asistiendo a la "verdadera" historia, o a la imaginada por una mujer demente.

Según la misma autora, su teatro se distingue por "los personajes restringidos que actúan en forma indirecta. Su diálogo es reiterativo y repite una idea central (sic) y en formas variadas, para conducir a una acción restringida por los factores del medio ambiente o de una personalidad cohibida" (407). Gilbert y Guber, al analizar la literatura del siglo XIX y la del presente, en *The Madwoman in the Attic*, llegaron a la conclusión de que la dramatización de encierro y escape es un recurso obsesivo en las creaciones escritas por mujeres. Según ellos, parece ser que la mujer recrea su propio deseo de escaparse de los cánones patriarcales. Este hecho está íntimamente ligado a la creación de mujeres enajenadas cuya condición "anormal" les permite expresar violentamente lo que la sociedad les ha hecho

callar. Es interesante observar que este estudio indica, también, que la imagen de reclusión empleada por el escritor hombre, ha sido y es siempre usada de manera metafórica o metafísica. En la mujer que escribe, hay una intención social y concreta (84-5). Así lo confirman las obras de todas las dramaturgas venezolanas.

En varias entrevistas la autora ha insistido en que su teatro es ambiguo y que su conclusión es, por lo tanto, abierta. De ahí el calificativo de "ambigüedad", de no intentar probar una tesis. Esta forma integradora y dialéctica del texto supera el dualismo patriarcal "racional" -que valoriza y jerarquiza un aspecto sobre otro en lugar de incorporarlos en uno solo-. La secuencia de "flashes" que forman la brevísima obra de Lucía Quintero, deja vislumbrar la restricción a la que se ha reducido a la mujer. La experimentación estructural de su texto va a la par con la exploración temática de terrenos vedados. La confrontación con el medio, sin embargo, se da de manera tangencial. Estrategia antipatriarcal contradictoria de quien dice lo que no se debe decir.

### **Sobre el arte de la seducción: La dramaturgia de Elisa Lerner**

"Escribo para seducir... para tener amigos y lo he logrado."  
E. Lerner

Helen Cixous en *La risa de la medusa* (1975) presenta el manifiesto más polémico que la crítica feminista, francesa y norteamericana, ha debatido durante la última década: "L'écriture féminine". Según Cixous, la cultura occidental ha reprimido sistemáticamente la acción de la mujer y por ende, sus experiencias. La sociedad ha girado sobre un centro masculino, mecanismo apoyado por la religión, la filosofía y el lenguaje. De ahí que la resistencia más eficaz de las mujeres ante dicho desequilibrio debe darse a través del autoconocimiento de su "jouissance" o placer sexual: su toma de conciencia debe partir de su cuerpo y su sexualidad, precisamente porque ambos han sido mal presentados, o han estado ausentes del discurso masculino (citada por Showalter, 364).

A pesar de que "L'écriture féminine" acarrea una riesgosa implicación de la existencia de un determinado biológico psico-sexual del creador, esta teoría evidencia certeramente aspectos conflictivos de la mujer que escribe. De hecho, el tema de la sexualidad y los recursos apropiados para expresarlo -específicamente, un lenguaje no contaminado con interiorizaciones masculinas- son desafíos ineludibles que encara la escritora latinoamericana de hoy al elaborar su obra, sea cual sea el género literario.

En Venezuela, la abogada Elisa Lerner proyecta en sus incisivos ensayos y obras dramáticas la falta de realización sexual de la mujer. Es de aclarar que unida

a esta "constante predominante" de su obra, se da a la par una cáustica crítica al entorno sociopolítico en el que están insertas sus desoladas protagonistas.

Lerner irrumpe en el escenario venezolano con el monólogo *La bella de inteligencia* (1959), con el que la autora celebra el advenimiento de la democracia después de la dictadura de Pérez Jiménez. A este monólogo siguen otros como *Jean Harlow* (1962), *El país odontológico* (1966) y, más adelante, *La mujer del periódico de la tarde* (1976) y *El último tranvía* (1984). Igual éxito han tenido sus obras más extensas: en 1964, el Ateneo de Caracas le otorga el Premio Ana Julia Rojas por su drama poético en doce escenas, *En el vasto silencio de Manhattan*, y en 1975, el gran éxito teatral caraqueño de *Vida con mamá*, obra en dos actos.

La producción total de Lerner -ensayos, artículos de crítica y obras de teatro- está coherentemente hilvanada alrededor de la experiencia avasalladora de ser mujer en una sociedad patriarcal que le impone conductas y roles desventajosos. Sus protagonistas -sensitivas pero frágiles- se asoman a la vida mirando a hurtadillas, furtivamente, y se intimidan ante la "avalancha de la realidad". Su incursión del ámbito doméstico a la esfera pública es fugaz y dolorosa. Todas estas figuras acaban "volviéndose razonables", limitando su radio de acción, realizándose en su interioridad. La Bella de su primer monólogo es una intelectual de gran agudeza. A lo largo de los nerviosos parlamentos en los que critica acerbamente su entorno social, corre subterráneamente el miedo a la soltería, a la soledad. En *El país odontológico*, la Harpía -crítica de arte- advierte a la joven escritora sobre el arribismo y corrupción culturales, sobre todo cuando se pierde el brillo de la juventud: "Di escritora, para el orgullo de tus propias colinas, aunque eres joven y todavía algunos años el fuego de tus onomásticos alumbrará tu rostro sin destruirlo" (89). *Jean Harlow* es "la mujer más bella de Norteamérica", sola en su blanquísimas habitación, su inmenso lecho, su teléfono mudo. La depresión mina todo el país, pero la caja de bombones que saborea la protagonista es su premio por llevar felicidad con su rostro, con su belleza, a una sociedad fragmentada y famélica. El sueño -la pasividad- es su mejor evasión para no ver la angustia cotidiana. La cena de la noche, la posibilidad de los amantes nocturnos, da algún sentido a su vacío. Las dos obras más extensas -*En el vasto silencio de Manhattan*, y *Vida con mamá*-, a pesar de los once años que las separan, comparten una denuncia más fuerte sobre la sexualidad distorsionada de la mujer. En la primera -localizada en los Estados Unidos durante la época de la depresión- Rosie Davis, atormentada por la figura dominante de su madre se convertirá en un ser fracasado al "quedarse" soltera. Obsesivamente la idea del matrimonio dominará la vida de estas dos mujeres, acabando con las ilusiones de Rosie.

Aunque *Vida con mamá* posee implicaciones de tipo político, pues señala claramente momentos históricos significativos para el proceso venezolano, las protagonistas son -una vez más- la madre y la hija solterona, acosadas por las

exigencias del medio. Un amenazante traje nupcial recorre el escenario como señal de transgresión. Ahora aparece también el tema de la menopausia, como señal del fin de la vitalidad de la madre.

Es de observar que la autora revela -en su delineamiento de los personajes femeninos- los valores de la supremacía masculina. En efecto, sus personajes reflejan conductas tradicionales -el complejo de Cenicienta, por ejemplo- que centran la felicidad en la llegada fortuita y azarosa de un ser de fuera, que dará sentido a sus vidas y a su espera pasiva. De la misma manera, la autora proyecta los mitos sobre la menstruación, la maternidad y el paso de los años en la mujer. La estrategia antipatriarcal de Lerner radica precisamente en apoyarse en las asignaciones estereotipadas de los sexos para mostrarlas en su dimensión más grotesca. Con cáustica ironía y con ingeniosidad, ella proyectará historias por demás familiares, haciéndolas ver en espejos desfigurantes que revelan toda la abyecta condición de la mujer. Su técnica consiste en partir de situaciones aparentemente triviales y de elementos devaluados por los cánones masculinos -la cháchara femenina, el habla constante de mujer "parlanchina", por ejemplo- para testimoniar una época dada por detalles esenciales: sus olores, sus sabores, sus sonidos. De ahí que la atmósfera lerneriana esté impregnada de Tricófero Barri y de naftalinas, de cigarrillos Phillip Morris y Alas, de las notas de "Las rubias de New York", "La cucaracha" y "Arroz con leche". De este inventario nostálgico, Lerner salta sorpresivamente a reflexiones ingeniosas y profundas que apuntan a niveles políticos y filosóficos. Así, en *La mujer...* dialoga con una invisible clienta del supermercado "Cada", para comentar sobre las bolsas pardas de comida y la falta de ética de los intelectuales: "Ustedes los escritores son unos hipócritas. No los culpo. Para conseguir un empleo tienen, a veces, que mentir tanto, adular tanto ... Debe sacar provecho de esas visitas al supermercado. Escriba sus artículos en las bolsas pardas de las compras. Con lo caro que está el papel y lo mal que pagan los artículos" (94). O habla de la convivencia familiar para denunciar el sexismo imperante: "¿Su mamá? Pensé que las escritoras eran todas huérfanas. Pensé que sólo tenían amantes. ¿O son los escritores los que tienen amantes? Pero me da la impresión que los escritores, más que amantes, cuelgan del brazo los sangrantes ovarios de las mujeres con las que duermen" (93). Vale aclarar que otra característica importante en la producción de Elisa Lerner es la ausencia de patetismo. La fina ironía y la corrosiva crítica de los parlamentos predomina sobre la atmósfera nostálgica de las obras, produciendo un distanciamiento o extrañamiento que propicia el proceso crítico del espectador. Alguna vez ha declarado la escritora que el teatro requiere "agudeza y rapidez", y son éstas -sin lugar a dudas- las armas que ella maneja con mayor destreza (Possani, 36).

Cuando las frágiles y ansiosas protagonistas lernerianas dan la cara al espectador, muestran descarnadamente su enajenación. Desoladas, sin posible comunicación significativa, reflexionan sobre sus vidas no realizadas, sus destinos

truncos. No hay grandes decisiones que tomar frente al público. La posibilidad de cambio y de opciones ha pasado ya. Queda claro, sí, que la soledad que las corroe ha sido provocada por las restricciones impuestas por el orden patriarcal y por la actitud vacilante de ellas mismas ante la posibilidad de ruptura. Cómplices y víctimas a la vez, no pueden apaciguar su alienación ni en la esfera pública -donde no tienen cabida- ni en la esfera personal. La sexualidad -esa arma que aumenta la soledad en las creaciones de Tennessee Williams- está vedada para las mujeres de esta galería lerneriana. Y la autora da testimonio precisamente de esa anatomía "rechazada, machacada, mutilada". Cixous, traducida e interpretada por Agosín, declara: "Todo lo que tenga que ver con el cuerpo debe ser explorado, desde sus funciones a su lfbido, a su imagen; una vez hecho esto se debe observar cómo todo se transforma en el nivel simbólico. Las mujeres deben escribir su cuerpo y al hacerlo liberarán su inconsciente, que ha sido silenciado hasta ahora" (14). Lerner ha roto ese silencio.

### **Fantasmas textuales: el mundo dramático de Mariela Romero**

"... una exploración no para reconciliarse con el mundo,  
sino para crear un nuevo mundo, para un nuevo 'yo'."  
Rachel Blau Duplessis

Con la destreza para el ritmo y el movimiento escénicos que el conocer el teatro por dentro le otorga a una actriz, Mariela Romero se convierte en importante autora teatral con *El juego* (1976). Ganadora del Concurso Literario de Obras de Teatro de la Prevención del Delito, la obra fue escenificada con gran acierto por el Ateneo de Caracas, bajo la dirección de Armando Gota. La exitosa producción -en la que también actuaba la escritora- recorrió no sólo el territorio venezolano sino otros países de América Latina y Europa. *El juego* escudriña la dependencia y los juegos de manipulación y control en la relación simbiótica de Ana I y Ana II. Las protagonistas, atrapadas en un lugar abyecto, juegan una serie de juegos en los que revelan crueldad y ternura, amor y violencia. El estilo vertiginoso e impactante del texto revela influencias de las ideas de Antonin Artaud y del teatro de la crueldad. El aprendizaje de la sobrevivencia en una sociedad patriarcal es asunto importante para estos dos personajes femeninos. Pero también lo es para el triángulo destructor de *Rosa de la noche* (1980), donde dos muchachos y una joven prostituta exploran los límites de la convivencia. En ambas obras los personajes están sacados del lumpen: son entes marginados. En *El vendedor* (1984), Romero ahonda en la interacción de una pareja, Gloria y Gabriel. Ella es ahora parte de la clase media baja. Ex-secretaria y ex-amante de un Senador, con algunos abortos en su haber, esta protagonista proyecta una

devastadora soledad. El, víctima de las fuerzas económicas del sistema imperante, se araña para sobrevivir. Sospechamos que es un ladrón, aunque aparece en escena vendiendo ollas. La infinita soledad de Gloria se ilumina con la aparición fortuita de este "ángel guardián" de magnética personalidad, gran verbosidad y buen sentido del humor. En el segundo acto observamos los resultados de la convivencia de la pareja. Ella mantiene el hogar con un nuevo trabajo de prostituta. Para tolerar tal situación bebe tanto como Gabriel, que es ahora hiriente, insultante, y de paso, infiel. A lo largo de toda la obra hay un despliegue de brillante y ágil diálogo, a través del cual se revela una calculada manipulación de Gabriel para mantener a Gloria en una posición subordinada. Pero hacia el final del segundo acto, la figura de Gloria se agiganta para cobrar conciencia de vulnerabilidad y de su abyecta condición. Y al cerrarle la puerta al "vendedor" -no de ollas, sino de su dignidad- ella está abriendo horizontes para nuevas alternativas. Con su transformación Gloria cambia su entorno y su papel de víctima. La soledad es preferible a la explotación. O en palabras de la protagonista: "Pero se acabó, Gabriel...ya está bueno, ¿oíste? Una se cansa...la gente tiene su límite... y yo no tengo por qué estar manteniendo chulos... prefiero estar sola, ¿oíste? Yo estaba sola cuando te presentaste en mi casa. Me sentía mal, perfecto... pero prefiero esa soledad... la prefiero mil veces... si es que yo no tengo que calarme esta vaina..." (49)

La última obra de Romero, inédita, es *Esperando al italiano* (1987). En ella coinciden todas las "constantes predominantes" observadas en su anterior producción: la soledad, la dependencia y la manipulación en las relaciones humanas, la re-definición de los roles asignados a la mujer. El lenguaje sigue siendo fluido, directo, ágil y coloquial. Los nuevos hallazgos de esta obra surgen al entretener la trama alrededor de la vida de cuatro mujeres. La interacción de estos personajes femeninos -el hablar entre mujeres- trae a luz elementos antes ausentes.

*Esperando al italiano*, drama en dos actos, nos hace partícipes de una íntima reunión social en casa de María Antonia. A ella acuden Rosalba y Teresa, amigas de antaño y, como María Antonia, pertenecientes a la clase media. El afán de asemejarse a la clase alta, el énfasis en la imagen externa y las penurias económicas para lograrlo son fuerzas motrices en la dinámica de la obra. Figuran, además, Jacinta -empleada mulata, "fuerte y vigorosa"- y J.J., o Juan José, amigo común y silencioso admirador de María Antonia. Todos los personajes fluctúan entre los 50 y 60 años. La reunión que presenciamos este sábado no es igual a la acostumbrada. La atmósfera del departamento de María Antonia -donde transcurre toda la acción- está permeada de expectativa. El "gigolo" italiano -rentado por sesenta días para ser compartido por el trío de mujeres y por Margarita, la amiga que lo ha ido a encontrar en las plazas de Roma-, está por llegar. Durante esa espera -donde acertadamente el tiempo dramático coincide con el tiempo real de

la representación- asistimos al desdoblarse de las vidas de cada uno de los personajes femeninos, excepto Jacinta. Entre brindis y bromas, música de los años cuarenta y cincuenta, impertinencias de la mulata Jacinta, va aflorando en escena la soledad agazapada de cada una de estas mujeres.

Los recuerdos, placeres y frustraciones constituyen sólo parte de este mundo dramático. De igual manera se dan las reflexiones para confrontar y re-definir la vida cotidiana. Mujeres sin modelos a seguir, en esta nueva era de inusitadas exigencias, deben imaginarse la vida cada día. La maternidad, por ejemplo, es desmitificada. A juzgar por las acciones de estos personajes, los deberes de madre tienen un límite: ninguna de ellas ha sacrificado ni ha pospuesto su vida en aras de la felicidad de los otros. Teresa recuerda la relación con su hijo y su afán por entenderlo. Ella "carga su dolor", pero no se siente culpable del suicidio. Rosalba, por otro lado, lucha por no sucumbir en el papel tradicional de abuela. Y ese "aquí y ahora" -subrayado por la cirugía estética de Teresa y "la cooperativa" para traer al italiano- conlleva también ilusiones y esperanzas, mecanismos de defensa para concebir un futuro alentador. En palabras de Rosalba: "(A María Antonia) Tú no estás vieja, mi amor. Ninguna de nosotras estamos viejas. ¡Mírate! ¡Míranos! Estamos en lo que la gente llama nuestra hermosa y plena madurez. Aferradas a la vida y llenas de ilusiones ... porque qué otra cosa de experiencias y hermosos recuerdos... (12).

María Antonia, la mayor de las tres y la más afectada por el pasado, se integra también a los planes --contagiada de optimismo-- porque la relación entre mujeres y la solidaridad de ellas cobra vital importancia en esta obra. "Rosalba: no estamos solas. Nos tenemos a nosotras y nuestra amistad... y pronto tendremos al italiano para compartirlo, como hemos compartido tantas cosas en la vida." (12)

Al final de la obra, cuando es claro que el italiano nunca llegará, y que este hecho no tiene importancia porque el problema de ellas va más allá del placer dominguero de un "gigolo", las tres leerán ilusionadas un anuncio en el periódico del día en el que un hombre maduro indica que "necesita una agradable compañía para poner fin a la soledad". Este final abierto es una resolución apropiada para un tipo de obra que no intenta encontrar respuestas contundentes, sino dar paso a la exploración sostenida de los personajes femeninos frente a nuestros ojos. El aporte de Mariela Romero en transcribir el sentir de la mujer de hoy en sus textos dramáticos es un hallazgo único en la dramaturgia escrita por mujeres en América Latina. Así, en *El vendedor*, Gloria cobra conciencia de su propia vulnerabilidad y su consecuente abyección, y las mujeres solas en *Esperando al italiano* comprenden su situación limitada dentro de una sociedad patriarcal. Lo importante es la exploración que realizan para encontrar nuevas opciones. Las creaciones de Romero, todas las protagonistas de *El juego*, *Rosa de la noche*, *El vendedor*, y *Esperando al italiano*, con su lucha, desigual y obstinada, pero lucha al fin, conllevan la posibilidad de ruptura del círculo restrictivo, la posibilidad de cambio

con implicaciones que pueden rebasar el nivel personal para llegar al político. Por esta capacidad de transformación que ofrecen las creaciones de Romero, su teatro cobra un valor liberador.

### A manera de conclusión

Sería prematuro llegar a conclusiones contundentes sobre la dramaturgia escrita por mujeres, basándose en la producción dramática de un solo país. Sin embargo, pueden destacarse ya aspectos significativos que se resumen a continuación.

A juzgar por las autoras analizadas en nuestro trabajo, el teatro escrito por mujeres conlleva un sello subversivo. Sus obras revelan un enfoque "distinto" al imperante para interpretar el mundo. A lo largo de los parlamentos existe subterráneamente un afán de rectificar falsas imágenes, de llenar omisiones y añadir testimonios silenciados en la tradición estética masculina.

El contenido de las obras -sus asuntos y motivos- presenta el aspecto más innovador de la producción total aquí estudiada. Y aunque algunos de los temas propuestos por estas autoras hayan sido tratados por escritores anteriormente, se descubren nuevos puntos de vista, desconocidas razones para conductas y comportamientos. Tal es el caso de la obra de Gramcko, *Marta Lionza*, donde se da la revisión de una leyenda vigente aún. Asimismo, las obras de Mariela Romero incluyen alternativas recientes para la mujer: redefinición de roles en la familia; afán de autonomía económica; responsabilidad y control sobre sus propios cuerpos; exploración de la sexualidad, del aborto, de operaciones estéticas, etc.

La trama de estas obras gira alrededor de protagonistas femeninas. Así, la situación dramática es percibida e interpretada a través de la conciencia de la mujer. Es de anotar que en esta producción dramática predomina el número de personajes femeninos, y que la interacción de ellos conforma el núcleo de la obra. Este hecho es importante, ya que pone de relieve aspectos silenciados hasta ahora, tales como la solidaridad entre las mujeres y las relaciones de las mujeres de una misma familia.

El tratamiento de los temas está dado desde la interioridad misma de la personaje. Las mujeres creadas por mujeres interpretan su entorno social, político, cósmico partiendo de su "pequeña gran lucha", de su "intra-historia". El diario acontecer, las trivialidades cotidianas, la cháchara rutinaria superan el rol devaluado usual para convertirse en punto de partida y apoyatura para profundas reflexiones.

La sexualidad de los personajes femeninos está, explícita o implícitamente, revelada en cada creación. Se da con mayor énfasis en Gramcko, Lerner y Romero. Gramcko recurre a versos explosivos para denunciar la represión sexual en la mujer, mientras que Lerner, ingeniosa y cáusticamente, analiza la sexualidad



insatisfecha y desfigurada de sus desperdiciadas protagonistas. Romero no plantea la sexualidad como problema aparte: ésta está íntimamente integrada a la lucha diaria de supervivencia. Y aunque en Schön y Quintero aparentemente la sexualidad de sus protagonistas está ausente, ésta constituye un factor determinante para el encarcelamiento al cual quedan reducidas.

Con respecto al lenguaje, hay una marcada evolución. De las atrevidas metáforas de Gramcko -que escribe en verso- se advierte un lenguaje poético depurado en Schön. Lerner contribuye con su ironía elegante y cáustica, trayendo a escena un lenguaje anatómico para proyectar la sexualidad de sus personajes femeninos. Quintero emplea un estilo coloquial y conciso, mientras que Romero ofrece un brillante diálogo, ágil, matizado de localismos, y un especial sentido del humor.

En cuanto a la forma teatral, no se distingue una preferencia específica. Parece existir una inclinación a crear monólogos y/o dramas de pocos personajes, pero esta es una regla con muchas excepciones. Variados son también los recursos teatrales utilizados para proyectar los mundos mágicos de Schön y Gramcko, y las atmósferas nostálgicas de Lerner. Quintero y Romero básicamente recurren al realismo.

El final de las obras tiende a ser ambiguo. No hay conclusiones contundentes porque no se intenta probar ninguna hipótesis específica. La exploración de nuevas alternativas predomina en buena parte de la producción, de ahí la estructura abierta de las obras de Schön, de Quintero, de Romero y algunas de Lerner, cuya coincidencia queda a la interpretación del público. El teatro, como toda la literatura escrita por mujeres representa -al decir de Agosín- "la voz de los oprimidos que escriben para dejar constancia de su marginalidad" (7). De ahí su carga subversiva.

## BIBLIOGRAFÍA

### (I) Fuentes primarias

Gramcko, Ida, *María Lionza*, Caracas, Monte Avila Editores, 1986.

Lerner, Elisa, *En el vasto silencio de Manhattan*, en: *13 autores de nuevo teatro venezolano*, Caracas, Monte Avila Editores, 1971 (295-344)

----- *Teatro: Vida con mamá. La mujer del periódico de la tarde*, Caracas, Monte Avila Editores, 1976.

Quintero, Lucía, *1 x 1=1, pero 1 + 1=2*, en *13 autores del nuevo teatro venezolano*, Caracas, Monte Avila Editores, 1971 (407-419).

Romero, Mariela, *El vendedor*, Caracas, Fundarte, 1980.

----- *Esperando al italiano*, Manuscrito, 1987.

Schön, Elizabeth, *Interludio*, en *13 autores del nuevo teatro venezolano*, Caracas, Monte Avila Editores, 1971 (477-507).

----- *Teatro: Melisa y el yo. Lo importante es que nos miramos. Jamás me miró. Al unísono*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977.

## (II) Fuentes secundarias

Agosín, Marjorie, *Silencio e imaginación. (Metáforas de la escritura femenina)*, México, Katún, 1986

Azparren Giménez, Leonardo, *El teatro venezolano y otros teatros*, Caracas, Monte Avila Editores, 1979.

Betsko, Kathleen and Rachel Koenig, *Interviews With Contemporary Women playwrights*, New York, BTB Beach Tree Books, 1987.

Castillo, Susana, *El desarraigo en el teatro venezolano*, Caracas, Ateneo de Caracas, 1980.

Guerra, Lucía, "Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana", *Manuscrito*, 1984.

Keysser, Helen, *Feminist Theater*, New York, Grove Press, 1985.

Gilbert, Sandra and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Boston, Yale University Press, 1979

Miller, Beth, *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983.

Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics*, London, New Accounts, 1986.

Monasterios, Rubén, *Un enfoque crítico del teatro venezolano*, Caracas, Monte Avila Editores, 1975.

Mora, Gabriela and Karen von Hooft, *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Michigan, Bilingual Press, 1982.

Possani, Clara, "Elisa Lerner", *Escena*, Caracas junio-julio, 1975 (36-38)

Wandor, Michelen, *Plays by Women*, Volume I, New York, Methuen, 1982.

----- "Carry on, Understudies", *Theater and Sexual Politics*, New York, Routledge and Kegan Paul, 1986.

Showlater, Elaine, *The Female Malady*, New York, Penguin Books, 1985.

----- *The New Feminist Criticism*, New York, Pantheon Books, 1987.

Suárez Radillo, Carlos Miguel, *13 autores del nuevo teatro venezolano*, Caracas, Monte Avila Editores, 1979.