

ALGUNOS ELEMENTOS DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN LA DRAMATURGIA CHILENA*

CONSUELO MOREL M.
Subdirectora Escuela de Teatro U. C.

En los estudios históricos actuales existe una importante tendencia dirigida a recuperar el rol protagónico del sujeto en el proceso de construcción de la historia y de la sociedad. Se intenta cada vez más revisar y poner atención en aquellos aspectos en los cuales las personas y los individuos como tales influyen desde sus particulares experiencias y puntos de vista en la construcción del mundo. La clásica división entre la estructura y la persona es hoy día cada vez más puesta en cuestión, inclinándose los análisis históricos, antropológicos y sociológicos al énfasis en la persona y su acción por sobre el estudio de las meras estructuras. Estas aparecieron durante mucho tiempo con una autonomía y con leyes pretendidamente inmanentes, las que hoy se han demostrado fallidas y del todo reñidas a la verdadera comprensión del desarrollo histórico.

La historia de nuestros países se comprende más y mejor desde el lado de lo subjetivo, de lo personal, de las particulares miradas que, acerca de lo humano, se van dando y entrecruzando entre sí al modo de una red de valoraciones y auto valoraciones que denominamos cultura.

El espacio de la cultura sería así un espacio propio, que no define ni el Estado ni el Mercado,



donde habita la pregunta por la vida misma, por el encuentro humano y por su relación con la naturaleza y con Dios. En este espacio particular surgen nuevos procesos de simbolización y redes acumulativas de percepción y comunicación de la experiencia humana. Es en este lugar donde se ubica con propiedad el teatro. Lo teatral como representación pública y colectiva de la vida, de la memoria común y de aquellos elementos centrales del vivir que, siendo particulares, el teatro vuelve universales y rituales.

Es en este ámbito y con estos materiales que queremos adentrarnos en el tema de la identidad femenina.

En las obras de teatro chilenas nos encontramos con diversos modos de mostrar y manifestar la vida de las mujeres y algunos de sus problemas en nuestros países. Es algo así como una parte de la vida subjetiva, de lo que se puede denominar la vida "privada-pública" de nuestras sociedades. Algo que se rescató de la sociedad de masas, de los procesos masivos e inmanejables y que aún vive como símbolo de experiencias particulares y personales. El teatro —en esta perspectiva— consigue una posibilidad de rescatarnos de un tiempo, como el actual, en el cual lo personal ha quedado en

* Este artículo es parte de una investigación que se realiza con el apoyo de la Fundación Andes, en calidad de becaria, 1992.

segundo plano por el vertiginoso desarrollo de una sociedad en creciente progreso tecnológico, que muchas veces adquiere una autonomía que puede hacer peligrar lo más propio de lo humano en la tierra.

En esta sociedad, en la que se tiende a perder el sentido y donde la identidad de los individuos es muchas veces sobrepasada con creces por realidades de masificación, el teatro y sus personajes cobran cada vez mayor relevancia antropológica, pues devuelven la interrogante a dimensiones más humanas y a una escala proporcional a la pregunta que la origina. Es decir, devuelve al fondo la pregunta por la identidad y sobrepasa muchos falsos formalismos llamados “post-modernos” cuyos contenidos son, a nuestro juicio, absolutamente ilusorios y ajenos a nuestras reales búsquedas.

Si algo caracteriza a nuestro teatro y a nuestra cultura es el **tener identidad**, por diversos que sean los caminos o resortes expresivos que emplee. Esa identidad tiene una historia de 500 años y habita en nuestros modos de ser y de mirarnos. Las pretendidas teorías “de-construccionistas” sólo son disolutorias de los verdaderos significados que allí existen. La búsqueda de significado y la representación del sentido, por muy presentes que estén las contradicciones humanas y por variadas y nuevas que sean sus formas expresivas, es lo que mueve a nuestro teatro. Investigar acerca de esta identidad obliga a adentrarse en el tema de la cultura.

HACIA UN CONCEPTO DE IDENTIDAD FEMENINA COMO PARTICIPACIÓN

Sostenemos que la identidad femenina no se agota en un rol, en un ser madre o esposa o llevar una vida dedicada al trabajo, etc.. La identidad femenina se funda en su ser persona y en su específica capacidad de amor y donación que puede revertir la lógica “del poder” tantas veces impuesta por los hombres. Esta fuente de la identidad, no está entonces en una definición o una

función socialmente asignada, tiene una base mucho más honda cual es su participación en el ser. Aun más, si le agregamos una dimensión teológica, podemos decir que la mujer comparte común identidad con el varón desde el Génesis: “Creó pues Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó” (1, 27). Es decir, habría un común origen y una común dignidad a partir de Dios Creador. Así, el fundamento metafísico de la identidad de la mujer es su imagen y semejanza a Dios por sobre cualquier otra característica concreta o particular que le sea específica en determinadas épocas históricas o culturales.

Desde el punto de vista filosófico, pensamos que el concepto de feminidad es una relación muy directa con el ser. La historia oculta de la feminidad, que se remonta a muchos milenios donde imperó la mujer como feminidad y donde –por hallazgos de investigaciones antropológicas– no hubo el estilo de la guerra, demuestra que hubo el estilo de la participación. Ello manifiesta cómo en el transcurso de la historia ha sido olvidada la historia del ser; del ser en lo femenino y la figura simbólica más importante, en ese caso, la constituye “la madre con el niño”. Esta historia, que aparece negada en muchos aspectos por datos del “quehacer” masculino y su estilo más externo y probatorio ante los demás, se manifiesta en contradicciones similares en personajes femeninos de nuestro teatro.

Ahora bien, desde el punto de vista psicológico, la madre es poseedora del alimento, el desarrollo y la fecundidad y, en relación al hijo, es la única persona que ha posibilitado una unidad de a dos (el embarazo) en forma real. Donde la relación de la participación es total en un período de la vida. De acuerdo a Winicott, es la madre la que da al hijo la ilusión omnipotente de que es él quien crea al objeto que ya está previamente puesto ahí, que es la madre. Es decir, es la madre quien lo hace sentir que es un creador. Entonces el hijo logra el desarrollo de su propio ser, porque logra imponer su propio gesto por sobre el gesto de

la madre. Sin embargo, es evidente que es la madre la que tiene todo el poder para imponerle su gesto al hijo, pero el amor materno y su capacidad de contención de la necesidad del hijo, constituye a la madre en un espacio invisible. Es decir, la donación materna al hijo y su posibilidad de intuir la frustración que el niño es capaz de tolerar es la que funda la posibilidad de desarrollar su propio ser. De este modo, el hijo se relaciona con el ser en el otro y no sólo con el otro. En otras palabras, en el comienzo hay continuidad en la relación madre-hijo, que es rota por una discontinuidad, que es artificial, pero que es absolutamente necesaria para que el hijo pueda ir tolerando la frustración del mundo y tenga acceso a un mundo de diversidad y de quehaceres, que son necesarios para preservar la vida. Los actos de relación con el mundo externo y el aprendizaje al mundo de las "cosas", necesarios para la vida, requieren de un acto de conexión con el propio ser que es lo que otorga originalmente la feminidad de la madre que se ajusta y se adapta al hijo como un "ambiente" que permite que éste sea y se desarrolle. La madre poseería —de acuerdo a estos supuestos— la capacidad de ir dándose cuenta de las posibilidades de frustración del hijo y, con esta relación intuitiva con él, fundada desde lo biológico y lo psíquico, le va permitiendo su crecimiento tanto interno como externo. Este hijo que participó directamente de la vida de la madre, lleva este sello en la realidad de separación posterior.

Se podría, entonces, sostener la hipótesis que la mujer, o mejor dicho lo femenino, se define por su capacidad de participación en el ser y que lo femenino es esencialmente una relación de contención donde se participa y se genera el ser. Esto estaría más cerca de la cultura oral y se comienza a desdibujar en la cultura escrita, donde



"La serpiente", de Armando Moock.

prima una lógica del "que-hacer", de lo probatorio en el mundo externo que es más masculino.

ALGUNOS ELEMENTOS TEATRALES

Sin embargo, los datos estudiados en torno a personajes femeninos de la primera mitad del siglo van negando esta experiencia de participación en el ser y van constituyendo una visión más "masculina" de la mujer. La identidad femenina se

ve maltratada en el teatro por visiones de un hombre que no la valora por lo que es, sino en función a él.

Al revisar obras como **Cardo negro**, de Acevedo Hernández, **La serpiente** o **Natacha**, de Mook, o **La niña madre**, de Egon Wolff, nos vemos enfrentados a una mujer cuya definición es el sometimiento a la fantasía masculina, de que ella existe sólo como alguien que se adhiere a él. Es desde esa fantasía masculina de ser visto como el eje de toda la existencia, que se organizan muchas obras; fantasía que por supuesto no proviene del lado "amoroso" hacia la mujer sino más bien del lado del "poder".

Así, la mujer en las obras de teatro de este período es vista como alguien que se define sólo en relación a su pareja: se es casada, soltera o separada y fuera de eso parece no existir. Es decir, ella es sólo en la presencia o ausencia del varón al cual debe amar por sobre todo. Esta relación concreta, el ser aceptada o no por un hombre, aparece como la principal en la definición de la identidad femenina por sobre cualquier otro vínculo de ella con la vida, y aparece un hombre con altas necesidades de ser centro y único. Estos hombres muchas veces se enfrentan a las mujeres como es el caso de **La serpiente** de Mook, pero no descubren nada nuevo en ellos. En este conflicto no se les "revela" ningún conocimiento nuevo acerca de ellos mismos, más bien los mantiene en la rabia de no haber obtenido una mujer como la que ellos concibían.

Aparece una mujer cuyo único interés es tener a un hombre que la valore, por sobre sus propias experiencias de amor conyugal, real filiación, maternidad o desarrollo en lo personal. En los primeros análisis que hemos realizado, aparecen tres características que se visualizan como siempre presentes en las obras.

Dejamos en claro que éste es un proyecto de investigación en medio de su avance, por lo cual los datos no son aún globales ni definitivos. Sin embargo presentamos a continuación al menos tres dimensiones que se visualizan constantes.

TRES CARACTERÍSTICAS DE LO FEMENINO EN ALGUNAS DE NUESTRAS OBRAS TEATRALES

1. Una visión de madres con ausencia de padres, que tienen hijos concebidos por una violación (**Cardo negro**) o por un hombre que la abandonó y ya no se sabe quién es (**El abanderado**). Estos hijos sólo tienen identidad en torno a su madre, la que vive en una taberna o un prostíbulo. Estas mujeres han recuperado su identidad viviendo una sexualidad donde no hay marido y donde reproducen una relación con los hombres desde la prostitución o desde la taberna donde se vende alcohol. Son historias construidas en torno al rechazo de la maternidad y el conflicto dramático se basa en la revelación y aceptación de ésta. Cuando Nieves dice a Cardo que le parece "nacer de nuevo", abrazando a su hijo, ocurre una liberación de este pasado negado y se re-encuentran las identidades en la relación madre-hijo. El hijo tiene acceso a conocer a su madre y ser querido por ella, y la madre supera el problema de su fecundidad destrozada por una violación de "bandidos" que implicó la destrucción de la relación del amor sexuado.

Nieves en **Cardo negro** es una clave importantísima acerca del origen de la identidad femenina en nuestros países. Podría recordar la "violación original" del español a la mujer indígena con toda la complejidad que el tema posee. No queremos caer en un análisis concreto, pero sí pensamos posible sostener que esta situación de hijos sin padre y madres rodeadas de otros hombres quienes pagan para que ellas sobrevivan, genera una imagen del hombre como abandonante, reemplazado por muchos que finalmente son ninguno. Esto hace que la estructura fundamental la constituya el eje madre-hijo, de padre desconocido, con una figura paterna difusa y el recuerdo en la madre de este hecho que vive como huella de un gran sufrimiento. Esto llega al dolor máximo en **El abanderado**, donde Pepa de Oro (la madre), a pesar de reconocer en el acercamiento físico a su hijo, decide no reconocer verbalmente el hecho y



"El abanderado", de Luis Alberto Heiremans.

seguir adelante con su vida sin asumirlo. Es un encuentro lleno de gran dolor y patetismo donde el Abanderado recuerda su infancia solo, donde miraba lo que ocurría a las distintas prostitutas desde un agujero de la azotea. Sin embargo, en ambas obras, a pesar del dolor, de la negación del hijo así concebido y su posterior reconocimiento, es la madre la única que contiene la historia de ese hijo, su memoria y por lo tanto es el fundamento de su identidad.

Nos parece de gran importancia analizar el símbolo de la "taberna" o el "prostíbulo" como el lugar donde vive la madre; creemos que es una clave fundamental desde donde se recrea esta maternidad con padre ausente, pues es mantener un contacto muy contradictorio con el origen de esa maternidad.

2. Una segunda característica que nos parece significativa es la rivalidad de los hombres hacia la fecundidad en la mujer expresada como una necesidad absoluta de ser ellos el centro del problema y los dueños de la existencia femenina. Un ejemplo claro lo vemos en *La araña gris* de Mook, donde la mujer sólo puede ser bonita, no puede hacerse cargo de su hijo, lo que es visto como traición a no ser el único. Esto convierte al personaje

masculino Sergio en un ser controlador e insensible y capaz de destrozar a esa mujer por haberlo herido en su narcisismo: "Hubo otro hombre que no era yo". Al ver como ella sufre por la muerte de ese hijo negado, él no la compadece, más bien la odia por haberle "ofendido" de esa manera. Al parecer en esta obra importaría sólo él y la belleza física de ella. Así vemos cómo, de nuevo, son las

mujeres las que tienen pasado, tienen historia previa donde surge siempre un hijo que dificulta la relación con el varón. Los hombres aparecen como sin historia y comienzan a descubrir estas relaciones clandestinas que han ocurrido en la mujer, lo cual detona todo el conflicto.

También algo de esto se ve en *La niña madre* de Egon Wolff, donde Pablo, chofer de micro que ama a Polla, desearía que ella abortara el hijo que espera de él. Siente en el embarazo de ella una amenaza: "quieren agarrarme". A pesar de que en el transcurso de la obra él sufre, lo que desata el conflicto es la decisión de Polla de tener al hijo y no abortar. Esto la hace sentir que puede perder a Pablo y hace resurgir su pasado donde "te vendías". Efectivo que ella ha sido prostituta humilde antes de Pablo, pero en ella aparece la bondad y la sencillez que desearía la fecundidad. Y de hecho la afirma contra la voluntad masculina.

En estas dos obras vemos a una mujer que tiene una historia previa de relaciones con hombres, donde hay una mentira o una necesidad de disimular dicha realidad, y donde los hijos y ese pasado deben ser negados para ser valoradas por este nuevo hombre, que es ahora su pareja. La madre está atacada desde la pareja, sólo se la valora cuando el protagonista es el hijo, pero no

cuando es el marido. Cuando se trata del marido, la maternidad es una amenaza a su necesidad absoluta de que ella sólo exista y viva para él. En el caso de la Polla, Pablo busca constantemente razones para abandonarla, para no creer en su amor y para destruir la relación. Así, pensamos que detrás de estas tramas existe un gran problema de envidia a la fecundidad femenina, disfrazado de razones que indican que ellas "son malas mujeres" por su pasado y por su maternidad y, por lo tanto, dignas de ser abandonadas. Pareciera que el ser padre es algo que les costara mucho a los personajes, sólo quieren ser "hijos" o centro absoluto del amor materno.

Además de lo anterior, el conflicto dramático siempre estalla a partir de este triángulo donde se oponen hijos y padres como no pudiendo encontrar un equilibrio.

"Natacha", de Armando Moock.



3. El tercer elemento que va surgiendo de los datos estudiados consiste en la presencia de una proyección masculina hacia personajes femeninos. En otros términos, es una mujer que carga muchas veces con características y actitudes que son visiones o deseos de los hombres que esto fuera así, lo cual quiere decir que se trasladan elementos masculinos a un "como si" femenino.

Veremos en este punto el caso concreto de la obra **Natacha** de Moock, como un ejemplo que puede iluminar esta hipótesis. Natacha, que es – aparentemente – un manifiesto de lo que hoy se podría denominar una liberación femenina, constituye, a nuestro juicio, un manifiesto de una liberación vista desde lo masculino, desde una construcción que compite más que complementa al otro sexo.

El planteamiento de Moock manifiesta que "Natacha no quiere ser más que una auténtica ejecutora de su destino personal; no quiere otra cosa que ser tratada en lo que es, amada o rechazada en sí misma, no por el mito social, para ella duramente injusto". Natacha se rebela y por esa rebelión decide no casarse con el hombre que la pretendía.

"Natacha: ¿Quieres saber por qué no me caso con Jorge? Por la misma razón que no me casé con los otros; porque soy fea (...). El que yo, por ser fea no quiera casarme, no significa que todas las feas adopten la misma resolución (...). Si yo fuera una mujer hermosa y cortejada, no te habrías consternado al ver que rechazaba un novio (...). No quiero que me elijan, quiero elegir".

Según Natacha, su rebelión obedece a no querer aceptar una ley social y masculina de ser valorada sólo por la belleza externa y no por su alma. Ella resiente que no se valore su amor y critica una visión de lucimiento de los hombres a través de la belleza de una mujer.

"Natacha: ... mientras yo ponía toda mi ternura, mi cariño, mi abnegación, mi bondad, mi corazón en conquistarlos, en hacerles comprender toda la belleza moral que había detrás de mi rostro feo, ellos se empeñaban en no ver; ciegos ante el

miraje del dinero, no veían mi corazón”.

Sin embargo, al aparecer Gabriel, Natacha parece descubrir a alguien capaz de entenderla y de quererla por sí misma. Su condición de poeta y su sensibilidad artística lo hacen un hombre más libre y capaz de vivir el amor sin “ataduras”. Aparentemente, Gabriel rechaza el matrimonio pero no sería una posición muy estable, puesto que cuando sabe que Natacha tuvo un hijo de él está dispuesto a un compromiso total.

Al avanzar la obra, este amor representa ciertos problemas, pues no se tolera bien el hecho que la creatura sea hijo de ambos, de una relación fecunda. Natacha plantea que el hijo es producto de ella y que su nacimiento viene a reafirmar su capacidad idealizada de crear belleza, pero desde sí misma. El hecho de la maternidad puede leerse en ella como una gran fantasía narcisística. El nacimiento del hijo reviste a Natacha de un poder que nunca ha tenido, el que hará sentir a Gabriel, convirtiéndolo en un hijo más, pero no en su marido. Es un hijo que permite someter a Gabriel creándole la inseguridad que él ya no es el único, que existe “otro”. Lo curioso es que ese “otro”, el rival, es el hijo de ambos. Aquí se confirma entonces una relación de poder madre-hijo que subyuga al hombre, invirtiendo los términos iniciales de la relación. Es impresionante la frase final de Gabriel en la obra: “¡Natacha duerme! ¡Mamita está durmiendo! (Se sienta junto a ella y apoya su rostro en su hombro)”. Gabriel trata a Natacha de “mamita” y se iguala de ese modo al niño de ambos. Podría decirse que finalmente Natacha convierte a Gabriel en otro hijo más, no en su marido, y sólo así puede aceptarlo.

Si al comienzo de la obra Natacha se ve a sí misma como un ser carenciado, limitada por su fealdad y luchando por imponer otros valores, al final vemos que ella hace uso de la misma lógica de omnipotencia que originalmente cuestionó. Si al comienzo estábamos en presencia del poder masculino de elegir él a la mujer por cualidades

que le dan lucimiento más que amor, al final vemos el poder de la mujer. Esta vez basado en una maternidad fuera del vínculo matrimonial e imponiendo un hecho que no considera *el ser en relación*, sino el triunfo de uno sobre otro. En otras palabras, podríamos postular que es una *proyección masculina* de lo que sería la emancipación de la mujer, pero no es una emancipación vista desde lo femenino, pues no considera a nuestro juicio los elementos centrales que hemos planteado como partes de la identidad femenina. Se centra en una idea de poder trasladada a una visión de la mujer que en el fondo se convierte un ser bastante masculino y no revierte la “lógica del poder” de lo “guerrero”, sino que se invierte de él, pero esta vez para vencer ella.

Creemos que este es un ejemplo que ilumina en algo la hipótesis de este trabajo.

CONCLUSIÓN

Estas características han surgido como primeras hipótesis de un trabajo acerca de la dramaturgia chilena vista desde sus personajes femeninos. Estamos conscientes de que es necesario seguir avanzando y acumulando más datos de otros personajes que permitan afirmar o rechazar estas interpretaciones.

Son por ello una reflexión abierta, pero basada en el avance de un complejo proceso de investigación que incluye la teoría psico-analítica, el análisis dramático y ciertos conceptos de teoría de la cultura. Esperamos en un futuro entregar nuevos datos de este proyecto. Sin embargo, presentamos en este artículo estos elementos presentes en nuestra dramaturgia, pues pensamos que ellos son muy importantes de ser reflexionados, como punto de partida hacia una visión más completa de la identidad femenina representada en nuestro teatro. Son, a nuestro juicio, un marco desde donde surgen interrogantes acerca de visiones muy presentes en nuestra cultura actual.