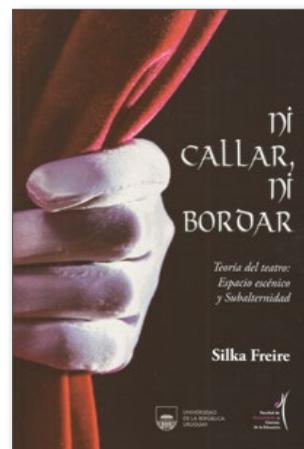


# Ni callar, ni bordar. Teoría del teatro: espacio escénico y subalternidad

SILKA FREIRE (2015). Montevideo, Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. ISBN 978-9974-99-788-2



Beatriz Trastoy

Universidad de Buenos Aires / btrastoy@hotmail.com

Fecha de recepción: 12/08/2015. Fecha de aceptación: 04/09/2015.

*Ni callar, ni bordar. Teoría del teatro: espacio escénico y subalternidad* constituye un aporte fundamental a los estudios teatrales, en la medida en que logra sintetizar las dos grandes líneas de investigación desarrolladas por Silka Freire en obras anteriores: por un lado, la teoría literaria, en textos de los que, además de autora, fue editora y compiladora (*Teorías literarias del siglo XX. Saberes opuestos, saberes desordenados* (2007) y *Más allá de los postulados* (2009)) y, por otro, la crítica teatral, en obras de autoría individual, como *Teatro documental latinoamericano. El referente histórico y su reescritura dramática* (2007) y *Ensayo en 4 actos. Teoría del texto dramático* (2010).

*La idea de que ciertos personajes femeninos asumen una conducta subversiva apoyándose en la pluriséptica noción de espacialidad constituye la hipótesis central del libro que nos ocupa, fundamentada a través de una neta perspectiva semiótica en torno de tres ejes: el plano de la acción, en donde se estructura tanto la actividad dialógica como las acciones de los personajes entre sí y con los objetos; el plano nominativo, en el que el nombre capta semas que caracterizan al personaje y lo vuelven portador de sentido por su capacidad referencial acumulativa y organizativa, y el plano ideológico, en el que el personaje femenino deviene ideologema de la subalternidad, vinculado a la dupla dominador-dominado plasmada en el eje de la acción.*

Respondiendo a un orden equilibrado tanto en lo formal como en lo conceptual, el libro se divide en dos partes: la primera desarrolla -en tres capítulos- la consideración teórica de los conceptos de espacio, personaje y subalternidad, los que, en la segunda parte, resultan centrales para el análisis de cuatro textos dramáticos: *Apareció la Margarita* (1973) de Roberto Athayde, *Alice in bed* (1993) de Susan Sontag, *Sazón de mujer* (2001) de Víctor Hugo Rascón Banda y *Los soles trancos* (1958) de René Marqués. La elección de los mismos no es meramente aleatoria, sino resultado de un recorrido lógico e ideológico no exento, como veremos, de una sutil simetría.

El capítulo dedicado al espacio postula la tensión material/no-material, esto es, respectivamente, lo tridimensional, en donde se insertan los cuerpos de los actores, y lo relativo al texto dramático, en donde esos cuerpos materiales se leen como personajes. Para ello, con un criterio fuertemente didáctico, Freire parte de la consideración del concepto de *signo* desde las perspectivas saussuriana y peirciana para analizar, luego, las nociones de texto, texto dramático, texto literario y sus múltiples juegos traslaticios en relación con el ámbito teatral. La autora vincula espacio y teatralidad según las teorizaciones de Roland Barthes, Anne Ubersfeld, Erika Fischer-Lichte y Josette Féral y las clasificaciones del espacio desarrolladas

por Patrice Pavis, Mará del Carmen Bobes, José Luis García Barrientos, Michel Corvin y Peter Brook. Cabe destacar que, entre los distintos trabajos teóricos discutidos en este punto, Freire rescata *El ámbito escénico* (1968) de Gastón Breyer, un libro injustamente olvidado a pesar de su importancia intrínseca y de su carácter fundacional, que propone el espacio como soporte de la representación al estudiar todas las formas espaciales en relación con el discurso socio-ideológico que las sustenta. Asimismo, la autora pone en juego un texto relativamente reciente y poco conocido en el ámbito académico rioplatense: *Space in performance* (2000) del australiano Gay Mac Auley, en donde se plantea una minuciosa taxonomía de las diferentes instancias del espacio teatral.

En el capítulo dedicado al personaje, se traza el recorrido del concepto en el amplio arco que va de la teoría clásica hasta las posiciones más actuales, para considerar, en particular, el mecanismo de la relación actor/personaje en la construcción de la fábula y en la organización del relato, a través de los estudios de Robert Abirached, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld y François Rastier, entre otros, sin olvidar los alcances analíticos del modelo actancial greimasiano y la vasta productividad de las postulaciones dramáticas y escénicas de Bertolt Brecht en la práctica teatral latinoamericana.

El capítulo que completa la primera parte del libro parte del concepto de subalternidad acuñado por Gramsci para revisar, luego, las teorías del neocolonialismo que tanto incidieron en los estudios culturales y, por ende, también en la crítica de arte, particularmente literaria y teatral.

En la segunda parte del volumen, se analiza, en primer lugar, *Apareció la Margarita* del brasileño Roberto Athayde, una inequívoca metáfora de la dictadura brasileña iniciada con el golpe militar al presidente Joao Goulart en 1964, la cual, tras perder el fuerte apoyo popular de los primeros años, fue endureciendo paulatinamente los controles ideológicos hasta diseñar un perfil fuertemente despótico, que culminó con el sonado caso de la muerte del militante del Partido Comunista Brasileño, el periodista Vladimir Herzog en 1975, dos años después del estreno de la obra. Para la maestra Margarita, la escuela es un ámbito de dominación, una trinchera de lucha -como tantas otras- para controlar voluntades, para someter a los miembros de la clase a su cargo (los propios espectadores ficcionalizados en el rol de estudiantes). A pesar de recordar con dolor sus años de estudiante, Margarita -caricatura de los aspectos más sórdidos de lo peor de las instituciones educativas,

estatales y familiares- es incapaz de visualizar su condición de víctima; en consecuencia, lejos de intentar revertirla, reproduce la ferocidad del gesto del dominador en su esfuerzo por formar conciencias tan acrílicas y obedientes como la propia. Margarita no se calla ni escucha; ordena, insulta, degrada. Su discurso brutal y soez transforma el espacio escénico a la italiana en aula-correccional, en donde se ejercita el precalentamiento ideológico tendiente a lograr conductas ciudadanas sumisas y obedientes; en aula-hogar, en el que una madre-maestra amenaza a sus hijos díscolos con la exclusión social, y en aula-gobierno dictatorial, en donde se inculca la idea de que la existencia de los estudiantes depende de la propia maestra, ya que fueron obligados a entrar, pero no pueden salir sin su permiso. La protagonista construye así, dramáticamente, una verticalidad inapelable que se contrapone a la siempre deseada situación pedagógica positiva, cuya horizontalidad no se apoya, por cierto, en el demagógico supuesto de la indiferenciación entre maestros y estudiantes, sino en la idea de que la transmisión de conocimientos es un acto de generosa reciprocidad, que enriquece tanto a quien enseña como a quien aprende.

No suele recordarse que, además de ensayista, novelista, guionista, directora de cine y teatro, Susan Sontag fue también dramaturga. El rescate de su *Alice in bed* (1993) -poco transitado, al menos en nuestro medio rioplatense - constituye otro de los aportes del libro de Freire. El personaje protagónico tiene un referente real: hermana de los célebres Henry y William James, Alice James fue víctima del entorno decimonónico en el que todavía se condenaba a las mujeres a una permanente condición de minoridad existencial. En efecto, a pesar de su inteligencia, destacada y reconocida por su propio padre, Alice vivió confinada a la casa, sin estudios, sin la debida socialización, sin la posibilidad de acceder al mundo del trabajo, ni de fundar una familia propia y sin poder cumplir tampoco la misión reservada a las hijas solteras de cuidar a los padres ancianos, ya que los suyos fallecieron tempranamente. La inestabilidad de su salud física y mental la redujo no sólo al ámbito privado de su hogar, sino al íntimo de su dormitorio y al más íntimo aún de su cama de enferma, en donde su desbordante imaginación le permitió crear y disfrutar mundos vedados y, hacia el final de su vida, escribir el diario que se conoció póstumamente. Freire analiza cuidadosamente los espacios reales y no reales, pero visibilizados escénicamente, en los que el personaje de Sontag acciona, cristalizado en la infantilización que le imponían sus circunstancias: ser mujer entre cuatro hermanos varones, ser hija de una madre eclipsada por la figura paterna y ser

estigmatizada por su legítimo deseo de convertirse en intelectual. Freire considera la producción de sentido del texto dramático de Sontag a partir del juego de espacios: el didascálico, que más que una habitación familiar, describe un lugar y una época; el de la relación casa/cuarto, que marca los niveles de su total dependencia con el resto de la familia; el paterno que se le impone; el propio (la cama) como ámbito gratificante; el forzado del sueño, a causa del láudano y el opio que recibía como medicación; el liberador de la imaginación que le permitía viajar hacia Roma, ciudad elegida por *eterna*- esto es, por resistir la muerte- frente a la seductora finitud vital de París o Venecia y, especialmente, el espacio cultural o, más exactamente, intertextual, construido a partir del plano de la nominalización. En este sentido, Freire analiza las cuatro Alicias (la Alice James real, la frustrada intelectual que se inscribe en su propio diario, la novelística del texto de Carroll y la teatral, creada por Susan Sontag) unidas por el espacio ficticio de la escritura, particularmente condensado en la escena del té. En ella, a semejanza de la alocada merienda de la Alice novelesca, Alice James crea el espacio de las iguales convocando en su imaginación a dos personajes *reales*, las escritoras Emily Dickinson y Margaret Fuller, y a dos de ficción, Kundry, la cataléptica figura del *Parsifal* wagneriano, ser sin voluntad, símbolo del sometimiento a las miserias humanas y de la inútil lucha por escapar de la subalternidad, y Myrtha, reina de las Willis, vírgenes fantasmagóricas y vengativas, del ballet *Giselle*. Sobrevuela en esta complejidad espacial que genera el intertexto cultural, el juego de implícitas identificaciones biográficas que, más allá de las divergencias, aproximan a Alice James y a Susan Sontag.

La tercera obra analizada es *Sazón de mujer* (2001) del mexicano Víctor Rascón Banda, al cual, como el texto anteriormente comentado, también contó con referentes reales que el autor tuvo oportunidad de conocer a lo largo de su labor periodística. Silka Freire indaga aquí la carga alegórica de los espacios antropológicos. La feria de Santa Rita de Chihuahua, lugar de encuentro público y, al mismo tiempo, subrogación de lo cotidiano familiar, es el ámbito en el que cocinan tres mexicanas -una menonita, una serrana y una ex-guerrillera en la clandestinidad, instalada en la comunidad tarahumara- cuyas historias de violencia, desterritorializaciones e *inxilios* las separan y hasta las enfrentan, pero cuya condición genérica las hermana. Los monólogos de las protagonistas denuncian la feminización de la pobreza, las necesidades padecidas en el marco de las familias monoparentales y las dificultades de la convivencia intercultural en sentido amplio, todos

ellos espacios de opresión y conflicto. Cocinar -una excusa para la confesión y la queja, pero también para la realización de una módica aspiración cuentapropista- le permite a las tres mujeres manipular recetas y utensilios culinarios propios de sus respectivas tradiciones culturales, en la búsqueda de otra receta existencial -difícil, pero no imposible- que las libere de su condición subalterna.

Finalmente, el análisis de *Los soles trancos* (1958) de René Marqués gira en torno de la problemática política y cultural de Puerto Rico, emblemática en el aislamiento de tres hermanas ya ancianas, solas y sin recursos, cuya ruina personal se iguala a la de la casa que habitan. El discurso didascálico adquiere importancia: el piano suntuoso, el armario Luis XV, la mecedora vienesa, la silla estilo imperio son marcas de prestigio europeo, el mismo origen del padre. Cada una de las hermanas representan un momento de la historia política insular: la ruptura de Hortensia con su pretendiente español remite al apoyo a la separación sostenida por el partido independentista; la pasividad de Emilia, siempre dispuesta delegar responsabilidades, a los partidarios del Libre Estado Asociado, y el pragmatismo negociador de Inés, a la destrucción, a la ruptura definitiva con el pasado, aunque sin la certeza de que pueda ser reemplazado por algo mejor. En las penumbras casi fantasmáticas de las casa en ruinas y luego destruida por el fuego purificador, por el sacrificio de autoinmolación, se plasman las imágenes de la crisis de identidad cultural, lingüística, política y religiosa de Puerto Rico no solo en relación con su pasado colonial hispánico, sino también con los Estados Unidos, con el Caribe y con el resto de Latinoamérica.

Los cuatro textos analizados por la autora trazan una peculiar simetría basada tanto en paralelismos espaciales -dos públicos (el institucional del aula escolar y el social de la feria popular) y dos privados (el dormitorio y la casa familiar)- como en paralelismos relativos a los personajes: dos obras con protagonistas individuales y dos con tríos de mujeres; dos con personajes ficticios y dos que ficcionalizan historias reales de vida. No faltan tampoco los paralelismos de tipo semántico: dos textos metaforizan conflictos políticos reales (la dictadura brasileña y la discutida cuestión del colonialismo portorriqueño); dos que no ofrecen salidas positivas (la compulsión de la maestra a repetir los modelos dictatoriales que cristalizan la subalternidad y la autodestructividad ante la falta de opciones políticas) y dos que insinúan un ínfimo atisbo de esperanza (el ámbito gratificante del mundo imaginativo generado en la alcoba y la búsqueda liberadora de las cocineras cuentapropistas).

Todas estos paralelismos y oposiciones tienen como eje y como perfecta síntesis la consideración de la figura señera de la Antígona sofocleana (y la de toda la progenie que de ella se derivó en los escenarios latinoamericanos), en la medida en que el personaje hace coincidir en sí tanto la obediencia a las leyes de lo privado, de la familia, de la sangre, de los dioses, como la desobediencia a lo público, a las leyes de la polis; tanto los espacios antagónicos por excelencia -la tumba y el tálamo-, como los existenciales vinculados al amor y a la muerte, a la rebeldía y a la responsabilidad ante las decisiones libremente asumidas.

“Callar y bordar” es el esterilizador mandato materno que recibe la Antígona de Luis Rafael Sánchez, reproducido en el epígrafe, y el que han recibido las mujeres de muchas generaciones de todas las latitudes. La negación que Silka Freire le incorpora en el título de su nuevo libro cifra el gesto político de intentar visibilizar la búsqueda femenina del espacio negado en el ámbito público y en el privado familiar, el rechazo del silencio impuesto, la lucha por revertir los múltiples matices de la ignominiosa subalternidad.