



***El Desconcierto* de Diana Raznovich: imagen y palabra, el cuerpo femenino como lugar de resistencia.**

Nuria Ibáñez Quintana
(Universidad de North Florida)

La dramaturga argentina Diana Raznovich es una escritora con una trayectoria y un reconocimiento muy notable tanto en el ámbito nacional como internacional. Su carrera se prolonga por más de cuatro décadas, comenzando a despuntar cuando en 1968 gana, con *Buscapíés*, el Primer Premio para Autores Inéditos¹. Desde entonces sus obras han sido producidas y representadas no sólo en su propio país, sino también en Estados Unidos y varios países de Europa, tales como Italia, Suecia, Dinamarca, Alemania y España.

En 1998, entra a formar parte de la Junta Directiva de *Argentones* en el Consejo de Teatro, y es directora del proyecto de Autores en la Red. En estos momentos trabaja como coordinadora junto a Margarita Borja del Encuentro Internacional de Mujeres², proyecto nacido dentro del marco del Festival Internacional de Cádiz, que representa uno de los espacios más dinámicos de intercambio y creación escénica del ámbito iberoamericano.

Diana Raznovich empezó a escribir y estrenar desde muy joven en salas independientes hasta la llegada del golpe militar en 1976. Raznovich se exilió en Europa durante doce años, principalmente en España y Alemania, donde mantuvo muchos contactos con otros intelectuales y estudiosos del teatro latinoamericano. En 1981, a cinco años del fin de la dictadura, volvió a Argentina para formar parte del proyecto *Teatro Abierto*, nacido por el impulso de un grupo de autores dispuestos a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina. Este proyecto agrupó una serie de dramaturgos, directores y actores enfocados a demostrar que los artistas argentinos no habían sucumbido al silencio impuesto a pesar de ser

¹ Nora Glickman señala esta fecha como el momento en que Diana Raznovich: "entra con paso fuerte a la escena argentina." (p. 94), en "Parodia y desmitificación del rol femenino en el teatro femenino de Diana Raznovich", *Latin America Theatre Review*, 28 (1994): 89-100.

² XIII Encuentro internacional de mujeres en las artes escénicas: <http://www.encuentroweb.org/>



amenazados por la Junta Militar. El esfuerzo resultó en un ciclo de obras en un acto que demostró que la dramaturgia argentina estaba más viva y vigente que nunca.

*El Desconcierto*³, pieza que nos ocupa, estrenada en Buenos Aires en 1981 en el Teatro Abierto y, posteriormente, incluida en la colección "Actos Desafiantes", ha sido traducida y representada en Alemania, España, Italia e Inglaterra, y constituye una de las piezas más poéticas y bellas de su producción teatral.

En sus obras, la escritora argentina hace gala de un sobresaliente manejo de técnica metateatral, tanto en su modalidad de conciencia de estar representando como en el juego constante de cambio de papeles con sus actores. Así, Raznovich desafía los códigos admisibles de comportamiento y hace que éstos sean vistos como una serie de hábitos artificiales impuestos por la ideología dominante. En una entrevista concedida a María Claudia André, la dramaturga afirma que vivimos en una cultura machista que construimos entre todos y reitera que ella entiende su función de artista en revisar el discurso patriarcal para denunciarlo y transformarlo. Al referirse a la sociedad argentina, la escritora señala que: "Ésta es una cultura machista y la cultura machista la hacemos entre todos. Entonces a mí no me interesa dónde está focalizado el problema, yo tengo que revisar dónde está el discurso machista porque lo quiero ir transformando y denunciarlo"⁴. Asimismo las piezas de Raznovich se caracterizan por el uso de un decorado minimalista y con un número muy pequeño de actores pues, como la escritora refiere en la misma entrevista, su teatro tiene que superar con imaginación la falta de recursos: "aquí la precariedad con la que nos movemos los autores, nos vemos obligados a hacer obras que sólo tengan tres o cuatro personajes, pero sin embargo le sacamos el máximo partido a eso"⁵. Esta característica hace de sus obras unas piezas muy versátiles y muy fáciles de poner en escena.

³ Sobre la obra, véase Diana Taylor, "The Theatre of Diana Raznovich and Percepticide en *El Desconcierto*". en Catherine Larson and Margarita Vargas, *Latin American Women Dramatists. Theatre, Text and Theory*. Indiana, 1998; 113-125, en donde la autora examina la pieza como reflejo del silenciamiento de la sociedad argentina ante la Junta Militar y el discurso de la violencia como una de sus herramientas de control y véase también Diana Taylor and Victoria Martínez (ed), *Defiant Acts: Four Plays / by Diana Raznovich*. Actos desafiantes: cuatro obras de Diana Raznovich. London, Bucknell University Press, 2002.

⁴ María Claudia André, "Más allá del bien y del mal: Conversación con Diana Raznovich.", *Gestos*, N° 35 Abril 2003; p. 156

⁵ Ibidem.



El desconcierto es un monólogo en un acto contextualizado en Argentina durante la década de los 70. La pieza nos presenta a Irene della Porta, una joven pianista de gran popularidad gracias a su interpretación de la *Patética* de Beethoven en un piano que no produce sonidos. El público acude noche tras noche al teatro para ver en escena el concierto de esta mujer arrancando notas a un piano mudo. Durante el espectáculo, la protagonista se levanta del teclado y se dirige al público para llevar a cabo un encendido discurso de denuncia de su situación de sometimiento mientras se va despojando de sus lujosas ropas y joyas. En este acto de confesión, la pianista expresa su deseo de desarrollarse en su faceta de artista y tocar un piano con voz, en vez de ser un mero objeto de exhibición de su empresario. En medio de la escena, el piano recupera su sonido, pero Irene ya no puede producir música después de tantos años de silencio. Sus dedos intentan deseosamente sacar notas, pero sólo producen sonidos discordantes. Tras la escena a primera vista adversa, la artista vuelve a su teclado mudo y toca con serena calma en este piano del que ya no espera sonidos. Aparentemente la obra acaba de un modo tan trágico como empezó; sin embargo, una segunda lectura del texto nos descubre un final más alentador que vislumbra un renacimiento de la pianista hacia una nueva etapa de su subjetividad. Este momento de aparente tragedia se torna en una ruptura cultural y psicológica que abre una etapa en la subjetividad del personaje.

Por el contexto histórico en que se sitúa la obra, la década de los 70 - momento máximo de la represión y del silenciamiento de la población argentina- podríamos hablar de dos niveles de referencialidad. La obra constituye, en un plano más obvio, una crítica a un amplio sector de la sociedad argentina que por su pasividad se hizo cómplice del proceso militar⁶. Su silencio, tal como la conducta pasiva del público que noche tras noche asiste al espectáculo de piano, apoya y de algún modo fomenta la muerte y la desaparición de miles de argentinos a manos de la Junta Militar. Por otro lado, *El Desconcierto* representa una crítica abierta al sistema patriarcal que metódicamente ha silenciado a la mujer convirtiéndola en un mero objeto de contemplación. El espectador es exhibido en la obra de Raznovich como cómplice de comportamientos que someten al individuo y a la nación

⁶ Diana Taylor, "Fighting Fire with Frivolity", Diana Taylor and Victoria Martínez (ed), 2002, ob. cit.



mediante sistemas opresores: el terror impuesto por la Junta Militar y la sumisión patriarcal. Asimismo, en esta pieza, el sistema de género/sexo aparece como otra más de las organizaciones sociales de intercambio. Diana Taylor señala que:

Few roles available to women in a patriarchy offer any visibility-the 'star' being one of them. But, the star, as Irene explicitly notes, embodies the male spectator's desires. It is a woman, as a projection of patriarchy fantasies that performs on stage⁷

Diana Raznovich se sirve en *El Desconcierto* de una serie de estrategias muy efectivas para cuestionar la evidente mirada masculina y su papel normativo sobre el cuerpo de la mujer, así como el discurso patrilineal en la sociedad. Entre estas estrategias de representación cabe destacar: el empleo del cuerpo desnudo de la mujer en escena, visto en términos de poder en línea con Laura Mulvey⁸, la parodia de los arquetipos femeninos en la sociedad patriarcal, la introducción del fetichismo fálico en escena, así como el uso de una decoración fuertemente minimalista acompañada de un elemento musical, que llama la atención sobre el proceso de renacimiento de una subjetividad que se erige desde lo marginal.

En esta pieza, el cuerpo desnudo de la mujer, fetiche para la creación del orden patriarcal, se convierte en espacio de resistencia ante dicho orden. El monólogo nos devela que es la imagen de la artista -el espectáculo con su cuerpo y no su música- la fuente del éxito, tal y como lo denuncia cuando expresa:

"Menos preguntas"- me dice mi empresario. "El éxito nos corona, el público aplaude, la sala se llena y tu personalidad irradia un magnetismo desbordante que no necesita ningún sonido para brillar"⁹.

La objetivización del cuerpo de la artista es el verdadero espectáculo. Laura Mulvey alude a este proceso de cosificación del cuerpo de la mujer a instancias de la contemplación del hombre en su ensayo en torno al sadismo, la narrativa y el sujeto femenino como parte de la mirada masculina en el cine. La crítica expone:

⁷ Diana Taylor, en Catherine Larson and Margarita Vargas, 1998, ob. cit.; p. 117.

⁸ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Bloomington, Indiana University Press, 1989.

⁹ Diana Raznovich, "El desconcierto," "Casa Matriz," "De atrás para adelante.", en Diana Taylor y Victoria Martínez (ed.), *Actos desafiantes: Cuatro obras de Diana Raznovich*, Philadelphia, Bucknell U.P, 2002; p. 202. Los números que acompañan las citas de la obra corresponden a esta edición.



In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/ male and passive/ female. The determining male gaze projects its fantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for a strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.¹⁰

El cuerpo visto como espectáculo se presenta en la obra en términos de diferencia sexual y de poder de la figura masculina y nos hace reflexionar sobre las implicaciones morales de la mirada en su doble caracterización activa-pasiva. En la pieza, se presentan los dos modos diferenciados de obtener placer a través de la mirada en términos freudianos: por un lado el nivel de *scopophilia* (donde se obtiene placer usando al otro como objeto sexual), y un segundo nivel de narcisismo en la constitución del ego a través de la imagen vista¹¹. Así, en el monólogo de Raznovich, el espectador es expuesto en todo el disfrute de su placer voyeurístico hacia esta mujer-objeto, y también se refleja la obsesión exhibicionista de la artista, formada bajo los cánones sociales propios de su género. Este comportamiento se manifiesta en la descripción de la protagonista, y de sus seductoras vestimentas y joyas: "*una mujer vestida de largo con un traje rojo muy entallado y enmarcado en joyas, saluda al público y se dispone a tocar*" (p. 211). La caracterización del personaje especificada en esta primera acotación escénica, apunta a atuendos elegidos para cautivar la mirada masculina. La misma situación exhibicionista se nos revela aún más obvia en un fragmento donde la voz dramática se sirve del lenguaje de los cuentos para inscribir su cuerpo dentro del sistema objetivizador, locución que se presenta en una escena en que aparece la actriz dirigiéndose a un espejo. Escuchamos de ella:

Qué fácil es dar explicaciones a un espejo. (*Se ríe*).Espejo, espejito. ¿Quién es la más hermosa de todas las mujeres? ¿Y la más talentosa? ¿Y la más inteligente? ¿Y la más atractiva? (*Se ríe.*) Espejo, espejito. ¿Cuál es la más exitosa de todas las mujeres? (*Se ríe. Vuelve alegremente al piano y toca en silencio. Como si fuera una fiesta su propio tocar se ríe alegremente y toca*). (p. 214)

¹⁰ Laura Mulvey,, ob. cit.; p.11.

¹¹ Idem; p. 60-61.



La pianista se sirve del lenguaje cliché de los clásicos infantiles para dar voz a su cuerpo y mostrar lo grotesco del papel que se le ha impuesto. Estas palabras que nos remiten al cuento de Blancanieves revelan la transcendencia de los inocentes relatos infantiles como reforzadores del rol que se le ha otorgado a la mujer. El personaje se nos muestra como profundamente alienado por medio de esta reflexión sobre lo grotesco de la mirada masculina como agente creador de la identidad femenina. La escena se transforma en una función doble especular: por una parte, se proyecta la representación del alma de la actriz y, por la otra, de la mente del público. Esta dinámica de mutuo reflejo se manifiesta en un fragmento del monólogo fuertemente lírico en que la pianista apela a la comunión con su audiencia:

Y todo cae en un marasmo espejado, y esta parcela fantástica del universo orada en nuestros oídos memorias de caricias interminables, largas lenguas oceánicas, perfiles de vidas que no nos pertenecen, amores desconocidos a los que nunca rozaremos ni siquiera la mano, grandes pasiones que todos llevamos guardadas dentro para entregarle a alguien que nos ignora lejos. (p. 212)

Así, la actriz logra un profundo efecto de catarsis incluyendo a la audiencia en su parlamento, ya que ésta se identifica con el ritual representado. La voz de la artista sugiere una doble reflexión entre el público y la mujer en una situación de inmovilidad, de inercia. Es decir, la audiencia que noche tras noche acude a verla, va a verse a sí misma reflejada en un 'marasmo espejado'. La voz dramática apunta a este juego de reflexiones:

Ustedes, la misma historia, los mismos hábitos reproducidos en el espejo: ustedes vienen entonces corriendo al teatro y pagan para que yo arranque de esa oscuridad inobjetable esta maravillosa escala inexistente: re do sol fa la mi re do: y todo cae de un marasmo espejado (p. 212).

De este modo, la dramaturga rompe con la caracterización pasiva de la mujer sin agencia, sin capacidad de controlar su destino, en el momento de mostrarse al público, ya que se insinúa que la actriz está al corriente del efecto que provoca sobre sus oyentes, otorgándole de este modo el control sobre el espectáculo.



Igualmente, la actividad voyerística del hombre en las sociedades patriarcales se ve subvertida de nuevo en la obra en una escena en que la dramaturga se sirve del simbolismo de una pistola y su fuerte connotación fálica para otra vez otorgar un papel activo a la mujer. La pianista saca un arma de fuego en medio de la actuación y se dirige al público evocando el rito en que les amenaza con dispararles noche tras noche, para después dispararse a sí misma. En este instante de tragedia se alcanza el clímax del placer voyerístico para el público, cuando la pianista señala:

Voy a volver al piano. Voy a abrirlo y voy a extraer un revolver (*Se ríe y cumple con lo que dijo antes.*) Ustedes ya conocen esta parte del show. ¿Es la que más les atrae? (p. 213).

La fuerte reminiscencia fálica de este fragmento contribuye a satisfacer a nivel simbólico el complejo de castración, uno de los componentes emocionales más poderosos de la psique masculina de acuerdo a las teorías freudianas. Este mecanismo psíquico queda paliado, pues un símbolo fálico ha penetrado a la mujer, ha actuado sobre ella provocando su muerte. En *El Desconcierto*, sin embargo, este simbolismo se subvierte, ya que la actriz decide no llevar a cabo el mismo ritual de otras representaciones. En esta ocasión se sirve de su voz como arma para penetrar a su público, mediante un encendido discurso de denuncia que rompe con la pasividad que caracteriza esta insignia cultural.

El sometimiento de la mujer al deseo del hombre es, pues, el gesto básico de esta construcción que la arrastra a la pasividad. Sin embargo, en el monólogo este ejercicio se subvierte a través del discurso que la pianista emite a la vez que se va despojando de sus ropas. En esta maniobra de desnudamiento, la pianista solicita a su público considerar qué es lo que esperan de ella y por qué, abriendo de este modo un espacio de autorreconocimiento que se opone a su estado de sumisión. La artista inquiere:

¿Qué quieren de mí? (*Se abre repentinamente el vestido y comienza a desnudarse.*) ¿Quieren desentrañar verdades ocultas? ¿Quieren verme sin más disfraces? (*Se quita la ropa hasta quedar en ropa interior*) ¿Saben más de esta Irene della Porta antes que ahora? Ahora que me ven así, despojada hasta de mi aliento, ¿saben más de mí que antes?



¿Qué es una persona? ¿Quién soy yo? ¿Qué es el éxito? ¿Mi desnudo trae éxito? ¿Qué es una mujer desnuda? (p. 213)

De esta forma, dentro de este estado de supuesta máxima vulnerabilidad, ella emite un discurso de denuncia que la afirma ante su audiencia y en el cual invoca que es su desnudo el que les lleva al teatro y no un concierto de piano. En esta recriminación, ella asume el papel de fiscal de su conciencia lo que le permite erigirse como el sujeto en control de la situación.

Sandra Lee Parker alude a la característica cosificación de la imagen femenina siempre supeditada a los deseos del hombre:

In contemporary patriarchal culture, a panoptical male *connoisseur* resides within the consciousness of most women: they stand perpetually before his gaze and under his judgement. Woman lives her body as seen by another, by an anonymous patriarchal Other¹².

Mas como se ha visto en el monólogo, la pianista utiliza su cuerpo como expresión de control sobre este acto de exhibición y del efecto sobre el público. Ese momento de toma de conciencia constituye el puente hacia un renacimiento ejemplificado en una escena de profunda exaltación, en la que las palabras de la pianista, llenas de imágenes poéticas, apelan al público a reflexionar sobre la farsa que diariamente acuden a contemplar. Ella les impele:

¿Por qué vienen todos? (*Se viste.*) Mi contrato termina pronto. Y yo voy a volver a tocar. Yo tengo que volver a ser Irene della Porta. [...] Esto tiene que terminar. Estas han sido unas hermosas vacaciones en una isla desierta. Este ha sido un paréntesis gracioso, un viento blanco que arrasó conmigo. Una tormenta que me arrancó de cuajo de mi taburete. Y ahora, ¿dónde estoy parada? (p. 214)

Este momento de ruptura abre un espacio de resistencia desde el cual la pianista puede cuestionar uno de los pilares sobre los que se sustenta el constructo patriarcal que es la cosificación del cuerpo femenino. De este modo, con este monólogo, Diana Raznovich reclama el cuerpo de la mujer en la escena oponiendo claramente su rol pasivo por medio de una deliberada manipulación de un gesto: el

¹² Sandra Lee Bartky's, "Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power", en Katie Conboy, Nadia Medina and Sarah Stanbury.Ed.), *Writing On the body: Feminine embodiment and Feminist Theory*. New York, Columbia University Press, 1997; p.129-155.; la cita es de p. 141.



acto de desvestirse frente al hombre. Esta acción femenina está culturalmente asociada al constructo dominante y no resulta ajena a la morbosa mirada del hombre. Así, en un principio, el personaje está representado como profundamente escindido y esta falta de unidad interior contribuye a la creación de un retrato aberrante de la realidad que la rodea. Sin embargo, el cuerpo femenino ultrajado es transformado cuando la mujer utiliza su figura para tomar control del espectáculo y de sí misma. La dramaturga se va a servir de este momento de crisis en la trayectoria del personaje para expresar su denuncia de la construcción genérica que esconde la tiranía de cualquier modo de poder impositivo.

Otra de las técnicas empleadas por Diana Raznovich para llevar a cabo su cuestionamiento de la mirada normativa masculina sobre el cuerpo de la mujer es el diseño escénico fuertemente minimalista. El escenario constituido únicamente por el piano sirve para enfocar y llamar la atención sobre su cuerpo, consiguiendo con esto enfatizar en su sentimiento de alienación, sus pensamientos y emociones. El instrumento musical, único objeto en el escenario, se convierte en reflejo del estado interior de la actriz que entra a desarrollar su espectáculo. La acotación inicial indica este deseo de Raznovich de resaltar la situación enajenante mediante la sencillez del entramado:

En la escena vacía un piano. Después de una pausa, una mujer vestida de largo con un traje rojo muy entallado y enmarcado en joyas, saluda al público y se dispone a tocar. El piano no suena. El silencio embarga la sala. Es el silencio del no sonido (p. 211).

La creación de una ambientación tan parca y centrada exclusivamente en la actriz y su relación con el público crea tensión en el receptor que inevitablemente se siente parte del ritual y empieza a participar de éste, como podemos observar en las acotaciones escénicas:

El inesperado silencio de un piano vehementemente tocado por ella. Silencio que, por unos instantes, parece querer derrotar o disimular o encubrir con su vehemente ejecución. Como si ella y el público, aún sabiendo que Beethoven no suena, fueran capaces de construir "ese otro concierto (211).



Un segundo aspecto a destacar es la construcción escénica y la carencia de elementos en el decorado nos lleva a reconocer la intención autorial de enfocarse en el efecto de la imagen del personaje en el público para hacerlo sensible a todos y cada uno de los detalles, a cada gesto de la actriz. Este propósito compele a la dramaturga a presentarnos únicamente a la pianista vestida con todos los atuendos destinados a llamar y despertar el deseo masculino sobre su cuerpo. Las acotaciones realzan la intención autorial, cuando propone únicamente la aparición de *“una mujer vestida de largo con un traje rojo muy entallado y enmarcado en joyas, [que] saluda al público”* (p. 211), además del empleo de un piano que no emite sonidos. Este mismo anhelo de llamar la atención sobre la pianista y reflejar su estado anímico es también evidente en la música elegida para la obra. El tema adoptado como marco musical es la *“Patética”* de Beethoven, sonata que por su estructura contextualiza el monólogo de la actriz pues alterna los periodos de serena exposición con momentos de brusca y vigorosa exaltación, semejante a la estructura de la pieza musical. La crítica ha destacado los siguientes puntos formales de esta composición:

[...] El carácter de este grave es eminentemente patético y trágico, lleno de pasión contenida, profunda, sombría y doliente [...] Sus fragmentos periódicos, entrecortados, son precedidos en el segundo y tercer compás por un vigoroso y brusco salto de octava en el bajo, sobre cuya nota superior caen, pesadamente, acordes de 7a. disminuida. El tema concluye modulando, con un rápido rasgo sobre cadencia perfecta, al tono relativo mayor.¹³

Este guiño musical que constituye una apelación a la intelectualidad del público -a quienes se presupone unos conocimientos de la estructura de esta sonata que nunca escuchamos- refleja de manera estratégica la mente del personaje por medio del tono de pasión contenida interrumpido por enérgicos saltos dramáticos. De ahí que, tanto la presentación escénica como la música sirven como marco que encuadra el monólogo de la pianista reforzando su valor gestual y mostrando el sentimiento de alineación que la sumisión genérica provoca en la mujer.

¹³ Véase <http://www.pianored.com/musica/la-sonata-Patética-de-beethoven>, 22 December 2005



Finalmente, la dramaturga exhibe una cuidada manipulación de la luz en la obra para enmarcar la estructura temática de ésta. La falta de mención específica a la iluminación del escenario durante toda la pieza, sugiere un propósito consciente de parte de la autora de mantener a la mujer en un estado de penumbra, de falta de luz sobre su persona. No es hasta la última acotación escénica cuando las luces cobran una importancia vital para la caracterización final del personaje. El final del monólogo nos deja a los espectadores con una mujer ante un piano que no suena y unas luces escénicas que la acompañan y cierran la obra. La última dirección escénica que da cierre a la pieza señala:

Después el sonido se interrumpe. Hay una larga pausa en la que ella trata de reponerse. Comprueba que el piano ya no suena. Vuelve al público, hace una pequeña y digna reverencia y con el mismo patético silencio, vuelve a sentarse en el taburete y toca con dignidad el piano silencioso. Las luces la dejan ahí, tocando nada, mientras disminuye hasta el apagón final' (p. 215-216).

El juego con las luces acompaña y ejemplifica el renacimiento de la actriz hacia su nueva subjetividad, hacia ese momento en que se ha hecho consciente del control sobre su persona que hasta entonces se hallaba en penumbra.

Mas ese renacimiento a la subjetividad viene acompañado y subrayado por las palabras de la pianista. El parlamento de la artista se convierte en elemento de reencuentro consigo misma, mostrándose como rito de pasaje de su nuevo yo. El diálogo mantenido con el público durante todo el espectáculo se transforma en un proceso de auto-confesión. En su artículo sobre la escritura autobiográfica Bell Hooks alude a los episodios de auto-confesión como anhelo de reencuentro con el pasado para poder seguir adelante:

The longing to tell one's story and the process of telling is symbolically a gesture of longing to recover the past in such a way that one experiences both a sense of reunion and a sense of release"¹⁴.

¹⁴ Bell Hooks, "Writing Autobiography", en Sidonie Smith and Julia Watson (ed.), *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison, U of Wisconsin Press, 1998; p. 429-432. La cita es de p. 431.



En *El desconcierto*, la voz de la artista narra este proceso de reencuentro, y renacimiento hacia una nueva subjetividad.

En este anhelo de comunicación y exposición de su integridad, la obra traspasa la cuarta pared y lleva a cabo una exposición del *yo* del personaje en escena, quien va en busca de una intimidad con el público. En las direcciones escénicas la dramaturga alude a su deseo de que la mujer se desahogue con su audiencia cuando apunta: "*Después de la pausa creada por la pianista tocando en silencio, ella se levanta inesperadamente del teclado y, visiblemente disgustada, se dirige al público*" (p. 211). El público se erige como ese interlocutor necesario para que la pianista pueda emitir la confesión que le lleva a hacerse cargo de sus fragmentos de vida y a un mejor conocimiento de sí misma para así reconstruir su nueva subjetividad. Las palabras de la artista remiten a esa búsqueda de intervención de los asistentes al concierto:

Señoras y señores, esta noche inesperada, ¿existirá en el calendario? ¿Será cierto que yo tengo de nuevo la oportunidad de tocar ante ustedes la sonata Patética de Ludwig Van Beethoven? Serán ustedes mis primeros testigos, mis últimos jueces o mis condenados (p. 215).

La pieza se torna de este modo en casi un diálogo imaginado entre la mujer y su audiencia. Este nexo entre ambos repercute en un mayor sentimiento de comunión por parte del público al que continuamente se le impele a participar en el ceremonial de desvelamiento de los mecanismos que someten a la mujer.

El monólogo llama la atención sobre el sentimiento de fracaso que resulta a la mujer por actuar papeles auto-impuestos. La auto-confesión así como la evocación de las palabras que su agente pronuncia retratan la situación de sumisión de la protagonista:

El éxito nos corona, el público aplaude, la sala se llena y tu personalidad irradia un magnetismo desbordante que no necesita ningún sonido para brillar (p. 212).

Esta alegación de su representante es una idea que en un principio parece ser aceptada por la pianista, como reflejan sus pensamientos: "Tal vez tenga razón. Tal vez todos tengamos razón" (p. 212). Los momentos iniciales del parlamento de



la pianista son reflejo de un proceso de enajenación, resultado de haber claudicado a los deseos de su público, y su empresario, como ella declara:

El mundo de mis admiradores -yo lo sé- fatalmente- está muy dividido. A todos, a los de antes y a los de hoy quiero agradecerles su apoyo. Sin ese apoyo no sabría vivir. Sin ese apoyo Irene della Porta no sabría quién es. [...] Unos y otros con su conmovedora presencia han hecho de mí lo que soy. Pero, ¿Quién soy? ¿Eh? ¿Mi empresario sabe quién soy yo? ¿Yo misma sé quién soy yo? ¿Soy yo o es otra la que no toca? Y la que toca, ¿dónde quedó? (211)

Rita Felski alude a la reiteración de estos momentos de aparente negación de la subjetividad en los textos de autobiografía femenina:

This negative pattern in which attempted self-affirmation reverts back into anxiety and self-castigation is a recurrent one in at least some examples of feminist confession.¹⁵

En la pieza de Raznovich, estos fragmentos de aparente contradicción representan pasajes dentro del proceso de renacimiento a la subjetividad individual de la mujer, son puentes hacia la construcción de su nuevo yo.

Los espectadores somos testigos del proceso de transformación de la mujer, de sus pasos lentos y no necesariamente lineales que la llevan a su renacimiento, a una nueva individualidad. La artista eventualmente se hace consciente de los mecanismos que han sometido su vida: "La mediocridad me ofrecía su cálida protección. Años interminables de confort por aceptar ser Irene della Porta tocando silencio [...] ¿Quién me cegó?" (p. 212). Este momento de toma de conciencia de su situación supone el impulso hacia su liberación y el inicio de una nueva fase de su vida, como escuchamos en su exposición: "¿Estaba realmente ciega? ¿Cuándo comencé a aceptar? ¿Mucho antes de decir que sí yo todavía me sigo negando?" (p. 212).

El recuerdo se torna en reunión consigo misma, en sutura de los fragmentos de una vida, para darles una unidad en el todo individual. Es pues este proceso de

¹⁵ Rita Felski, "On Confession", en Sidonie Smith, and Julia Watson (ed.), *Women, Autobiography Theory: A Reader*. Madison, Wisconsin Studies in American Autobiography, 1998. 83-95. La cita es de p. 88.



recordar, de mirar hacia atrás para superarse, la clave para la entrada a un nuevo estado de conciencia. Por tanto, el uso del monólogo como técnica que se combina a las anteriormente consideradas, especialmente la manipulación subversiva del cuerpo femenino, deviene un efectivo método para desafiar el sometimiento impuesto a la actriz, y con ello los limitadores roles de género que la sociedad inculca. Las palabras del representante nos remiten a una imposición de silencio que, sin embargo, la mujer va a desobedecer a través de su apelación a un diálogo con el público. La pianista hace patentes con su voz los hilos invisibles que han tejido su representación diaria, la claudicación a los roles que como mujer se le imponen. Judith Butler alude a la efectividad de la exposición de las actuaciones de género como una de las herramientas fundamentales para la deconstrucción de esta institución impuesta:

The possibilities of gender transformation are to be found precisely in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a failure to repeat, a de-formity, or a parodic repetition that exposes the phantasmagoric effect of abiding identity as a politically tenuous construction¹⁶

Este testimonio es una de las herramientas más efectivas de las que se sirve Diana Raznovich para desafiar la noción del género como construcción social.

Finalmente, la autora se sirve del título como otra de las técnicas para destacar la noción de confusión (desconcierto) que va a caracterizar la relación actriz/espectadores y que se va a constituir en estrategia de ruptura y cuestionamiento de los mecanismos que legitiman el género. Este espectáculo totalmente contrario a un concierto, ya que el piano no suena, se convierte en un auténtico des-concierto. Es decir, se constituye en sitio de desafío de los sistemas encargados de limitar la expresión de la mujer y su voz pues crea un sentimiento de confusión en la audiencia en cuanto a la figura de la mujer. Así el cuerpo femenino se presenta doblemente como texto donde la sociedad ha impreso las huellas del sometimiento, y como espacio de transgresión. Este cuerpo desnudo, expuesto, supuestamente vulnerable, es el agente que desafía el acuerdo mutuo

¹⁶ Judith Butler, "Bodily Inscriptions, Performative Subversions", en *Feminist theory and the body; A Reader*. New York, Routledge, 1999; p. 416-22. La cita es de p. 420.



de repetir cada noche el mismo ritual legitimador de género. Por consiguiente, por medio de la desorientación que produce la inversión de lo inesperado (el desconcierto), se rompe con el acuerdo implícito, ese arreglo "misteriosamente pactado, inexistente" (p. 211), que señala la dramaturga en la primera acotación dramática al referirse al rito concertado que los espectadores ratifican cada noche con su presencia.

En conclusión, en *El Desconcierto*, Diana Raznovich retoma el cuerpo femenino y su voz silenciada para convertirlos en agentes de denuncia de sistemas que limitan la agencia humana. La voz de la pianista nos lleva a leer su cuerpo en un primer momento como un signo inscrito por la cultura falocéntrica, silenciado y sometido por un proceso de objetivización. Los gestos y las palabras de la artista invocan nuevos referentes que contradicen los roles socialmente admitidos. La recuperación del cuerpo y del lenguaje pone de manifiesto la necesidad de repensar la construcción social de género. Al mismo tiempo, con el uso del monólogo, se destaca el proceso de transformación de la subjetividad de la mujer. Esta técnica enfoca la idea de la presentación del individuo como un proceso de interioridad inacabado, contrario a las individualidades aparentemente completas y a los roles invariables que impone la cultura tradicional, una propuesta destacada por la crítica feminista posmoderna, entre otras Julia Kristeva.¹⁷ Por tanto, con el personaje de Irene della Porta, Diana Raznovich formula una denuncia a las actitudes y comportamientos que sojuzgan y que preservamos entre todos. En *El Desconcierto*, el ritual de desnudamiento de la protagonista y el hacer evidente la mirada masculina y su papel normativo sobre el cuerpo de la mujer, como así también la voz de la artista, abren una puerta al cambio, al renacimiento de una subjetividad que se erige desde lo marginal, la ruptura con el orden establecido y la manipulación de aquellos elementos que se instituyen como emblemas del ideario machista: el cuerpo objetivado y la voz silenciada para la mujer.

nuria.ibanez@unf.edu

¹⁷ Julia Kristeva, *In the Beginning was Love: Psychoanalysis and Faith*. New York, Columbia University, Press, 1987.



Abstract

Diana Raznovich makes use in *El Desconcierto* of a series of highly effective strategies to question the masculine gaze and its normative role over female body. Among these very successful strategies we can underline: the use of the naked female body in scene presented in terms of power in line with Laura Mulvey (*Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press, 1989) the parody of feminine archetypes in patriarchal society, the introduction of phallic fetishism in scene, as well as the use of a very powerful minimalist scenery composed by the actress only accompanied by a musical element-a piano- that calls attention to the revival of a new subjectivity erected from the marginal.

Palabras clave: *El Desconcierto* -Raznovich - Mirada masculina, parodia, minimalista, subjetividad.- género- mujer

Keywords: *El Desconcierto* -Raznovich - Masculine gaze, parody, minimalist, subjectivity. - gender-woman