

EPÍLOGO

Miradas entre bastidores: reflexiones sobre autoría femenina en escenarios de crisis*

*Ruth Z. Yuste-Alonso
Universidad de Connecticut*

“Quizás, siempre hay una segunda oportunidad para hacer y disfrutar de aquello que deseamos, Isabel, y no sabemos apreciarla o, simplemente, la dejamos escapar.” – Carmen Pombero

En su ensayo “La muerte del autor” (1967), Roland Barthes decide sepultar a la figura del genio creador para dar paso al nacimiento del lector, auténtico hacedor de sentido capaz de restituir la unidad del texto a través de su proceso de lectura. De un plumazo, observo, con asombro y curiosidad, la aniquilación de ese venerado mito que es el Autor, cuya existencia parece deshacerse en pedazos nada más iniciarse el acto enunciativo, momento en el que el hecho creativo se transforma en una especie de ente huérfano que tan solo el lector puede rescatar y recomponer para dotarle de significado en su seno. “¿Materno?”, me pregunto ensimismada mientras continúo cavilando sobre la labor de las dramaturgas en España y desmenuzando las páginas de un libro que visito de cuando en cuando y cuya solapa ya comienza a mostrar cierto desgaste a causa de mis reiteradas incursiones nocturnas.

Pese al desasosiego que me produce el planteamiento del ensayista francés, cuyo texto se me antoja un tanto suicida por ser él también autor, no puedo evitar sentir cierta satisfacción y victoria al saberme centro del acontecimiento artístico, re-me-

diadora textual de la vida latente de la obra-texto que someto a análisis en mis clases graduadas bajo el amparo de la institución académica, y ya en total clandestinidad fuera de ella. De repente, la figura del Autor se presenta como algo anecdótico, un mero punto en el espacio-tiempo desde el que contextualizar mis tejemanejes interpretativos, puesto que lo que importa, al fin y al cabo, es el texto y las lecturas que este les sugiere a sus lectores. Con entusiasmo, llego incluso a pensar que su destrucción podría suponer el fin de la dictadura del Autor-Dios y la tiranía del Canon dogmático, ese monstruo institucional, patriarcal y paternalista, que tiende a minusvalorar y obliterar la labor artística de las mujeres creadoras, condenándolas, en el peor de los casos, a la soledad y el silencio que supone habitar la periferia y, en el mejor de ellos (si se puede considerar este desenlace más afortunado), a constituirse como una *rara avis* en un vano intento por aparentar visos de igualdad y acallar, de este modo, a aquellas voces disidentes que no dudan en denunciar el trato discriminatorio del que suelen ser objeto las féminas en el ámbito de la creación. Sin duda, desde este punto de vista, la propuesta barthesiana resulta cuando menos un acto revolucionario, una auténtica intervención crítica mediante la que intentar democratizar la literatura a fin de que el trabajo de los autores sea apreciado por su valor intrínseco, y no por el estatus de su creador.

Sin embargo, mi intuición o, para ser más exactos, mi experiencia, como sugeriría Teresa de Lauretis¹, me dicta que esta proclama hace aguas por algún sitio, que algo tan prometedor como lo que plantea este texto no termina por cuajar. ¿Acaso se puede afirmar que muerto el Autor, también muere el patriarcado? No cabe duda de que lo que pretendía Barthes con este ensayo era, ante todo, subrayar la importancia del lector en el proceso de escritura en una época en la que el interés de la crítica por el autor llegaba a eclipsar su obra. También dicen las malas lenguas que esta propuesta homicida podría obedecer a un deliberado intento del francés por redimirse y amilantar la frustración que le generaba el no poder acometer la novela que tanto ansiaba escribir, constituyéndose su carrera crítica como una vía de escape a su sequía literaria. Así pues, Barthes nos advierte que el escritor-

autor se debe a su lector, ya que es precisamente este, a través de su proceso de lectura, quien completa y retro-alimenta el ciclo de (re)construcción del significado de la obra-texto.

Sea cual sea el motivo que llevara al ensayista francés a elucubrar dicha propuesta, lo cierto es que el nacimiento del Lector no puede producirse a costa de su Autor por la sencilla razón de que su muerte no supondría la desarticulación de la estructura y las dinámicas de poder sobre las que se sustenta la tradición literaria que Barthes parece querer dinamitar. Al contrario, la muerte del Autor no conseguiría más que reafirmar ese mismo sistema hegemónico, por cuanto su destrucción impediría al conjunto de voces que ha quedado acorralado en los márgenes el acceso a ese espacio de creación privilegiado y la posibilidad de poner pie en él. En efecto, desde una perspectiva de género, la muerte del Autor terminaría por sumir a las mujeres creadoras en el silencio más absoluto, resultándoles así imposible ser acreedoras de ese reconocimiento y estatus del que han gozado sus homólogos varones hasta entonces y del que ellas, por su condición de mujer, se han visto despojadas. La Historia de la literatura está marcada por una nutrida onomástica masculina: de dejar morir al Autor, las mujeres perderían a su vez la oportunidad de dejar su impronta en tanto que autoras de pleno derecho. La ausencia del Padre no significa la desaparición de la Ley patriarcal. Es por ello que el Autor, esa figura universal tradicionalmente masculina, no debe morir, sino re-concebirse para dar a luz a una autoría heteróclita, polifónica, fluida, capaz de albergar a todo tipo de autores independientemente de su sexo, raza o clase.

A pesar del paso del tiempo y del cambio de escenario, el ensayo de Barthes resulta sumamente relevante en el debate que plantea *Escenarios en crisis* sobre la invisibilidad de la labor artística de las dramaturgas, ya que la muerte del Autor-genio deja entrever las tensiones existentes en torno a la noción de autoría y de agencia sobre el acto de creación. De la premisa del texto de Barthes, se infiere la existencia de una tradición que concibe el acto de lectura como actividad complementaria y al lector como mera figura ancilar, casi prescindible, pues esta no puede

desaparecer por completo para que el hecho literario pueda existir. De ahí que considere la muerte del genio el único modo de liberar al lector (y, de paso, a sí mismo) de esa injusta posición secundaria que ocupa y así permitirle recuperar el lugar central que se merece. Es precisamente esta polaridad entre escritura/lectura y su correlación con la noción de principal/secundario (y, por analogía, activo/pasivo) lo que me obliga a aproximar con precaución el planteamiento de este ensayo, ya que, tras hacer una lectura de género, observo ciertos paralelismos entre estos y la oposición hombre/mujer, de tal forma que la escritura o producción se asociaría con lo masculino, mientras que la lectura o recepción con lo femenino.

La asociación de escritura-hombre y lectura-mujer no resulta del todo descabellada, puesto que el tiempo ya se ha encargado de poner de manifiesto la brecha de género a la que se han de enfrentar las mujeres a la hora de desarrollar su actividad profesional en aquellos ámbitos considerados comúnmente masculinos, entre ellos el mundo del teatro tal como señala Ana María Díaz Marcos en la introducción de esta antología. Por ello, no es de extrañar que Sandra Gilbert y Susan Gubar se pregunten qué supone ser una mujer escritora dentro de una cultura cuya definición de autoría viene dada por una concepción eminentemente androcéntrica. Al concebirse la escritura como una empresa masculina, las mujeres quedan fijadas en la posición de eternas lectoras, lo que refuerza a su vez la idea errónea de inadecuación, inferioridad y marginalidad de la producción escrita de aquellas que osan adentrarse en territorio de hombres. Su escritura está marcada por su condición de mujer que jerarquiza su sexo como secundario y su género (estilístico, temático, narrativo) como menor, capaz solo de engendrar una producción marginal y subespecializada bajo la constreñida etiqueta de literatura femenina. Ellas –huérfanas de madre, pero hijas de mil padres– no pueden ser autoras, tan solo pretenderlo.

Ante esta situación, se hace imprescindible salvar la enfermedad y tóxica noción de autoría, que sume a las mujeres en una especie de ‘esquizofrenia’², para sanarla y darles a las creadoras una segunda oportunidad mediante la que establecer lazos, co-

nexiones, genealogías que las amparen y les permitan participar en el relato cultural en tanto que agentes, y no solo como meras espectadoras. Para ello, las mujeres han de escribir(se), apropiarse del lenguaje, del acto enunciativo con el que transformar el imaginario colectivo y normalizar sus experiencias para que pasen a formar parte del conjunto social y dejen de ser materia exclusiva de un grupo marginal. Este es, según Hélène de Cixous, la única forma que tiene la mujer para hacerse un hueco en la Historia y reclamar su voz y su mirada, una mirada caleidoscópica y heterogénea capaz de acabar con la concepción esencialista que inmovilizan y suturan a mujeres y hombres en determinados espacios y coartan su libertad para pensar, transitar y ocupar otras posiciones y narrativas.

Una vez superada la espinosa cuestión de la autoría, se plantea un segundo problema no menos importante: el de la publicación y el del estreno. Como señala Phyllis Zatlin, el teatro español e internacional siempre se ha caracterizado por estar en perpetuo estado de crisis, siendo una de sus consecuencias más evidentes las dificultades con las que se encuentran los autores para llevar al escenario sus obras. Si bien esta situación precaria es común para todos los dramaturgos, tanto consolidados como noveles, lo cierto es que son ellas las que han de sortear a menudo obstáculos adicionales en comparación con sus colegas varones, puesto que no solo han de hacer frente a escollos logísticos propios del oficio, sino a toda una tradición marcada por una ideología de género que socava su capacidad y visión artísticas³. Sin acceso al público y a los canales de distribución necesarios para constituirse como autoras de pleno derecho, la mirada de las dramaturgas queda, como observa Díaz Marcos, secuestrada, condenada a permanecer entre bastidores, expectante a poder tener la posibilidad de verse en algún momento cara a cara con lectores y público.

Por esta razón, antologías como la aquí propuesta se vuelven imprescindibles a la hora de intentar compensar la desventaja con la que parten las dramaturgas y de ofrecerles un espacio y una plataforma desde los que poder darse a conocer y enriquecer el panorama teatral, en particular, y el cultural, en general.

Porque si algo pone de manifiesto esta antología es que la mirada de estas autoras no es única y mucho menos monótona, sino todo lo contrario: su visión rompe con el concepto de una mirada femenina totalizadora y homogénea para dar paso a un conjunto de miradas y perspectivas diversas que acaban con la noción de Mujer, con mayúscula, mostrando protagonistas de todo tipo con deseos, intereses y opiniones dispares (*Madres, Cortinas opacas, Entrevista atravesada*); que recuerdan que la maternidad es también cosa de hombres (*Kramig*); que cruzan fronteras y dialogan con otras voces y realidades (*Madres de cristal, Lady Day*); que abordan la violencia física y simbólica sin necesidad de recrearse en ella (*Apofis, No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre... cualquiera*); que enseñan que los juegos de niños pueden servir a los adultos como práctica introspectiva conciliadora (*La gallinita ciega*); que cuestionan la supuesta incapacidad de las mujeres para escribir sobre personajes o temáticas que no sean de índole femenina (*Liturgia de un asesinato, La otra boda*); que evidencian su maestría a la hora de dialogar con artistas y personajes del pasado, sean reales o ficticios (*La confesión de Don Quijote, Disparate último, Las mil y una muertes de Sarah Bernhardt*); o que desafían la tradicional mirada ocularcéntrica para proponer una mirada háptica que traiga a escena otros sentidos y sensaciones (*Si en la ciudad la luz*). Miradas todas ellas polivalentes y necesarias en el escenario, en las antologías, en los libros de texto, en las listas de lecturas graduadas y compilaciones de traducción, en congresos y festivales. En suma, miradas entre bastidores que ansían salir al escenario para demostrar que el teatro sigue muy vivo y que también tiene nombre de mujer. *Sarah is NOT dead!*

Notas al epílogo

* Quiero darle las gracias a Ana María Díaz Marcos, profesora y mentora en esta etapa de mi carrera académica, por haberme brindado la oportunidad y, en especial, la libertad de participar con un texto tan heterodoxo como este en la conversación que propone esta antología; pero, sobre todo, por haberme abierto los ojos, en las clases graduadas y a través de este proyecto, a una dramaturgia desconocida para mí hasta entonces que demuestra que las mujeres también escriben buen teatro (y mucho) en nuestro país.

¹ Como subraya la crítica feminista italiana, el concepto de 'experiencia' es crucial en la teoría y el discurso feministas para hablar de la construcción del sujeto. En este sentido, se entiende por experiencia un tipo de conocimiento "produced not by external ideas, values, or material causes, but by one's personal, subjective, engagement in the practices, discourses, and institutions that lend significance (value, meaning, and affect) to the events of the world" (159). En otras palabras, la experiencia no se refiere a la adquisición de una serie de habilidades, competencias o conocimiento, sino al efecto resultante de la interacción del individuo con su entorno según el cual se/le emplaza en la sociedad. En concreto, de Lauretis utiliza este concepto para explicar la base racional y congruente que subyace en el llamado 'instinto femenino', comúnmente visto como una acción irreflexiva y mecanicista. De esta manera, el instinto femenino no sería un impulso casual y afortunado, sino el resultado de un proceso de reajuste subjetivo que contribuye a redefinir continuamente al sujeto con respecto a su entorno.

² En "The Infection of the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship", Sandra Gilbert y Susan Gubar examinan lo que vienen a denominar 'la ansiedad de la autoría', esto es, el miedo al que se enfrentan las escritoras decimonónicas para combatir la sensación de inadecuación que experimentan ante la falta de una tradición literaria femenina y la existencia de

un imaginario hostil y paternalista con las mujeres. A menos que hagan un esfuerzo revisionista con el que subvertir el *status quo* existente, las escritoras se ven abocadas a adoptar el lenguaje e imaginario patriarcal y contribuir a la consolidación del mismo sistema que las subyuga, corriendo así el riesgo de sufrir en su intento por convertirse en autoras ya no un estado de ansiedad, sino de esquizofrenia. Como bien apuntan, “this dis-ease, which we might almost call ‘schizophrenia of authorship,’ is one to which a woman writer is especially susceptible because she herself secretly realizes that her employment of (and participation in) patriarchal plots and genres inevitably involves her duplicity or bad faith” (69).

³ Cristóbal Castro señala que las dramaturgas suelen ser víctimas de un trato discriminatorio en el desarrollo de su carrera, cuya labor llega a ser sabotada desde la creación de la obra hasta su (intento de) puesta en escena. Como observa el crítico teatral, “[l]os hombres de teatro, empresarios, autores, actores . . . persisten en que la mujer es, como autora, algo inferior, por no decir algo imposible. La admiten como actriz o como empresaria, mas como autora, la rechazan. Y si alguna – rara excepción, mirlo blanco – logra estrenar alguna vez, todos forman un frente único para que no estrene la segunda. Los hombres de teatro, gregarios de la costumbre y del prejuicio por un lado, y no muy viriles en afrontar la lucha por el otro, piensan que el teatro, como ciertas novelas, es ‘sólo para hombres’” (10).

Obras citadas en el epílogo

Barthes, Roland. "La mort de l'auteur," *Œuvres Complètes*, vol. II (1966-1973). Éditions Seuil, 1977, pp. 491-495.

Castro, Cristóbal de. *Teatro de mujeres: tres autoras españolas*. Aguilar, 1934.

Cisoux, Hélène. *Le Rire de la Méduse*. Galilée, 2010.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, 1984.

Gilbert, Sandra, y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.

Pombero, Carmen. "Cuando regreses a Nueva York..." *Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit) 182*, 2005. www.celcit.org.ar/bajar/dla/182/

Zatlin, Phyllis. *El teatro alternativo español*. Girol Books, 2001.