

Naturalismo, género y autoridad

Marie Lourties*

“Es propio de las representaciones oficiales instituir los principios de una relación práctica con el mundo natural, en palabras, objetos, prácticas y sobre todo en manifestaciones colectivas y públicas... Manifestaciones rituales que también son representaciones, espectáculos que implican y ponen en escena a todo el grupo, constituido en espectador visible de lo que, lejos de ser una representación del mundo natural y social, una “visión del mundo” como suele decirse, implementa su relación práctica y tácita con las cosas del mundo.”

P. Bourdieu¹

¿Quién sabe cómo ha ido incorporando los gestos triviales, cotidianos, inconscientes, que constituyen su relación con el mundo y el lugar que en él ocupa? Sin embargo ¿quién no sabe manejar adecuadamente la gesticulación requerida, reconocida y desconocida como tal? En efecto, gesticulación adquirida paulatina y prácticamente, se ha vuelto simplemente su manera de ser. Es, en realidad, un programa de comunicación que también poseen y manejan, con la misma inocencia, los interlocutores, y gestos, palabras, movimientos, mímicas, entonaciones, fluyen. Desde luego, como no se sujeten a la gesticulación que de ellos se espera, dejando colegir una fisura entre su ser y su hacer, los actores sociales corren el peligro de perder comunicabilidad y legitimidad: las “representaciones oficiales que instituyen los principios de una relación práctica con el mundo” no deben innovar, menos aún sorprender. Afortunadamente, lo consabido proporciona seguridad, el reconocimiento satisfacción, y la naturalidad así obtenida lleva la máscara de la libertad, la auto-coerción pasa desapercibida y los gestos se perpetúan.

* Actriz, dramaturga y directora de teatro francesa, actualmente radicada en Madrid, España.
¹ P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Ed. de Minuit, 1980, Paris, p. 184. (trad.: M. Lourties).

Programas de comunicación adquiridos a través de la práctica, desde muy temprana edad, son percibidos y reconocidos como el carácter, la personalidad, la forma de ser, la naturaleza, pues, de un individuo. Programas de percepción y de relación con el mundo y con los demás incorporados y practicados sin saberlo, sin tener consciencia de su adquisición ni de su uso, no necesitan la constante reafirmación de su naturalidad, que nadie plantea. Pero casos hay en que, esta misma naturalidad, cuya mayor cualidad ha sido la de pasar inadvertida, se verá en cambio explícitamente requerida. La novia, por ejemplo, será linda, el general imponente o el presidente convincente según que de cada cual se pueda decir: "además es tan sencillo, tan natural". A pesar de ser la premeditación inexcusable: no existen, cabalmente hablando, ceremonias espontáneas, ni tampoco actuaciones ceremoniales improvisadas. A lo más, llegarán a darse manifestaciones que, sin aparente concertación previa, reconducen naturalmente la gesticulación apropiada, incorporada en un tiempo diferido, inconscientemente. En todo caso, éstas son las excepciones que confirman la regla de la previsión. La ceremonia es un acto literalmente extra-ordinario, cuya preparación moviliza energía, tiempo y dinero. Llega por fin el momento febrilmente esperado. Cada cual está en su sitio, algo tieso e incómodo. A los protagonistas entonces les incumbe una responsabilidad particular: la de devolver, gracias a la naturalidad de su actuación, naturalidad al acto, manifestando así la naturalidad de relaciones sociales deliberadas, deliberadamente puestas en escena. La naturalidad trasciende lo arbitrario, con lo cual, en su dicha reencontrada, los participantes no mezquinarán aplausos ni alabanzas y las cosas como son quedarán felizmente reafirmadas.

La representación teatral parece correr similar suerte. ¿Quién, en efecto, no habrá leído, oído, comentado, sentido, pensado, escrito y pregonado la naturalidad como máxima cualidad histriónica? Más aún: si en el caso de un violinista, un bailarín o un cantante, la naturalidad viene a ser el don supremo, devuelto al elegido como gracia última después de la travesía del desierto de sus largos y tediosos estudios, en el caso de los actores, se la proclama cualidad primera: se nace actor. Más natural no puede ser, es congénito. El talento es una cualidad inmanente, previa a cualquier futuro desarrollo artístico. Se desconfía del trabajo, la técnica es sospechosa, más entorpece que otra cosa. ¿Quién de los cronistas teatrales, de prensa, radio o televisión, ha alguna vez recalcado la inteligencia de una interpreta-

ción, la sutileza del acercamiento al papel y la virtuosidad de su ejecución, los matices de su representación? ¿quién ha analizado, discutido el enfoque de la dramaturgia, las opciones tomadas y sus formas de resolución? Son consideraciones que se intercambian como secretos de cocina, recetas de bastidores comentadas entre unos pocos, los maestros, los iniciados, los que saben, sigilosamente y a media voz. Pertenecen al campo de lo reservado. En lo público, desde los especialistas hasta la *vox populi* que siempre es *vox dei*, o sea la voz de la autoridad, se separa el grano de la naturalidad que sanciona el goce de la cizaña de lo teatral, sinónimo de artificial, que repele. Teatral, en efecto, es el mayor reproche, el defecto insuperable. Como si se quisiera borrar del todo la realidad de la representación teatral hasta en el teatro mismo. Son calificaciones desde luego inapelables: el gusto no se explica, se siente y ya está. El arte es inefable, y tanto la inteligencia, la sensibilidad del actor, cuanto el empeño, seriedad, y tenacidad que hicieron su virtuosidad y le otorgaron la soltura que se le reconoce y admira, se esfuman en el concepto artísticamente desenfocado (*flou artistique*) de naturalidad. Conocido por todo el mundo, naturalmente.

También naturalmente, se conoce por teatro una forma textual que cuaja en Europa *grosso modo* con el Renacimiento. Un libreto dividido en tres, cuatro, y hasta cinco partes: los diferentes actos que componen la obra. A cada uno le corresponde un momento en el tiempo y/o el espacio de la historia, cuyo desarrollo no se expone en forma de relato sino por medio de sucesivas y diversas situaciones dialogadas entre dos o más personajes: las distintas escenas que, eslabonadas, conforman a su vez el acto. La historia se va construyendo alrededor de un conflicto que enfrenta a dos personajes entre sí. Es posible dar mayor complejidad a la obra con conflictos secundarios, pero siempre y cuando se remitan al conflicto principal para enriquecerlo. Las divagaciones aledañas que podrían distraer están prohibidas. La regla es la confluencia, las paralelas son contraproducentes para la progresión del relato que, necesariamente, se desenvuelve de la siguiente manera: exposición del conflicto, clímax, desenlace. Es decir, una estructura en consonancia con la emergencia y consolidación de los esquemas modernos de representación del mundo: un tiempo lineal que va desde atrás hacia adelante; el camino que va desde el atraso —el oscurantismo— hacia el progreso —las Luces—; un individuo —el hombre— que en conflicto con otro crea la alteridad

y se constituye en sujeto, en protagonista del acto de conocer al otro objetivado y en actor de la Historia. Yo me hago yo viéndome en el espejo diferente y diferenciado del otro que a su vez me represento como objeto. Objeto del deseo, objeto del conocimiento, objeto de cuidados, objeto en el que yo proyecto mi deseo de ser yo.

Representación articulada en oposiciones binarias, siendo el sujeto el hombre, *naturalmente* a la mujer le toca ser objeto. Y la representación teatral se ciñe a este mismo esquema. La historia se cuenta con personajes varones enfrentados en conflictos de poder, en un sentido amplio de la palabra: poder simbólico y/o económico, político, social, intelectual, familiar, erótico, amoroso, etc.; tienen oficio y condición y se les ve en el ejercicio de sus funciones; en fin, son interpretados por hombres. Los personajes femeninos, en cambio, no tienen oficio ni condición, a no ser la de los padres, maridos, hermanos o hijos; apareciendo sólo en el marco del parentesco y/o de posibles enlaces, son objeto de conflictos entre los varones; en fin, son interpretados por muchachos. Los personajes de ambos géneros son, pues, representados todos por actores de sexo biológico masculino, que entran en el juego para actuar de hombres y/o mujeres. Es decir que, en primera instancia, el teatro asigna a cada cuál la representación inversamente recíproca y opuestamente constitutiva de un género. Actuar de hombre significará entonces representarse como sujeto de la acción; actuar de mujer, representarse como objeto de conflictos que, por definición, le son ajenos: son de padres, maridos, hermanos, hijos.

Ahora bien, una mujer totalmente objetivada no existe ni tampoco sirve: si fuera demasiado desconectada, en efecto, su aparición en la obra podría constituir una presencia perturbadora que, en lugar de fortalecer la trama más bien le quitaría contundencia, algo del todo nefasto. Es preciso entonces reintegrarla concediéndole cierta subjetividad: hijos, padres, maridos son *sus* hijos, *sus* padres, *sus* maridos. Pero, ¿cómo se sabe —y ¿cómo lo sabe ella?— que son suyos? “Porque lo digo yo” decreta el Padre Fundador, por la ley de la sangre, defendida a punta de espada precisamente ensangrentada, porque los varones luchan por ello, por ellas; y, sobre todo, porque los personajes femeninos aceptan esta configuración y asumen los espacios fragmentarios y fragmentados de poder que de ella derivan. Citaré en particular, por parecerme paradigmática, una escena de *Ricardo III* donde tres generaciones de reinas, entiéndase esposas, viudas y madres de reyes, se acusan mutuamente de ser responsables de sus

infortunios por haber parido a los asesinos de sus esposos, padres e hijos. Siempre pendientes de la fortuna de batallas que nunca libran, han librado ni librarán, se increpan con una violencia tanto más exacerbada cuanto absolutamente inocua. La escena pinta un cuadro desolador:

“Duquesa de York.

¡Vivir muriendo, mirar sin ver, pobre espectro de viviente mortalidad, espectáculo de horrores, oprobio del universo, propiedad de la tumba que usurpa su existencia, breve extracto y recuerdo de aciagos días, reposa tu cuerpo sin reposo en el suelo leal de Inglaterra (*dejándose caer*), ilegalmente embriagada con sangre inocente!”²

La falta radical de un espacio subjetivo propio se revierte en un odio mutuo arrebatador.

“Reina Isabel.

¡Oh! ¡Tú profetizaste que llegaría un tiempo en que imploraría tu auxilio para maldecir a esa ventruda araña, a ese deforme lagarto!

Reina Margarita.

¡Y yo te llamé entonces vano alarde de mi esplendor; te llamé entonces pobre sombra, esbozo de reina; pura representación de lo que yo había sido; programa adulador de un espectáculo lamentable; mujer elevada al pináculo para caer en tierra precipitadamente; madre, solamente para la mofa, de dos hermosos niños, sueño de lo que querías ser; brillante enseña, expuesta a ser blanco de los más peligrosos ataques; una ficción de dignidad, un soplo, una burbuja, una reina de teatro, nacida sólo para la escena! ¿Dónde tus hermanos? ¿Dónde tus hijos? ¿Dónde tu alegría? ¿Quién te saluda y se arrodilla y dice: ¡“Dios salve a mi reina!”? ¿Dónde los curvados pares que te adulaban? ¿Dónde el gentío que en tropel te seguía? ¡Repasa todo esto, y ve cómo eres ahora! En vez de una esposa dichosa, una viuda desdichosa; en vez de una madre satisfecha, una madre que deplora el nombre; en vez de una a quién se suplica, una humilde suplicante; en vez de una reina, una verdadera cautiva, coronada de amarguras; en vez de la que me despreciaba, la que ahora desprecio; en vez de lava que atemorizaba a todos, la que al

² Shakespeare, *Ricardo III*, Acto IV, esc. IV., ed. Aguilar, 1993, Madrid, p. 868.

presente se atemoriza de uno; en vez de la que mandaba a todos, la que ninguno obedece. Así la rueda de la Justicia ha hecho su revolución y te ha dejado presa del tiempo, sin otro bien que el recuerdo de lo que has sido, para torturarte en demasía siendo lo que eres. Tú usurpaste mi sitio, ¿y no habías de usurpar la justa proporción de mi dolor? ¡Ahora tus orgullosos hombros soportan la mitad de mi yugo, y sustrayendo a él mi cabeza, fatigada de llevarlo, arrojo el peso entero sobre tí! ¡Adiós, esposa de York y reina de tristes infortunios! Estas desdichas de Inglaterra me harán sonreír en Francia!"³

¿Qué hace la Reina Isabel? Lo mismo que Ana, en la escena 2 del acto I. Acepta las proposiciones matrimoniales de Ricardo. Pero esta vez, ya no para ella sino para su hija:

Reina Isabel.

Pero ¡has asesinado a mis hijos!

Rey Ricardo.

Mas los sepultaré en el seno de vuestra hija, en cuyo nido perfumado renacerán por sí mismos para vuestro consuelo.

Reina Isabel.

¿Haré someter a mi hija a tu voluntad?

Rey Ricardo.

¡Y os convertiréis por ese medio en madre dichosa!

Reina Isabel.

Iré... Escribidme pronto y conoceréis por mí sus sentimientos.

Rey Ricardo.

Llevalle el beso de mi sincero amor."⁴

Y así es el teatro: cada cuál cumple con su destino, con su naturaleza, con su ser.

El siglo XVII, de Oro en España y Grande en Francia, consagra esta forma teatral, cuyo predominio se afianza. Los muchachos, entonces, abandonan la representación del género femenino, cada vez más confiada a las propias mujeres. Este traspaso coincide con dos cosas. Una: que el proceso de implantación por la Iglesia, en conflicto con el poder señorial, del matrimonio heterosexual por

³ Ibid., p. 869-870.

⁴ Ibid., p. 876.

consentimiento mutuo —entiéndase con el consentimiento explícito de la novia— está ya bien consolidado⁵: numerosísimas comedias de la época tienen por tema a un Padre abusivo que desoye la inclinación de su hija, contrarrestado por... el novio, el tío, el cuñado, hasta el mismo Rey. Dos: que siguen ardiendo las espectaculares hogueras donde se quema a miles de mujeres, acusadas y convictas de comercio diabólico y de prácticas hechiceras. O sea que, al mismo tiempo que el sujeto del conocimiento (la Santa Inquisición, todos varones) investiga, endereza, educa, civiliza y, si así lo precisa, quema el cuerpo salvaje, indecoroso, indiscreto de la bruja, el sujeto del conocimiento (esta vez el Director de compañía, siempre varón) forma y reforma el cuerpo de la mujer como actriz de su género, como objeto. Desde entonces hasta hoy en día.

Durante el siglo XIX, el frenesí de conocimiento se desata en una gigantesca empresa de recolección, observación, clasificación de todo cuanto esté en la naturaleza, incluida la naturaleza humana. Balzac inicia su *Comedia humana*, vasto proyecto novelístico cuyo propósito explícito es la elaboración de una tipología humana y su descripción exhaustiva. El teatro procede a una reconversión hacia la naturaleza, lo natural; en una palabra, adopta el nuevo estilo, el naturalismo. Aparecen escenografías, vestuarios y utilerías “naturales”, “verdaderas”. La tendencia se acentúa, crece y multiplica hasta alcanzar su nivel actual: todas las artes de la técnica y del artificio puestas al servicio de la naturalidad. Los dramaturgos renuncian cada vez más al texto literario, poético, a la versificación, y los interminables parlamentos van dejando paso a diálogos cortos, coloquiales, referentes más que sustanciales. Para los actores y las actrices, se abandona el arte de la pose, del porte y de la declamación, sustituido por el arte de la naturalidad. Stanilavski, a principios de este siglo, codifica las reglas del naturalismo y propone una progresión pedagógica para su efectuar: *El Método del Actor* del que numerosas escuelas de arte dramático harán su texto de referencia, a menudo designado en forma absoluta, *El Método a secas*.

El teatro entonces se vuelve un espacio más donde repetir, reafirmar, machacar la naturalidad de construcciones imaginarias, históricas, arbitrarias. La separación entre arte y vida, ficción y

⁵ Georges Duby, *La femme, le prêtre et le Chevalier*, ed. Hachette, 1981.

realidad, ceremonia social y representación teatral, actos de autoridad (política, académica, médica, jurídica, religiosa, militar, familiar, etc.) y actos teatrales se difumina, se vuelve borrosa. Los empréstitos semánticos de un campo a otro son múltiples. El paso de un escenario al otro fluye, pues quienes ejercen (o padecen) la autoridad comparten la misma *“relación práctica y tácita con las cosas del mundo”*, plasmada en puestas en escena y gestos igualmente naturalistas. El uso del vocabulario del espectáculo para comentar los acontecimientos sociales se vuelve una práctica corriente, recurrente hasta la saciedad, tanto así que la crítica teatral parece haberse quedado sin léxico propio.

La naturalización alcanza por supuesto al campo teatral en sí. La forma naturalista, en efecto, tiende a copar el campo en su totalidad. Las diversas formas teatrales históricas, arbitrarias y contingentes, son recopiladas, definidas y clasificadas y aparece, con sus portavoces, instituciones y prácticas, el discurso de la verdad. El teatro no naturalista, descalificado por no teatral, pasa apuros: está simple y llanamente eliminado del campo o, en caso de que no fuera posible, desvirtuado para su posible recuperación y asimilación. De Meyerhold a Artaud, de Ligné-Poé al Living Theater, de Brecht a Armand Gatti, de Bob Wilson a Peter Handke, la lista es larga y por supuesto no exhaustiva.

Cherchez la femme...⁶

Sempiterno objeto, constante representación del eterno femenino, otro del deseo masculino, siempre ello, este ello de la trilogía freudiana —super yo, yo y ello—, la mujer en el teatro es la libido del sujeto (varón). Y las actrices, sometidas a la coacción del empleo, en el doble sentido de la palabra, el papel y el trabajo, son entrenadas, formadas, para llevar a cabo esta representación y afirmarla como su ser natural. No es trivial lo que está en juego, pues La Mujer aparece como la piedra de toque de todo sistema de representación.

Entre los atrios de las catedrales y los teatros, está el Palacio de Justicia. Juan Ruiz-Rico, en su libro cuyo tema anuncia en portada “sexualidad y tribunales de justicia en España”, escribe:

⁶ Refrán francés: para resolver un enigma, “buscad a la mujer...”.

“Vamos a ocuparnos de una galería de *tipos humanos* —casi estaría tentado de decir de “arquetipos”— y de una galería insospechada de *escenas* que a veces son *dramáticas*, otras escabrosas, algunas más cómicas (...)

Los tipos humanos son tan variados como éstos: el varón-macho, el buen padre de familia, la esposa fiel, la mujer adúltera, la inevitable querida, el homosexual lascivo, la reciente incorporación del travestido, la hábil alcahueta, el chulo de... (que, en noble lenguaje, se conoce por el más sobrio nombre de rufián), el marido consentidor, la doncella honesta, la multifuncional criada, la siempre peligrosa extranjera, la juventud indefensa.” (subrayados míos).

Parece esta “galería de tipos humanos” una lista de *dramatis personae*, o de caracteres (*character*) como se dice en inglés, o incluso de empleos (*emploi*), en francés. Una clasificación casi idéntica formaba la base conceptual y los criterios de selección del tribunal (sic) que presidía el concurso de admisión al Conservatoire National d'Art Dramatique de París cuando lo conocí, hace ya muchos años. Para hombres y mujeres, existían los siguientes empleos: joven (*jeune première* y *jeune premier*) trágica-o, dramática-o, o cómica-o; criada (*soubrette*) y criado (*vale*) de comedia o confidente (*confident-e*) de tragedia; primera figura trágica o cómica. Además, para las mujeres, seductora (*coquette*) y para los hombres, galán (*séducteur*). Era antes del 68. Se supone que las cosas han cambiado. No lo sé con certeza, pero por lo que sé del ritual segregativo que hoy en día se conoce por *casting*, yo diría más bien que se han modernizado, es decir, que se le dio una mano de pintura fresca a un armatoste que olía un poco demasiado a naftalina, siguiendo igualmente vigente, si no más, la horma del empleo, realidad compacta de la representación. Empleo o carácter suponen pues la existencia previa de moldes, aquéllos que, por ser implícitamente compartidos, conforman y afirman la representación explícitamente reconocida como medio de comunicación inmediata. El actor entonces, dejando de ser artista creativo y creador, se vuelve quien mejor se amolda. Y, jueces de los tribunales españoles, jueces del tribunal de una escuela de arte dramático, a ellos incumbe

⁷ J.J. Ruiz-Rico, *El sexo de sus señorías*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1991, pp. 12 y 13.

la responsabilidad y el poder de reconocer y asignar empleo a cada cual en este mundo. Dura escuela...

*“Comete el delito ‘el varón que sigilosamente penetra en el domicilio de un matrimonio amigo, en ausencia por él preparada, y por tanto conocida, del marido y llega sin obstáculo alguno a la alcoba matrimonial, por estar abiertas las puertas y, aprovechándose de que la esposa de su amigo dormía, se introduce subrepticamente, después de despojarse de los zapatos y de los pantalones, sin apercebirse de ello la que descansaba rendida por el trabajo del día, le toca sus órganos genitales ante cuyo contacto la mujer casada tuvo la reacción instintiva de la esposa que se presta al deber conyugal, por creer que aquel hombre era su esposo, sin que sus sentidos quedaran despiertos a la vida de relación por estar aletargados por el sueño ni pudiera apercebirse de la suplantación del marido por hallarse en esa fase intermedia entre el sueño y la vigilia que produce un estado semiinconsciente aprovechado por el varón suplantador que no pronunció una sola palabra que pudiera infundir sobresalto para efectuar por completo la cópula en una habitación oscura (...) hasta el punto de que, cuando terminado el coito sintió ruido de zapatos al descender por la escalera y notó que estaba vacío el espacio del lecho correspondiente a su marido, despertó completamente, se levantó asomándose a una ventana para averiguar quién salía de su casa y, al comprobar que era el procesado, quedó desmayada”*⁸

Podría ser la sinopsis de la primera escena de *Don Giovanni*, o del *Burlador de Sevilla*, del *Médico de su honra*, y muchas más, pero no lo es. Es una sentencia del Tribunal Supremo, fechada el 15.6.1957. Es perfecta, no falta nada: están los personajes, la escenografía, los antecedentes, la acción y el desenlace. Causas y efectos encajan armoniosamente en un crescendo sabiamente armado que no deja espacio alguno para dudas, interrogantes, alternativas. Ni siquiera para un respiro: la oración va de un solo aliento, sin coma ni punto seguido. Espacio físico y mental redondo, liso, cerrado sobre sí-mismo, es la manzana del conocimiento del bien y del mal.

La existencia del conflicto y su desenlace (la culpa y la condena) descansan en dos ausencias y/o presencias, materiales y/o simbólicas, inversamente recíprocas: el amigo del protagonista al tiempo que

⁸ J.J. Ruiz-Rico, op. cit., p. 30.

marido de la mujer, ausente materialmente y simbólicamente presente, por un lado; y por el otro, la mujer, presencia material y ausencia simbólica. La ausencia física del marido es la que permite la acción, pero sin su presencia simbólica no habría conflicto. Conflicto que se plantea, pues, entre dos sujetos masculinos y cuyo objeto, el cuerpo del delito, es una mujer, conquista del uno y pendiente de conquista para el otro. La sentencia es una concatenación de hechos y premeditaciones elaborados y llevados a cabo por él en torno y sobre ella. El es el protagonista que desea, urde y cumple. Ella es objeto del deseo, motivo de la maquinación y soporte de la infracción.

Ahora bien: la presencia física de la mujer es una condición necesaria pero no suficiente: para que haya delito, se precisa además de su ausencia en tanto que sujeto. Toda la argumentación jurídica descansa, en efecto, en la inconsciencia de la mujer cuidadosamente demostrada, hasta el punto de que, al asomar un atisbo de consciencia, "cae desmayada". Y añadido: mientras cae el ...TELÓN. La representación binaria, inversamente simétrica, del género, está puesta a funcionar. El varón actúa/ la mujer reacciona; el varón es sujeto de su deseo/ la mujer es objeto del deseo del varón; el varón es un yo actuando/ la mujer, un prestarse instintivo. En efecto, "la reacción instintiva de la esposa que se presta al deber conyugal" es lo a que se apela. Ojo: no a la reacción instintiva de un sujeto erotizado, sino a la de la esposa. Desde luego, es la mujer refundida en esposa, siendo ésta a su vez fundada como natural, pues sus reacciones proceden del instinto, la piedra angular de la sentencia. El protagonista bien puede no haber descuidado ninguna precaución para no despertar a nadie; no es éste el fondo de la cuestión. El caso es que si la Mujer fuera un sujeto, por supuesto que, dormida o no, tendría que asumir la responsabilidad de sus actos de igual manera y en iguales condiciones que el protagonista. Y por lo tanto, si hubiera lugar, también asumir la causa, o sea el conflicto. Mientras que al dirimir la jurisprudencia sólo y exclusivamente entre marido y amante, todos, jueces, amante y marido, mantienen a la mujer en su sitio, la re-producen como eterna menor y, al hacer esto, se constituyen ellos en sujetos: del conocimiento, de la acción, de su resolución.

"En estos tiempos de emancipación femenina, de equiparación casi completa del hombre con la mujer en el orden familiar, en el laboral y en el social, de igualdad de derechos cívicos, políticos y de oportu-

*nidades, de educación sexual abierta y sincera, sin velos o disimulos de ancestral hipocresía y de carga ambiental de acusado cuando no agobiante erotismo, puede parecer a primera vista anacrónica y desfasada la figura del estupro de seducción (...) cuya figura supone que hasta los veintitrés años la mujer es un ser frágil, quebradizo, débil, inexperto, inmaturo e irreflexivo (...)*⁹

... reza otra sentencia, del 31.5.1974, también del Tribunal Supremo. Si llegara a desaparecer La Mujer, cuánta jurisprudencia se volvería absolutamente caduca? y ¿cuánto teatro?

“La femme, ce n'est jamais ça”

Julia Kristeva.¹⁰

En 1988 vi en Nueva York, en Broadway, *M. Butterfly*.¹¹ Gallimard, cónsul de Francia en China, se enamora de una cantante, Song Liling, una mujer de sobra “frágil, quebradiza”, etc., de delicadeza, dulzura y pudor de lo más oriental, una *Butterfly* soñada, en una palabra. Por cierto, una figura algo “anacrónica”. Pero el caso es que justamente, no es sólo una mujer sino también un hombre. El empeño de Gallimard en negar la doble realidad genérica del objeto de su amor, en defender su ilusión contra viento y marea —al precio de su carrera, de su libertad, de su vida inclusive— alcanza sin duda un patetismo que por ser sobremanera irrisorio no es menos conmovedor. Una vez más, *Don Quijote*, sus molinos, sus ovejas y su *Dulcinea*. Desde luego, tanto en el *Quijote* como en *M. Butterfly*, parece muy sencillo desentrañar lo que es del campo de la representación (la mujer ideal: *Butterfly*, *Dulcinea*) y lo que pertenece a la realidad concreta (la Maritorna, un muchacho). Y se podría zanjar la problemática de Gallimard con que sea, lo mismo que el Quijote, simplemente terco, bobo o incluso un loco maravilloso o un soñador empedernido.

Pero, mirando a las otras mujeres presentes en la obra —la esposa de Gallimard y una muchacha conocida en una fiesta, amante ocasional del mismo—, la falta absoluta de ambigüedad en cuanto a

⁹ J.J. Ruiz-Rico, op. cit., p. 31.

¹⁰ “La mujer no es del todo, jamás”: Julia Kristeva, entrevista en *Tel Quel*, otoño 74.

¹¹ *M. Butterfly*, de David Henry Hwang. (Eugène O’Neil Theater, New York, 1988; Teatro Figaro, Madrid, 1989). No hablo de la película hecha posteriormente, que no he visto.

su sexo biológico y a su identidad genérica, lejos de aclarar la cuestión de la representación, al contrario, la complica. En efecto, si bien se han hecho bastantes montajes con repartos exclusivamente masculinos, donde por consiguiente la totalidad de los papeles femeninos son desempeñados por hombres, no es nada frecuente encontrar en un escenario a la vez hombres y mujeres representando a mujeres. Es el caso de *M. Butterfly*, con una ventaja más: por lo general, los travestidos no abandonan su papel de mujer sino en el camerino. *M. Butterfly* en cambio, pone en escena, por un lado, a un actor (el personaje llamado Song Liling) que representa en la ópera a personajes femeninos y prolonga la misma representación en una relación amorosa con Gallimard (Song Liling pasa de hombre a mujer a ojos vista, por decirlo así); y por otro lado, a dos mujeres cuyo papel también se plasma en una relación afectiva y/o erótica con el mismo Gallimard. De la confrontación de las dos representaciones —la del actor y la de ambas actrices— surge una pregunta ineludible: ¿qué representan? Si se acepta que el muchacho representa a una mujer ideal, por oposición a real, entonces ¿qué representan las actrices: a mujeres reales, o también ideales? Para Gallimard, desde luego, son todas igualmente reales. Más aún, la que mayor realidad cobra en su vida es la que más idealiza, no cabe duda. ¿Existe una mujer que no sea inventada cuando de representación se trata? Y si “La Mujer” no es sino una representación, *à la scène comme à la ville*,¹² ¿qué diferencia puede haber en el que sea un actor o una actriz quién desempeñe el papel? En otras palabras ¿qué aportan las actrices a la representación de las mujeres en el teatro?

En *M. Butterfly*, el conflicto dramático nace de la obcecación por parte de Gallimard en negar la complejidad genérica del objeto de su deseo, el actor Song Liling. Como protagonista, Song Liling concentra inteligencia, erotismo, complejidad, amor, deseo, placer. Ubicadas entre los papeles secundarios, esposa y muchacha representan escuetamente la culpabilidad de Gallimard. De la esposa, me es difícil recordar algo más que una sombra gris, triste o agresiva, que cruzaba el escenario como un fantasma, aquella que reclama o reprocha... y zas, de inmediato su imagen se superponía a la larga retahíla de tantas esposas de las que el teatro está saturado. De la muchacha, sólo

¹² “Tanto en el escenario como en el mundo.”

recuerdo una actriz enfundada en un vestido escotado o arrebujada en una toalla, la voz en alto y la carcajada pronta, un estereotipo de chica moderna. Para ambas, la actuación no dejaba duda alguna en cuanto a su verdad ontológica, pues jamás salían de sus papeles de “esposa fiel” y “mujer de vida alegre”, respectivamente, retomando las categorías clasificatorias de la jurisprudencia española. Muy diversa era la propuesta de Song Liling: al abandonar su papel de dulce-muchacha-oriental apenas desaparecía Gallimard, dejaba en claro que su ser mujer no era sino función de una relación erótico-amorosa. Por más importante que fuera, era sólo un momento, un aspecto de su vida, no la totalidad de su ser. Si las actrices se adherían inexorablemente a su representación, el actor jugaba libremente con la suya. El hecho de que se le haya otorgado sólo a él tanta libertad dice mucho, “en estos tiempos de emancipación femenina, de equiparación casi completa del hombre con la mujer en el orden familiar, en el laboral y en el social, de igualdad de derechos cívicos, políticos y de oportunidades”, sobre la apremiante necesidad de reafirmar sin descanso ni tregua, en todos los escenarios —y, por supuesto, no sólo los teatrales— la representación de la Mujer que mandan Dios y sus vicarios.

El clímax de la obra está en la siguiente escena: Gallimard, procesado por alta traición, recibe en la cárcel la visita de Song Liling, venido a París para declarar como testigo en el juicio. Ha llovido mucho desde la época de sus amores en China y no se han vuelto a ver en privado desde entonces. Song Liling insiste en que Gallimard le reconozca como lo que es, un muchacho, a lo que Gallimard se niega: con mucho dramatismo, Song Liling termina desnudándose y con igual dramatismo Gallimard cierra los ojos. En efecto, para Gallimard, Song Liling/Butterfly es el objeto de su amor, de su deseo, la Mujer ideal, de cuya realidad depende su propia identidad de sujeto amante y deseante, su identidad de género. Ni su esposa ni la muchacha la cuestionan: al contrario, al adherirse sin falla a la suya —son indefectiblemente mujeres—, refuerzan con la misma contundencia la de él, su ser hombre. Identidades de género sin embargo cuestionables, y cuestionadas por Song Liling. Desgraciadamente y por supuesto, no se ve ni a la esposa ni a la muchacha defender la suya. ¿Será que no tengan nada que defender? No se sabe, en todo caso la obra no lo plantea. Gallimard en cambio se defiende contra quién, para él, mayor poder de destrucción tiene siendo quién tuvo

mayor poder de creación: Song Liling/Butterfly. Ahora bien: la actuación del muchacho no deja resquicio de duda sobre su identidad genérica: es un muchacho que, al hacer de mujer, crea la ausencia donde prende el deseo de Gallimard. Al abandonar su representación femenina, el muchacho se afirma como sujeto de su propio deseo y ubica pues a Gallimard como objeto de este mismo deseo. Gallimard lucha, hasta el deshonor y la muerte, para no dejar paso a una presencia deseante recíproca a la suya, para mantener una ausencia, lugar geométrico de su deseo. Ante la negativa del muchacho de limitarse a su sola representación femenina, Gallimard entonces, y es el desenlace de la obra, opta por asumir, él mismo, la representación de Butterfly: en una luz dorada y tenue, en un ceremonial de transformación, Gallimard incorpora a Butterfly que progresivamente aparece; entonces, de la misma manera que la *Butterfly* de la ópera de Puccini, Gallimard-Butterfly se suicida. El puñal, cuya hoja reluce en los reflectores, se hunde entre los pliegues del kimono de seda ricamente bordado que se va desplomando, acabando con la representación imposible: no pueden coexistir en una sola persona sujeto y objeto del deseo. Es el fundamento de la separación del género humano en dos subgrupos, el masculino, sujeto y dominante, y el femenino, objeto y dominado.

Es también el fundamento del drama naturalista, con su necesario conflicto entre sujetos que se constituyen como tales creando al otro objetivado, siendo todos claramente definidos y fundados en esencia. Afortunada coincidencia. Y la actuación naturalista arropa de verdad ontológica la representación. Rotundamente afirmado como natural, ni el género del travestí, ni tampoco el de Gallimard, menos aún el de los demás hombres y mujeres presentes en la obra, deja espacio alguno para la duda, el cuestionamiento. Song Liling/Butterfly es una mentira y el muchacho, un verdadero embustero. Sin embargo, Song Liling/Butterfly es una mujer, tanto como la esposa y la muchacha: el género femenino es una representación. A las actrices, entonces, les incumbe el deber de trasladar a esta representación su verdad ontológica. Bien se sabe que todas las mujeres son actrices natas, comediantes por naturaleza. En la estructura del relato, son la representación de la ausencia. Aquella mujer ausente de los romances de amor cortés y de las novelas de caballería andante atraviesa, impávida, inmutable, la historia de la narrativa hasta hoy en día: es el Eterno

Femenino. Ser mujer es actuar sin descanso ni tregua esta ausencia, *à la scène comme à la ville*.¹³

En la estructura del lenguaje, el deseo se expresa en objetivación del otro. “¡Qué cosa más rica!”, “Cosita linda”, etc. “Te quiero” significa: yo, sujeto, te hago objeto de mi deseo. Programa verbal en consonancia con la gesticulación del deseo: las caricias redibujan el cuerpo en imagen, las manos agarran, los brazos aprietan y encierran, los ojos, alumbrados por el estallido de la propia libido, se cierran en la afirmación de un maravilloso yo global, omnipresente, omnipotente. Como cuenta Foucault,¹⁴ en el código del amor homosexual en la Grecia clásica, el muchacho es objeto del deseo del señor. Pero, algún día, el muchacho será señor a su vez y, por ende, sujeto de su deseo hacia otro muchacho objetivado. O sea que el papel de objeto es transitorio, no esencial. Mientras que en la construcción del amor heterosexual, se le asigna para siempre al uno el papel de sujeto y a la otra el papel de objeto. La mujer está, pues, construida de manera ontológica como objeto. Y la representación teatral naturalista de la mujer reconduce incansablemente esta construcción.

En este marco, las actrices son, entonces, doblemente objetivadas: constituidas como objeto del deseo en la obra misma, son además ofrecidas como tal a los espectadores, por una parte, y por otra, remachadas a las espectadoras que a su vez se objetivan con ellas. Que haya tantas espectadoras que aplauden a esta representación dice mucho respecto de su increíble capacidad coercitiva. Coerción *en douceur*, la mano de hierro en el guante de raso. Esa mujer es tan bonita, tan elegante, tan maravillosa, tan deseada... ¿Cómo no desear ser como ella, ser ella? Sin embargo, es el cepo simbólico que condena a la mitad de la humanidad a no ser nunca sujeto, siempre objeto, el otro de la erección del uno en sujeto. El femenino de la palabra sujeto no existe. Sujeta nunca significa un “yo” libre y responsable, sólo y siempre quiere decir atada y sometida.

“Telle était ma situation dans cet étroit séjour”
Mme de Staël¹⁵

¹³ Para el desarrollo de la idea del género como actuación permanente y obligatoria, ver: Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory”, en *Performing feminisms: Feminist Critical Theory and Theater*, edited by Sue-Ellen Case, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990.

¹⁴ M. Foucault, *Histoire de la sexualité, Le souci de soi*, ed. Gallimard-nrf, 1984.

¹⁵ “Mi situación era ésta en aquella estancia angosta”, Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*.

Otro espectáculo en Broadway, pero más clase media que *M. Butterfly* (la entrada costaba la mitad): *Frankie and Johnny in the clatr de lune*.¹⁶ Una obra “rebanada de vida” (*tranche de vie*): después del cine, la camarera y el cocinero de una cafetería vuelven juntos por primera vez a la casa de ella. En una escenografía que cumplía con el realismo hasta sus últimas consecuencias, las escenas ensartaban todos los tópicos posibles sobre la soledad-en-las-grandes-ciudades-y-la-necesidad-de-un-poco-de-amor-en-este-mundo-cruel. Conforme avanzaba la obra, iban apareciendo más y más elementos naturalistas. Todo de verdad: muebles, es común, pero iban con todas las de ley: cama con almohadas y sus fundas, cubre-cama, sábanas, mantas, toallas, cepillos y pasta de dientes, fregadero, cocina, nevera que funcionaba de verdad con comida de verdad que la actriz preparaba de verdad: calentaba agua para hacer café de verdad; tostaba el pan para confeccionar bocadillos de verdad, con jamón y mantequilla de verdad, que chorreaban ketchup de verdad; freía huevos de verdad en una sartén de verdad sobre la llama del gas de verdad. Los alimentos preparados e ingeridos, con su gesticulación necesaria, actuaron de manera decisiva. En efecto, la fabricación de la cena acompañó —como se dice de la orquesta que acompaña al solista— es decir, sostuvo el crescendo emocional, hasta el desenlace: un feliz enlace.

La acumulación de elementos verdaderos lo contagiaba todo, proclamando la indudable veracidad de la historia y de los personajes. Obra concebida como un embudo, de aquellas en las que se van juntando y juntando los elementos indispensables para la producción del desenlace, cuya necesidad a su vez se vuelve insoslayable, esta misma necesidad, intrínseca a la forma textual del libreto, se proyecta sobre el desenlace en sí —en este caso un matrimonio feliz—, contagiándole su absoluta indefectibilidad. Negada toda posibilidad de digresión, de pregunta, se cierran sin remedio cualesquiera líneas de fuga en que el espectador pueda intervenir. Aquella puesta en escena no dejaba ningún resquicio a la duda, al cuestionamiento, o simplemente a la distancia. Sentí que me asfixiaba.

¹⁶ Esta obra también ha sido llevada al cine. Preciso que no hablo de la película, que tampoco he visto.

“Lo difícil y poco frecuente no es tener lo que se llama ideas personales sino contribuir, aún cuando fuera módicamente, a producir e imponer aquellos modos de pensar impersonales que permiten a las más diversas personas producir pensamientos hasta ahora impensables.”

Pierre Bourdieu¹⁷

El año pasado vi *Amador*¹⁸ de Gerardjan Rijnders. Una escenografía también naturalista hasta los últimos detalles. En el medio, la sala: tresillo, mesita baja de centro, tuestos desbordantes de helechos y papiros; a un lado, la cocina con todo funcionando: agua en el grifo, cocina eléctrica, nevera, peroles de cocina, espagueti y salsa de tomate; al otro lado, un despacho: mesa-escritorio atestada de papeles y periódicos, máquina de escribir, lámpara de escritorio, anaqueles con libros, revistas, etc... Parecía un set listo para filmar un culebrón. Y, de hecho, era una historia de familia: el Padre, crítico teatral y ensimismado, la madre... quise ponerle una M mayúscula, pero mi dedo fue más listo y resbaló: la “m” quedó minúscula, no corrijo, el lapsus dice todo lo que podía decir de ella, y el Hijo, adolescente que busca desesperadamente comunicarse con su padre. El Triángulo fundador de toda representación, *Oedipo* o la “escena primitiva” psicoanalítica: el Padre, el Hijo, y entre ambos, La Mujer, eje de la obra y lugar geométrico del conflicto: sin ella presente constituida en ausente, Padre e Hijo quedarían descolgados, sin “otro”, sin “yo”, sin identidad.

El Padre habla. Desde su escritorio, entre su máquina de escribir y sus libros, habla, perora, se entusiasma, se enfada, habla, habla y habla... y sigue hablando. El Hijo se masturba, se pincha, come, desbarata la casa, duerme, viola y mata a su mamá, finalmente se suicida. La madre los atiende: cocina, limpia, sirve, recoge, arregla, recompone, y en los intervalos entre una y otra cosa, sentada en el sofá, se echa unos discretos traguitos de licor. De cuando en cuando, abre la boca y emite, como tanteando, con muy escaso convencimiento, escuetamente dos palabras, a veces la una, a veces la otra: “Papá” y “Peter”; se queda un instante con la boca abierta, como lista para continuar y... cierra la boca.

¹⁷ P. Bourdieu, *Le sens pratique*, op.cit., p. 11.

¹⁸ Producción del Toneelgroep de Amsterdam, presentado en la sala Olympia, Madrid, Festival de Otoño de 1994.

Padre e hijo actuaban en tesitura naturalista. Mientras que la madre: cumpliendo con todos los gestos de la cotidianidad femenina, la actriz introducía en su gesticulación un tenue pero constante desliz, un leve trastabillón que creaba un efecto cómico irresistible. Su feminidad, a leguas de natural resultaba de pronto insólita. Su manera de actuarla abría múltiples grietas en el desempeño de su papel genérico con el que cumplía sin jamás adherirse a él. Planteando ella-misma su presencia como ausencia, la madre evidenciaba su estatuto de sujeto objetivado. No objeto ontológico, sino social e históricamente construida como tal. Al negarse a asumir su papel de mujer en forma naturalista, la actriz evidenciaba la violencia simbólica ejercida por la representación de la mujer, la perversidad del placer masoquista de la feminidad. Desde luego, esta manera de actuar, en ironía distanciada, tenía un efecto deconstructivo muy eficaz. En particular, la falta total de dramatismo de la violación y del asesinato era especialmente sorprendente. En lugar de ver en un escenario, una vez más, la violencia ejercida contra una mujer como un momento clímax especialmente sobrecogedor, avasallante, aplastante, ineluctable, terrorífico, espeluznante, de pronto aparecía algo trivial, nada heroico, tonto, fortuito y sobre todo evitable. Porque, lejos de irrumpir como actos propiamente extra-ordinarios, a-normales, la violación y el asesinato llegaban en continuidad directa con la violencia simbólica de la constitución de la Madre en objeto ontológico. Con lo cual, se evidenciaba que “ir haciéndose mujer”¹⁹ supone un largo proceso de violencias sistémicas y que no hay “buenas” y “malas” violencias: sólo hay violencia. Con su manera distanciada de jugar a ser mujer, la actriz de *Amador* transformaba un culebrón *heavy*, una acumulación de truculencias y de tópicos, en la posibilidad de una alternativa, en la metáfora de una posible libertad. Con ella, la obra se volvía sustancial e inesperada.

“La crisis de la liturgia remite a una crisis general de la creencia: revela, en una especie de descomposición casi-experimental, las condiciones de la dicha que permiten al conjunto de los agentes comprometidos en el rito cumplirlo de manera feliz; y, retrospectivamente, pone de manifiesto que esa felicidad subjetiva y objetiva descansa en la abso-

¹⁹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*. “On ne naît pas femme, on le devient”.

luta ignorancia de tales condiciones que, en tanto que define la relación dóxica con los rituales sociales, es la condición más imperativa de su cumplimiento eficaz”.

Pierre Bourdieu.²⁰

El naturalismo apuntala la autoridad, es conformista y conservador. El teatro-reflejo de la vida trabaja para no dejar ningún espacio de juego entre las diferentes piezas que constituyen el montaje. Dramaturgia compacta, cerrada sobre sí-misma, proporciona un sentimiento de seguridad placentero y, a su vez, irradia la satisfactoria ilusión del saber. Saber inmanente y práctico. Pues, a los aspirantes a profesionales se les enseñan detalladamente las reglas de fabricación de un espectáculo, pero no cómo ni por qué ni cuando se fueron elaborando: son las reglas que, tan indiscutibles como las Tablas de la Ley, indiscutiblemente condicionan el reconocimiento y el éxito. La tautología: las reglas son buenas porque funcionan y funcionan porque son buenas, se viste de sensibilidad estética y se da por demostración de profesionalismo artístico. Y para el público llano, es lo que se hace, así de sencillo. La “*docta ignorancia*”²¹ funda su cumplimiento religioso y anula toda posibilidad de conocerlas, y más aún, de cuestionarlas.

Las dramaturgias no naturalistas, en cambio, son discriminadas por didácticas, densas, por carecer de aliento artístico o poético y, paradójicamente, también se censura su ausencia de contenido, su formalismo gratuito. Muchos se quejan de que “no se entiende nada”. La contradicción es sólo aparente. La perturbación de las formas teatrales tradicionales, reconocidas y aceptadas formalmente, practicadas pero desconocidas, hace aparecer las relaciones socio-históricas de clase, de género etc. encerradas en ellas. Se evidencia entonces lo que se quería ignorar: que esta forma pone algo en juego, lo que fuera, pero algo. La formalidad teatral se revela como lo que es, nada formal, y sí, cargada de contenido. Esto crea corrientes alternativas en el fluir de la docta ignorancia y siega la adhesión inmediata al juego teatral cuyas modificaciones irritan y cuestionan entonces la coherencia de las prácticas incorporadas del ser-espectador. Atropellado en su conocimiento desconocido como tal, experimenta un sentimiento

²⁰ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, ed. Fayard, 1982, Paris, p. 117.

²¹ P. Bourdieu, *ibid*.

de inadecuación que le causa malestar, casi “malser”. Siendo perturbado su sentido del juego, acusa luego el nuevo juego de carecer de sentido.

Es decir, no es como se pretende, la crítica en sí de tales o cuales relaciones sociales contenida en una obra que levanta protestas, sino el despertar del conocimiento práctico que duerme en el dulce sueño de la docta ignorancia. En efecto, una crítica “de fondo” que no acomete un replanteamiento de la “forma”, pese a la apariencia, no pasa de ser una crítica formal. Una vez pasada la tempestad emocional, por más intensa que fuera, acaba siempre primando la calma chicha de la naturalidad del orden de las cosas, en ningún momento acometida. Esto explica porque se aplauden con entusiasmo piezas de teatro “revolucionarias”, “contestatarias” o “atrevidas”, siempre y cuando el montaje respete “las formas”, las del teatro dominante, se entiende. Los mecanismos de la dominación anidan en su naturalización compartida y se nutren de la satisfacción simbólica y práctica que procura su manejo repetido, incorporado bajo una coacción que se ignora. A la inversa y reciprocamente, se ponen reparos a un montaje que, aún siendo de corte intimista, atropella las formas que implementan la naturalidad de la dominación. El rechazo, el silencio, la censura, pueden adquirir una intensidad cuya magnitud misma desvela lo que realmente la modificación de la representación puede llegar a plantear.

“El hecho de que el sentido práctico no pueda (salvo entrenamiento especial) funcionar en el vacío, fuera de toda situación, condena a la irrealdad a todas las encuestas por cuestionario que registran como productos auténticos del *habitus* respuestas suscitadas por los estímulos abstractos de la situación de encuesta, artefacto de laboratorio que son a las reacciones en situación real lo que los ritos folclorizados ejecutados para los turistas (o los etnólogos) son a los ritos impuestos por los imperativos de una tradición viva o la urgencia de una situación dramática.”

Pierre Bourdieu²²

Cada vez que tengo la ocasión de observar niños y niñas de 1 a 3 años, me llama la atención la similitud de su comportamiento con

²² P. Bourdieu: op. cit. p. 153, nota 10.

el de un actor que ensaya: el mismo esfuerzo, la misma concentración para identificar un gesto, una palabra, una entonación, una inflexión de voz, un ritmo respiratorio, y apropiárselo, utilizándolo cuántas veces fuese necesario hasta encontrar el tono justo, resultado de numerosas vacilaciones, balbuceos, tanteos. De esta manera, los infantes, procediendo a una transformación profunda de sí-mismos, van adquiriendo la independencia motriz y el lenguaje, adquisición que cuaja en un *gestus*, producto de un intenso proceso de socialización, y que sanciona el fin de su vida simbiótica. Cuando, algo mayores, introducen en sus vidas diferentes mundos imaginarios -no obstante inventarlos en base a elementos, personajes y situaciones de la vida real- niños y niñas no se equivocan: adoptan sin vacilar para desarrollar sus juegos un modo del verbo diferenciado, el condicional, a pesar de las dificultades de su empleo: "entonces sería..., entonces diría..., entonces haría". Más adelante, la adolescencia también significa un período fuerte de transformación y constitución del sujeto a través de un esforzado movimiento de identificación-rechazo. Pero los adolescentes ya no juegan. Aspirando vehementemente a ser reconocidos como adultos, desprecian y abandonan el juego por ser cosa de niños. Al tiempo que el juego, también abandonan el uso del condicional y, con él, la consciencia.

En la alquimia compleja que constituye el trabajo del actor, también entra —o no— el uso del condicional. Es decir que, más allá de diversas escuelas o técnicas de interpretación, o bien se establece claramente una distancia entre lo que se es y lo que se hace, o bien, al contrario, se entra en un proceso de fusión máxima entre ser y hacer. Lo cual se plasma, por supuesto, en la manera de abordar el papel, pero también en la relación diferenciada que se establece entre intérprete y director. En el primer caso, se abre un espacio de juego: la interpretación es equívoca, aleatoria, se juega; el director intervendrá para impulsar, reorientar, ampliar, precisar el juego; la relación entre actor y director será de complicidad. En el segundo, en cambio, se tiende a la compacidad: la interpretación es unívoca, contundente, se actúa; el director marca, indica, trata al actor como títere vivo; la relación es de sumisión. Lo cual, desde luego, se traslada a la comunicación con el público: el juego propone, la actuación impone.

Cuenta Giovanna Marini que, haciendo un trabajo de recopilación de música popular en Italia, le mencionaron a una plañidera. G. Marini viajó al pueblo indicado y se presentó en la casa de la señora. Le

explicó en qué consistía su trabajo y cuál era el objeto de su visita. La conversación fluía agradablemente y G. Marini pensó que había llegado el momento de pedirle a la señora que cantara. “No puedo” contestó la señora. “¿Por qué?” preguntó G. Marini algo sorprendida. “Porque no hay muerto” contestó la señora. Y comentaba G. Marini: “Me quedé sin mi música, pero pensé: ésta, por lo menos, nunca se volverá loca”.

A mi modo de ver, esta anécdota pinta fielmente lo que se le pide a un actor naturalista: sencillamente, su cometido es de cantar aún sin muerto. Una vez caracterizado el personaje (de nuevo el *character*, el *emploi*), la actuación consiste en trasladar de la manera más convincente posible, su habitual comportamiento en situaciones reales a situaciones ficticias. El cine, y ahora la televisión, han sido y siguen siendo grandes consumidores de este tipo de actores. Les inventaron un nombre, inclusive: la *star*. Al igual que un personaje de historieta, la estrella tiene una caracterización única, y tan sólo cambian la ambientación, los lugares, las peripecias. A lo largo de kilómetros de cinta filmada, es idéntica a sí misma con la misma constancia que el *Pato Donald* o *Astérix-le-Gaulois*. Desde luego, con las estrellas no se juega; al contrario, producen la creencia, la ilusión, la fe; pertenecen al dominio de lo absoluto. Huelga decir que muchas se vuelven locas.

Un inciso: le doy vueltas a la ambigüedad de la expresión *situación dramática*. Por supuesto que Bourdieu no se refiere al teatro; y sin embargo, también de teatro se trata. En efecto, exigir de las estrellas que pongan a funcionar su sentido práctico fuera de contexto responde muy concretamente a la *urgencia de una situación dramática*: la necesidad de realizar la obra o la película, y mientras más considerable la inversión, desde luego más apremiante la situación.

Otra vuelta más: la naturalización teatral del *gestus* social lo transforma en espectáculo folclórico: vaciado de su contenido (real, aleatorio, histórico y contingente), es entonces proyectado como esencia de la naturaleza humana, inmutable, necesaria, universal, eterna. Y, desde luego, esto es dramático: nada menos que una operación de lobotomía generalizada.

Jugar es otra cosa: siendo un manejo consciente, lúdico, de múltiples representaciones, el actor, dueño de su hacer, y por ende de sí mismo, ofrece a placer un caleidoscopio cuya coherencia reside precisamente en su aparente inconexión, por cuyas fisuras el

espectador desliza su capacidad crítica y a cuyas asperidades se agarra para elaborar su propia representación, nuevamente cuestionada a su vez por nuevas propuestas, y así sucesivamente, hasta donde la creatividad de cada uno alcance.

“El único sujeto lésbico que sea legible en el marco del realismo está o muerto o remedando un comportamiento heterosexual”.

Jill Dolan²³

La estructura del drama naturalista precisa de hilos convergentes hacia un punto nodal cuyo desenlace restituye el orden de las cosas momentáneamente perturbado por el conflicto. En *L'Étranger*, Albert Camus para la novela y Luchino Visconti para la película intentan contar lo incontable en el marco de esa estructura. Escrita en un momento álgido de la discusión ferviente en torno al “compromiso”, o sea a la necesidad o no de ubicarse dentro de un sistema de representación binario: atraso/progreso, fascismo/ comunismo, burguesía/ proletariado, izquierda/ derecha, etc., la novela —y su protagonista— resiste. Meursault no se implica en nada, no se adhiere a ningún grupo (social, familiar, profesional, nacional, etc.), no pertenece: es un hombre solo, solitario, que se sitúa más en posición de observador que de actor; que, por lo tanto, no entra en conflicto, no monta números, no hace escenas. La novela es un largo monólogo interior y produce una fuerte impresión de absurdo, de sin sentido, sin dirección: un relato sin punto de partida que no conduce a nada. Sin embargo, Camus cede ante la ley de la representación y reintroduce la situación dramática por excelencia: un asesinato y el consiguiente juicio. Este último cobra mayor importancia aún en la película de Visconti: la coacción del relato cinematográfico es mayor y la cinta termina, en consonancia con las mejores recetas del western hollywoodense, con un mano a mano entre el extranjero-asesino y un personaje institucional si lo hay, el sacerdote. Por fin una escena clímax que produce la transformación de Meursault, transformación necesaria y saludable en términos dramáticos. El enfrentamiento de

²³ Jill Dolan, “Lesbian Subjectivity in Realism: Dragging at the Margins of Structure and Ideology”, en *Performing feminisms: Feminist Critical Theory and Theater*, edited by Sue-Ellen Case, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990.

varón a varón reinserta a Meursault en la comunidad de los hombres: al entrar en conflicto con el Padre, el extranjero entra en el orden simbólico, se vuelve sujeto y acepta la muerte.

La estructura del drama naturalista no puede integrar a quien se ubica en los márgenes del orden simbólico. Y si el travesti, recientemente incorporado según Juan Ruiz-Rico en la tipología humana de la jurisprudencia española, asimismo goza de un confortable espacio de reconocimiento en el teatro naturalista, no es el caso de la lesbiana, que sigue siendo la gran ausente de los escenarios. Comentando un texto griego, escribe Foucault: "En cuanto a las relaciones entre mujeres, cabe preguntarse ¿por qué no aparecen sino en la categoría de los actos *contranaturales*?, mientras que las relaciones entre hombres se reparten entre varios rubros (y mayormente en el de los actos que se ajustan a la ley)".²⁴ A lo más, el amor homosexual masculino es una desviación, una confusión. El maricón es un invertido, o sea alguien que ciertamente trastoca los papeles asignados por el orden simbólico pero sin transgredir en absoluto la ley del Padre, ni de Dios, ni de los hombres, ni de la naturaleza, ni tampoco del drama naturalista. Mientras que el amor homosexual femenino es antinatural y la lesbiana, una aberración. Por definición, no hay simetría de género en el orden simbólico, sino antinomia. Al afirmarse como mujer deseando a otra mujer, la lesbiana subvierte la ley del Padre y cortocircuita el andamiaje de la representación apuntalado en la función asimétricamente correlativa del género. Más aún: al situarse fuera del campo del deseo masculino, la lesbiana ni siquiera transgrede la ley del Padre, sencillamente pasa de ella. La lesbiana, al igual que el forastero, ni entra en el juego, ni se adhiere a sus apuestas. Es intolerable para la representación de los géneros masculino y femenino plasmados en un continuo y único proceso binario: sujeto/objeto, dominante/ dominada, presencia/ ausencia, afirmación/ negación. Sus contadas apariciones en obras dramáticas la ubican, sin excepción, en el papel del ángel (sin sexo) perturbador del orden erótico, es decir, familiar y social. Con lo cual el desenlace del conflicto estriba forzosamente en su eliminación, física y/o simbólica. Oveja descarriada por un arrebato de adolescencia tardía tiene que, bien volver al redil de la heterosexualidad, bien morir en justa ley.

²⁴ Michel Foucault, op. cit.: l'interprétation du rêve lesbien dans "La clé des songes d'Artémidore".

Hace dos o tres años, el Teatro Bellas Artes de Madrid presentó una versión de *A puertas cerradas* de J. P. Sartre. La crueldad de la dramaturgia para con la lesbiana era flagrante. Mientras que Garcin y la joven elegante ocupaban el espacio protagonista del dú amoroso, la lesbiana se veía relegada al segundo plano de la dueña-que-estorba. De lo que se veía se desprendía que el conflicto de la obra giraba en torno a la siguiente pregunta: ¿llegarán a formar una pareja feliz para la Eternidad (están en el Infierno, después de muertos) Garcin y la joven elegante a pesar de la lesbiana? La representación había logrado incorporar a la lesbiana (recuperable) en contra-imagen de la feminidad por oposición a la joven elegante: joven/vieja, bonita/fea, elegante/tosca, simpática/refunfuñona, mujer-mujer/mujer-señora, etc. Al poner en funcionamiento la sempiterna pelea entre mujeres para ganarse al hombre —en contradicción total con lo que decía el texto—, se borraba, pues, toda diferencia entre quien entra en el juego y quien no; pero ¿quién no sabe que cuando una mujer dice “no” quiere decir “sí”?... Cuando se llegó a la escena del espejo, la frivolidad de la representación (frivolidad conceptual porque de entretenida nada, todo era muy serio) rebasó los límites de lo soportable: más parecía un triste remedo de Marilyn Monroe y Jane Russel en “Los hombres las prefieren rubias” que otra cosa. Porque otra cosa era precisamente lo que no se permitía, en ningún momento. Y la lesbiana ofreciendo a la joven elegante sus ojos para mirarse en ellos porque en el infierno no hay espejos, venía a zozobrar, bajo la mirada airada y concupiscente de Garcin (la ley del Padre), en la misma representación de siempre de una relación entre dos mujeres enmarcada en la ley del deseo masculino.

Al igual que la ley de la perspectiva en pintura, la ley de la narrativa dramática es la convergencia. El conflicto es el punto de encuentro en el horizonte de donde salen y a donde vuelven todas las líneas de la estructura. Estructura de representación que no admite sino un único punto focal: las paralelas, los atajos, los desvíos, las líneas de fuga, las arabescas, por lo tanto, deben ser drásticamente eliminadas. Y con ellas, todas las historias divergentes.

* * *

El teatro naturalista asienta la legitimidad de su política de exclusión en el precepto de que el verdadero teatro, el teatro

auténtico, es éste donde se refleja la vida. Sin embargo, reproducción óptica de un conjunto de objetos iluminados, un reflejo es un acto mecánico. En cambio, una representación es un acto mental. El hecho teatral es el conjunto de representaciones compartidas por quienes están implicados en él. Pretender limitarlo a una sola y única forma, lejos de ser un asunto estético o artístico, no tiene otro sentido ni fin sino moral y autoritario.