

# MICROPOLÍTICAS DEL DESEO: DEL TEATRO FEMINISTA CHICANO AL TEATRO FEMENINO HISPANOAMERICANO DEL SIGLO XXI

Karín Chirinos Bravo  
*Università Sapienza di Roma, Italia*

“Para sobrevivir *the borderlands*  
debes vivir sin fronteras  
volverte un *crossroads*”  
Gloria Anzaldúa

## 1. Teatro y subjetividad transfronteriza propuesta por Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga

Para comprender los procesos que subyacen al hecho teatral, se debe preguntar en una primera instancia sobre su dimensión analítico- teórica. Es esta dimensión la que permite, por un lado, dilucidar los mecanismos de producción de sentido en el teatro; y por otro, definir y conceptualizar la práctica teatral como objeto de estudio desde una perspectiva interdisciplinaria, que la vincula con la dimensión signifiante del entramado social donde se produce. La dimensión histórica del teatro evidencia la complejidad del objeto teatro, en tanto ha condensado la multiplicidad de dimensiones y variables en las que se ha manifestado la práctica escénica. La premisa anteriormente enunciada se fundamenta en que el hecho teatral no está solamente categorizado por su origen, sino por la relación entre estructura interna, similar en todas las culturas, y la estructura externa, que se halla sujeta a las particularidades de la cultura que lo materializa.

Para el teórico de teatro Marco De Marinis:

El Teatro no es un reflejo directo del modo social, sino una conceptualización o lectura particular sobre ciertos aspectos existentes en un determinado conjunto social, el cual es significado de manera específica en objetos y sujetos simbólicos cuyas características no siempre son estables. La materialización de dicha lectura particular traerá aparejada en su recepción una multiplicidad de lecturas, tanto desde el espectador *raso* como de otros autores y directores, que partiendo primero del estrato receptor, devienen luego en estrato productor de textos dramático-espectaculares. Por esta razón, la subjetividad del texto dramático impediría tomarlo como un documento histórico de primera magnitud, ya que si bien observa una estrecha relación con el contexto histórico, no es una descripción objetiva del mismo sino una óptica personal del autor sobre ciertos componentes de su interés (De Marinis 1997:54).

Asimismo, el autor considera la preeminencia de la función comunicativa del texto, el cual establece una vinculación semántica múltiple con el espectador, por encima de las particularidades del momento en que se produce. De esta forma, las cualidades del texto ponen el énfasis en la expresión de contenidos que, si bien se hallan vinculados a las problemáticas contextuales, no son sino versiones particulares de aquellas. Versiones cuya recepción a su vez nunca es mecánica, directa o desprovista de matices individuales por parte del espectador/receptor.

En lo concerniente al abordaje del espectáculo como objeto de estudio, Marco De Marinis reflexiona sobre lo vital del análisis de las condiciones de producción y de recepción del mismo. La indagación sobre la producción teatral implica el estudio del texto espectacular a partir de tres aspectos principales:

- a) Las formas dramático-escénicas utilizadas.
- b) La relación entre contenido dramático y cuadro social emergente.
- c) La función institucional del teatro en cuanto a organismo de cohesión social y entidad legitimaria de formas y contenidos artísticos.

Es de esta manera que el espectáculo trasciende lo meramente descriptivo para transformarse en un vehículo de opiniones elaboradas de forma individual sobre un cierto estado de cosas. La organización formal del hecho teatral radicada en el texto dramático involucra un sistema estratégico de producción, significación y comunicación integral, que se materializa en el texto espectacular. Dicho texto espectacular se caracteriza por ser polifónico, un colectivo de enunciación teatral ya que se hallan además de los actores y directores, los escenógrafos, vestuaristas, musicalizadores, etc., quienes aportan los elementos simbólicos extraverbales que refuerzan y circunscriben los parámetros del discurso dramático.

Así el teatro, más que la suma de sus componentes particulares, se constituye como objeto estructural complejo que condensa en sí mismo la dimensión de imaginarios particulares y colectivos de una sociedad, la multiplicidad de material expresivo de una cultura y la experiencia histórica en la que ambas se interrelacionan. Es entonces solo posible y factible de ser analizado desde una visión interdisciplinaria que permita vislumbrar por parte del investigador el complejo entramado de sus relaciones internas y la vinculación con las esferas simbólico-sociales que lo sustentan.

En consonancia con lo expresado por De Marinis sobre el estudio del hecho teatral y para intentar comprender el presente escenario hispanoamericano donde existe una proliferación del teatro femenino de testimonio en América Latina en el siglo XXI, analizo estas dos obras desde los postulados que relacionan el deseo como la capacidad de agencia individual y política desarrollada por Felix Guattari en el conocido libro *Micropolítica. Cartografías del deseo* editado junto a Suely Rolnik. Me interesa saber: ¿Cómo se está reactivando en los días presentes la potencia política del arte y cuáles son los deseos que están detrás de estas agencias artísticas o micropolíticas teatrales? En este libro Guattari sostiene que:

Al postular una separación radical entre producción de subjetividad y eficiencia semiótica, los monoteísmos de la energía —reconvertidos en el culto de la información o del significante— nos han conducido a un riesgo mayor: dejar de considerar las dimensiones de singularidad, de «irreversibilidad» y de «bifurcación» de los agenciamientos cognitivos y, de un modo más general, las relaciones de interdependencia entre la información sistémica y las estructuras de expresión... Lo que me desagrada es que energía, pulsión, instinto y deseos forman parte de un mundo sospechoso, peligroso y aterrador, que debería ser lidiado... Al contrario, esos mundos contienen funcionamientos de agenciamientos, de sintaxis, de modos de semiotización altamente elaborados, que no implican necesariamente la existencia de metalenguajes y de sobrecodificaciones para interpretarlos, dirigirlos, normalizarlos, ordenarlos. Esto tiene incidencias micropolíticas y políticas inmediatas. (Guattari, Rolnik 2006: 251)

Guattari propone denominar deseo a todas las formas de voluntad de vivir, de crear, de amar; a la voluntad de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores, otros modos de agenciamiento.

Cuando hablo de agenciamiento no se trata exactamente de un acto, ni de intervención. El análisis tiene que considerar las relaciones de puro discernimiento semiótico —sin acto, sin intervención—, la relación con las cualidades de las cosas, con los ritmos del tiempo, y podemos incluir también la relación con actos voluntarios, con intervenciones que reposan sobre dispositivos complejos. El análisis tiene que considerar además la relación con la aparición de maquinismos abstractos, de mutaciones de universos, que alteran completamente las condiciones de cualquier percepción, de cualquier acto, de cualquier intervención. En ese sentido la cuestión de los discursos disidentes, minoritarios contemporáneos no tiene nada que ver con el hecho de si ellos son o no el soporte de una verdad no revelada. Imaginemos grupos minoritarios —por ejemplo, feministas u homosexuales— que en determinado contexto presenten un discurso perfectamente esclerotizado, un discurso lejano, con una verdad que sólo se construye a nivel del Logos, pudiendo incluso aprovecharse del psicoanálisis —que, en un contexto de este tipo, por no obedecer a las reglas tradicionales, es aún más represivo.

Imaginemos que estén produciendo modos de funcionamiento que recuerdan a los grupos sectarios tradicionales. Pues bien, aun así, esos grupos podrían estar desempeñando determinada función en procesos de revolución molecular. Lo que está en juego, en este caso, no es una posición de discurso referido al orden de la producción de una verdad no revelada, sino una problemática procesual que encaja con las mutaciones en el campo social inconsciente, más allá o más acá del discurso de los grupos considerados. Ya no estamos en el nivel de la representación sino en el de la producción: el nivel de la producción subjetiva colectiva, individuada, maquínica, que habla sobre modos de expresión que pasan tanto por el lenguaje como por las más variadas semióticas. La problemática de la producción es inseparable de la problemática del deseo (Guattari 2006:253).

Así siguiendo a Guattari, es preciso situar la proliferación de la producción femenina como una intervención que se produce en el nivel del inconsciente social, es decir, como un cuestionamiento del modo de semiotización colectiva en su relación con el habla, con la información, con los medios de comunicación de masas y con determinadas estructuras, como explica Guattari: «Tal vez el término inconsciente no sea muy adecuado. Lo utilizo por comodidad, pero sería más preciso hablar de un cuestionamiento del modo de semiotización colectiva en su relación con el habla, con la información y con el interlocutor «medios de comunicación de masas» (Guattari 2006: 279).

Es decir, un cuestionamiento colectivo que tiene que ver con la manera en la que una serie de minorías viven su problemática referida a la subjetividad y la reelaboran, ya sea resistiendo a las producciones de la subjetividad dominante, ya sea en una relación de dependencia o de contradependencia de las mismas. Recordemos que ya para el psiconalista Carl Jung a quien debemos la noción del inconsciente colectivo, la teoría del inconsciente colectivo solo tenía sentido si entraba dentro del plano de la memoria colectiva. En el caso particular del teatro femenino, el inconsciente colectivo miraría a reconstruir la memoria histórica o reconstruir hechos sociales que han sido velados u ocultados por los medios de comunicación de masas (Jung 1991: 40).

Así, el inconsciente colectivo de las dramaturgas del siglo XXI intentaría constituir una nueva subjetividad que no repose en el individuo o en la familia, sino que sea colectiva, constituida como agente colectivo de enunciación y acción que defiende los nombres de la historia y las multiplicidades. En ese escenario el deseo no sería carencia y no estaría sometido a la Ley y no debería ser aplastado por el significante. Su objetivo es negativo (desedipizar) y positivo (descubrir la naturaleza, la formación y funcionamiento de las máquinas deseantes y reconocer la relación entre el polo molecular deseante y el polo molar social, unidos ambos).

Un inconsciente colectivo artístico femenino que en América latina cuenta con dos figuras arquetípicas, dos voces descentradas del feminismo blanco occidental de los años setenta: Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa, dos pensadoras y activistas chicanas que evidenciaron la pluralidad y heterogeneidad que existía dentro de los movimientos de mujeres. Ellas pusieron en crisis el modo de subjetivación entonces dominante, arrastrando junto a su desmoronamiento toda la estructura de la familia victoriana en su apogeo hollywoodense, soporte del régimen que en aquel momento comenzaba a perder hegemonía. Fueron exponentes chicanas del movimiento *queer* que impulsó la creación de una “subjetividad flexible”, una contracultura, que tendía a transmitir la incorporación por la subjetividad de las fuerzas que agitaban su entorno, el advenimiento y la construcción colectiva de la realidad, que se hizo permanentemente a partir de las tensiones que desestabilizaban las cartografías en ese entonces en uso. Anzaldúa es autora de la famosa obra *Borderlands La Frontera: The New Mestiza* publicada en el año 1987, donde la autora combinó estilos literarios y produjo un libro que contaba la historia y experiencias de una gente históricamente marginalizada y silenciada. En particular se enfocaba en su experiencia personal como mujer chicana, y lesbiana. Tras usar anécdotas y memorias personales, historia, teoría y mitología, Anzaldúa cautiva con las ideas de la nueva mestiza, quien desafía las maneras en que la cultura oprime, especialmente a las mujeres. Esta nueva conciencia se crea tras el apoderamiento, algo muy importante en los estudios de gente marginalizada. Los temas que trata Anzaldúa en su libro como la cultura, la historia única, y las fronteras son temas populares en la literatura sobre la marginalización, especialmente en la de las mujeres tercermundistas. Poner en dialogo los aportes de Anzaldúa con estas obras de teatro contemporáneas femeninas permite hacer un análisis completo e interseccional de la sociedad en que vivimos y las nuevas demandas de

estos colectivos de mujeres dramaturgas, actrices y activistas sociales, sobre todo hoy en día cuando muchas de las transformaciones que se reclamaban en los años setenta y ochenta se han consolidado. Es desde dentro de este nuevo escenario que emergen las preguntas que se plantean para todos aquellos que piensan/ crean en el afán de delinear una cartografía del teatro femenino contemporáneo, de modo tal de identificar sus puntos de tensión y hacer irrumpir allí la fuerza de creación de otros mundos.

Por su parte la poeta, dramaturga, ensayista y editora, Cherríe Moraga es otra de las figuras arquetípicas claves de la literatura chicana actual. Su primera publicación fue la edición en 1981, junto con Gloria Anzaldúa, de la pionera colección *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*, ganadora del Before Columbus Foundation American Book Award en 1986. Como su propio título indica, la colección, compuesta por ensayos, historias, poemas y testimonios de mujeres de color estadounidenses, intentaba crear un puente de unión entre culturas y razas para expresar las experiencias femeninas que no se incluían en los análisis del movimiento feminista. Tras puestos en las Universidades de Massachussets, San Francisco State, California State o Berkeley, Moraga es en la actualidad Artist-in-Residence en el Departamento de Teatro de la Universidad de Stanford, trabajo que compagina con su obra literaria y su participación en talleres, congresos y festivales.

Las obras teatrales de Moraga, aunque muy variadas en cuestiones argumentales y formales, giran en torno a la misma temática que su obra poética y su narrativa: cómo reconciliar todos los aspectos de una identidad compleja y dividida entre culturas, cómo situar los cuerpos fronterizos de las chicanas en primer plano. Como chicana feminista lesbiana, Moraga busca posicionarse ante múltiples opresiones de género, raza, clase social y sexualidad, y sus obras son una manera más de analizar estas cuestiones y de que este análisis llegue a la comunidad a través del teatro. *Giving up the Ghost*, su primera obra teatral es un profundo análisis de la sexualidad de las chicanas; con *Shadow of a Man* Moraga pasa a estudiar la familia chicana y la infelicidad que produce el machismo tanto a hombres como a mujeres; con *Heroes and Saints* y *Watsonville: Some Place Not Here* son un homenaje a las mujeres partícipes en el movimiento chicano por los derechos civiles y *Circle in the Dirt: El Pueblo de East Palo Alto* expande el sujeto de análisis pasando a englobar a toda la comunidad multicultural: chicanos, afroamericanos, asiáticos, anglos.

Sus obras no convencionales e incluso difíciles de entender para un público de origen no chicano son ampliamente leídas y representadas, y han tenido una gran repercusión para la crítica literaria, siendo analizadas por autoras de relevancia internacional tanto pertenecientes al feminismo blanco como a las feministas de América Latina.

Moraga utiliza el teatro como acto de resistencia ante el sexismo, el racismo y la homofobia en un intento de crear un nuevo concepto de nación como pueblo, neoindigenista, feminista y ecologista. Incluyendo pasado y presente, herencia pero también renovación. El teatro de Moraga bebe de El Teatro Campesino: su experimentación formal, sus objetivos de mejora de la comunidad chicana, pero ella da prioridad a las mujeres. Sus obras negocian la representación de nuevos modelos culturales y nuevas subjetividades que amplían los roles de las chicanas. En el escenario, cuerpos llenos de deseo van a reclamar ahora visibilidad, libertad y tierra para reconstruir Aztlán. La nación, que para Moraga es una continuación de la vida privada, se reestructura en sus obras para abarcar las vidas de las personas que han sido marginadas, silenciadas y olvidadas.

Con una técnica teatral heredera de un modelo brechtiano de alienación, el teatro de Cherríe Moraga consigue romper el tradicional sistema de identificaciones que impide a las mujeres adoptar la posición de sujetos. Rompiendo la convención de la cuarta pared, con una narrativa no lineal ni cronológica, y una representación inusual de los personajes, Moraga enfatiza la teatralidad del espectáculo, no permitiendo a la audiencia una recepción pasiva de sus obras, e instándole a convertirse en partícipe del significado. Reescribiendo mitos y leyendas que condicionan una visión negativa de la mujer chicana, como el desmembramiento de Coyolxauhqui, La Malinche, La Llorona o La Mujer Hambrienta, Moraga consigue recuperar sus raíces culturales desde una perspectiva

feminista. En *The Hungry Woman*, Moraga reescribe el mito del desmembramiento de la diosa azteca Coyolxauhqui y consigue aunar en una misma historia la amplia multiculturalidad del bagaje de la chicana, englobando los personajes de Medea, Coatlicue y La Llorona en un mismo personaje. Con la unión de Coatlicue y Coyolxauhqui, Moraga le da la vuelta al mito azteca y propone la solidaridad entre mujeres como solución a esa herencia de traición de más de quinientos años.

## 2. La obra *Antígona* de Teresa Ralli

El objetivo de esta Antígona peruana como el de su predecesora griega es enterrar a su hermano muerto a pesar de una ley que se lo prohíbe. La Antígona de Yuyachkani es una adaptación de la versión libre de José Watanabe de la *Antígona* de Sófocles y fue estrenada en el año 2000 bajo la actuación de Teresa Ralli y la dirección de Miguel Rubio. El año 2000 es uno de los años claves de la historia de Perú, Fujimori iniciaba su tercer gobierno y, posteriormente, ese mismo año se revelaron los actos de corrupción realizados en su gobierno. Hacia el año 2000 el Estado había sido tomado bajo el poder de la cúpula fujimontesinista y, en este contexto, surge esta versión de Antígona, un texto contestatario contra la dictadura que asolaba el país. El nacimiento de la Antígona de Watanabe se convierte en espacio de denuncia en medio de una sociedad adormilada; siendo el arte testigo de aquello que pasa en el entorno a nivel social y emocional; denuncia, expone y resignifica la realidad. A través del arte se piensa un país, se piensa su historia, se educa, se reconocen los dolores y se pueden retomar las encrucijadas que nos aquejan. El arte es capaz de generar ruptura.

La obra capta como pocas otras el terreno conflictivo entre el individuo y el Estado, entre los derechos fundamentales humanos y las leyes arbitrarias de una u otra sociedad, entre las necesidades de la naturaleza y la arrogancia humana que trata de controlar y dirigirla.

Es un unipersonal de la actriz Teresa Ralli, el unipersonal es un espectáculo teatral en el que se puede ver a un solo actor moviendo la acción. A diferencia del monólogo, en el unipersonal, el actor puede representar a varios personajes gracias a su gran versatilidad con el uso de diferentes objetos teatrales que acompañan a los distintos personajes. En esta presentación la actriz con solo su cuerpo y el uso de elementos sólidos logra darnos la sensación de estar frente a distintos seres en la puesta.

La partitura de la actriz favorece una individualización que le permite asumir cada personaje con gran prontitud a través de su relación con los objetos teatrales. Estos la ayudan a desenvolverse para de esa manera poder interpretar múltiples presencias a través de la doble articulación. La partitura de Teresa Ralli es todo aquello que vemos en la puesta en escena tanto el trabajo corporal como el trabajo vocal. Uno de los momentos más resaltantes que se puede observar gracias a este concepto es el momento en el que cambia de un personaje a otro a través de un movimiento corporal que hace para resaltar y evidenciar ese cambio.

Siguiendo a Pavis cuando escribe, «El actor de teatro tiene tanto un doble estatuto: es persona real y presente y, al mismo tiempo, personaje imaginario, ausente, o al menos situado en otro escenario» (Pavis 2008:20), Teresa Ralli, da vida a los distintos personajes y gracias a la subpartitura puede lograr entrar y salir de distintos personajes en un periodo de tiempo muy corto. En todo momento la actriz crea su doble articulación al momento de estar en cada personaje, hay una gran multiplicidad de presencias interpretadas y de esa manera hay un vínculo entre la actriz con cada uno de sus personajes. Eso se debe a que hay un gran acercamiento entre ambos, ninguno de los personajes está distanciado de ella. Así es como ella conoce a cada uno hasta el punto de poder representar a cada una de las presencias.

Además, la actriz o el actor lleva a cabo una serie de secuencias que ayudan a su desplazamiento y utiliza una serie de elementos que dejan de ser simple utilería y pasan a ser objetos teatrales. Estos objetos teatrales son cosas utilizadas con cierta valoración. En la puesta se muestran varios de éstos como: la silla, la indumentaria y la máscara que en escena adquieren la carga semántica que les da el actor, cargándose de nuevos significados y convirtiéndose en símbolos de otras cosas.

Finalmente, la actriz a través de su trabajo actoral logra una identificación con sus personajes para poder proyectarlos en ella misma. Por lo que el «yo» del actor aparece durante la obra mientras está representando las diferentes presencias. No es una simple actriz que llena los objetos de signos y nada más, ella desarrolla cada signo y los comparte con cada objeto teatral.

Muerte, dictadura, conflicto, encubrimiento, cuerpos desaparecidos, vidas exterminadas, discriminación, autoritarismo, dominio, todas estas dinámicas se encuentran condensadas en Antígona. Dinámicas que desde la antigua Grecia hasta hoy nos acompañan y nos convocan. Sin embargo, la fuerza de Antígona no solo habla del opresor, sino también de quienes buscan la justicia, de quienes resisten, de quienes buscan el cuerpo de un familiar, de quien sueña posibilidades mejores. Antígona habla también de los heridos y de quienes quieren sanar. Muchos de ellos y ellas lucharon contra la violencia que asolaba nuestro país, muchos siguen luchando contra un discurso autoritario que intenta silenciar nuestro pasado doloroso. En la versión de Watanabe Antígona exclama con fuerza el pedido de muchos deudos del conflicto:

¿Cómo entrar danzando y cantando en los templos si en la colina más dura hay un cuerpo sin enterramiento? ¿Cómo brindar, borrando de mis ojos lo que no ven pero que ciertamente es? Es un cadáver cercado por guardias, vigilado día y noche para que ni siquiera el viento le cubra con tierra. Pero si eres perro o ave carnicera, puedes llegarte y destazarlo y morder la preciosa carne del hermano mío. Hermano mío, pero ya no pariente mío sino muerto de todos, dime qué debo hacer. (Watanabe 1999:7-8)

La fuerza creativa de la puesta logra condensar en la tragedia, en el dolor vivido por Antígona, el dolor de tantos y tantas, un dolor que se convierte en símbolo de los familiares de las víctimas del conflicto armado vivido. La búsqueda de Antígona es la búsqueda de cientos de mujeres que desean rendir honores a sus familiares muertos o desaparecidos. El encuentro con el cadáver del hermano muerto reclama y exige como sociedad la necesidad de canalizar el duelo. La lucha de los familiares en búsqueda de justicia es la lucha de Antígona en la tragedia, la lucha de una hermana que se enfrenta al autoritarismo y a la institución corrupta. Como cientos de dirigentes y autoridades civiles se enfrentaron a la propuesta de Sendero Luminoso y fueron silenciados con la muerte. Como los campesinos organizados que hicieron frente al terror por amor a su comunidad.

Creonte se comporta tanto como las instituciones estatales como Sendero Luminoso, desde una dinámica que normaliza la muerte y la violencia en pro de sus ideales; en el caso de Sendero Luminoso para cumplir su discurso mesiánico, y el caso de las instituciones corruptas para perpetuarse y defenderse en su incongruencia.

La lucha de Antígona es silenciosa e insistente, desafía las fuerzas de una ley que deshumaniza y puede desestabilizar las rígidas estructuras verticales de Creonte. Por otro lado, Tiresias desde su ceguera es capaz de acoger la muerte y su dolorosa verdad.

La obra denuncia el afán de la sociedad peruana por invisibilizar a los marginales, al pueblo pobre abyecto, principal víctima del conflicto y evidencia la fragmentada sociedad peruana.

La mayoría de las víctimas afectadas por el conflicto vivían en zonas rurales y su lengua materna era el quechua. Para ellos, desde las zonas urbanas, no hubo respuesta solidaria, ni como ya mencionamos una respuesta efectiva por parte del Estado. Demuestra esto una fragmentación en la comunidad nacional.

Sumado a lo ya mencionado anteriormente, y a propósito de la fragmentación de la comunidad, es necesario resaltar que el conflicto ha dejado secuelas en la comunidad nacional. A este respecto la Comisión de la Verdad y la Reconciliación manifiesta que:

La amplitud e intensidad del conflicto acentuaron los graves desequilibrios nacionales, destruyeron el orden democrático, agudizaron la pobreza y profundizaron la desigualdad, agravaron formas de discriminación y exclusión, debilitaron las redes sociales y emocionales, y propiciaron una cultura de

temor y desconfianza. (CVR 2000: 153)

Esta Antígona intenta movilizar la potencia de lo sensible, allí se convoca la memoria, las marcas de las vivencias fecundas, pero también las de sus traumas. En otras palabras, con el trabajo de *limpieza* de la memoria del cuerpo de sus clientes por medio de la convocación y expulsión de sus fantasmas, la artista pretende reactivar su imaginación creadora paralizada por el régimen de terror y por una sociedad individualista.

Esta reescritura de Antígona de Teresa Ralli se puede catalogar como una intervención que se produce en el nivel del inconsciente social, como el producto de un movimiento de sensibilidad, de reacción, que es concebido como irracional desde el punto de vista de las prácticas o de las organizaciones dominantes pero que, en realidad, es portadora de otra racionalidad que pone al centro la dignidad de la persona independientemente de su pertenencia social, étnica, religiosa y sexual.

### **3. La obra *Almas de arena* (2002) de Guadalupe de la Mora**

*Almas de Arena* (2002) es una obra de trece actos escrita por la dramaturga y activista feminista juarensis Guadalupe de la Mora. La obra como la conocida obra *Mujeres de Arena* (2002) de Humberto Robles, hace uso de la metáfora en el título para referirse a las miles de personas sin nombre, abyectas, entre ellas las mujeres migrantes mexicanas cuyas vidas han sido preformadas socialmente como vidas que no importan, como vidas estériles como la arena del desierto de Arizona o de Texas en el que muchas de esas vidas yacen a la intemperie esparcidas en pedazos siendo carcomidas por las aves que se nutren de sus restos.

La obra nos ubica en el desierto de las tragedias. Territorio de la muerte y de los muertos, en este escenario se superponen los momentos de agonía y la agonía de los muertos. En ese telurismo fatalista las almas en pena dialogan con los vivos. Allí vagan perdidos los nueve personajes de la obra: Remigio, una especie de ángel muerto en el desierto, Margarita madre joven que intenta cruzar el desierto, Ángela la hija que Margarita llevaba en el vientre, Leo marido de Margarita, Maclovia madre de Sara una niña de dos años que abandonará y morirá de sed en el desierto, Fermín marido de Maclovia que morirá de deshidratación durante el viaje en el desierto, Sara una niña de dos años que morirá de llanto y deshidratación en el desierto, un hombre (coyote o pollero) que trafica con estas vidas, el coro de trabajadores de una fábrica y la muerte que en forma de procesión de almas acompaña a los inmigrantes durante toda la travesía y se hace más presente mediante intervenciones cantadas cuando muere cada uno de los personajes Sara, Fermín, Leo y Margarita.

Ese escenario de almas en pena en que uno a unos los personajes van muriendo, visibiliza los espíritus que vagan en esos desiertos, niñas que mueren y regresan para ayudar a los vivos a salir de ese laberinto de arenas, hombres que mueren y recuerdan con dolor el pasado inmediato cuando el coyote los abandonó en el desierto y mujeres que mueren y vuelven para seguir buscando a sus hijos.

Una asunción performativa que se hace a través de un teatro muy físico donde priman las voces de las muertas y los muertos, testimonios apócrifos y ejemplares que sin ningún apoyo lírico y en diálogos que destacan la importancia del idioma de los inmigrantes, lleno de interferencias de lenguas indígenas dicen y describen la tragedia de los inmigrantes de manera clara y sintética.

Bajo la iluminación a media luz, estas personas tienen algo en común, sueñan con querer cambiar sus vidas, al cruzar a Estados Unidos, donde están seguros que encontrarán un buen trabajo y con ese podrán ofrecer una vida más digna a sus familias.

En el desarrollo de la obra hay rupturas temporales, se recurre a la analepsis conectando momentos distintos y trasladando la acción a momentos pasados en las vidas de estas personas antes

del viaje, allí se hacen evidentes momentos de la contratación con los coyotes (traficantes de humanos) y momentos en los que soñaban con el viaje como la única posibilidad para conseguir un futuro mejor.

Esta obra responde a un tipo de teatro documental que recoge fragmentos de la vida real de víctimas inmigrantes que intentaron cruzar a pie el desierto hacia Estados Unidos, personas que murieron antes de llegar al norte que en esta obra simboliza el rumbo sin salida, la trampa “caminar hacia un hoyo bien profundo” (De la Mora 2006:47).

En la puesta en escena, estas voces anónimas gracias a la capacidad para mover y tocar a través de la acción del teatro, logran despertar conciencias y generar microrrevoluciones.

Este tipo de teatro responde a una forma no convencional de levantar la voz, de protestar, de visibilizar el dolor de los miles de inmigrantes, para que se haga justicia.

## Conclusiones

La singularidad del arte como modo de agencia o micropolítica de paz y, por ende, de producción de lenguaje y pensamiento, es la invención de *posibles*, que adquieren cuerpo y se presentan en vivo en la obra. De allí el poder de contagio y de transformación que la acción artística porta. Mediante esta acción, es el mundo el que está en obra.

Estamos ante una mutación de los dispositivos biopolíticos de producción y control del cuerpo, el sexo, la raza y la sexualidad. Esta transformación a gran escala que afecta a la naturaleza de los procesos de producción de la vida en el capitalismo ha modificado también la topografía de la opresión y las condiciones en las que la lucha y la resistencia son posibles. Este teatro que escapa al paradigma dialéctico de la victimización se constituye como una nueva forma de combate, de subversión de un orden deshumanizante y de las lógicas de la identidad, la representación y la visibilidad que en buena medida ya han sido reabsorbidas por los aparatos mercantiles, mediáticos y de hipervigilancia como nuevas instancias del control.

Parte del reto político de este teatro femenino consiste en hacer que las minorías sexuales y los cuerpos, cuyo estatuto de humano o su condición de ciudadanía han sido puestos en cuestión por los circuitos hegemónicos de la biotanatopolítica en palabras de Beatriz Preciado o ahora Paul Preciad, puedan tener acceso a las tecnologías de producción de la subjetividad para redefinir un nuevo horizonte democrático.

En este escenario, encuentro que el arte y en lo específico el teatro femenino hispanoamericano cuir (usando un término de Anzaldúa y Judith Butler) abyecto o decolonial es en este momento el escenario o espacio desde donde se está intentando este nuevo proceso de humanización democratizadora del género, la etnia y la producción cultural y política.



## Bibliografía

- ANZALDÚA, Gloria (1987): *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- ANZALDÚA, Gloria, MORAGA, Cherríe (1983): *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (2004): *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: IDEHPUCP.
- DE LA MORA, Guadalupe (2002): *Almas de Arena*. México: Conaculta.
- DE MARINIS, Marco (1997): *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely (2006): *Micropolítica. Cartografías do desejo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- JUNG, Carl Gustav (1991): *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- MORAGA, Cherríe (1995): *Heroes and Saints and Other Plays*. Albuquerque, New Mexico: West End.
- (2001): *The Hungry Woman*. Albuquerque, New Mexico: West End.
- (2002): *Watsonville: Some Place Not Here/Circle in the Dirt: El Pueblo de East Palo Alto*. Albuquerque: West End.
- (1986): *Giving up the Ghost*. Los Angeles: West End Press.
- PAVIS, Patrice (2008): *Diccionario del Teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- RALLI, Teresa (2000): *Antígona*, Lima, disponible en: <<https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/76-yuya-antigona.html>> (20-05-2019).
- WATANABE, José (2003): *Antígona versión libre de la tragedia de Sófocles*. Buenos Aires: CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.