

UNIVERSIDAD NACIONAL
Sistema de Estudios de Posgrado
Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana

IMAGENES FEMENINAS EN LA DRAMATURGIA CONTEMPORANEA
ESCRITA POR MUJERES EN LOS AÑOS 90 EN COSTA RICA.
UN ESTUDIO DE: EL CRISTAL DE MI INFANCIA, DE ROXANA CAMPOS;
TARDE DE GRANIZO Y MUSGO, DE LEDA CAVALLINI; BABY BOOM EN
EL PARAISO, DE ANA ISTARU Y ¿ME ENTIENDE?, DE ISHTAR YASIN.

Hailyn Morera Ugalde

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador de Posgrado
de Magister Litterarum en Cultura Centroamericana, con Mención en
Literatura Centroamericana.

Tesis
5453

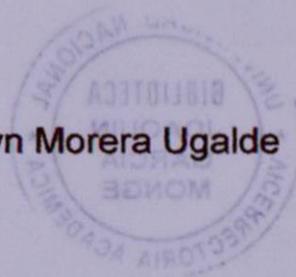
Heredia, Costa Rica, 2005

**UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS
DE CULTURA CENTROAMERICANA**

**IMÁGENES FEMENINAS EN LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA
ESCRITA POR MUJERES EN LOS AÑOS 90 EN COSTA RICA.
UN ESTUDIO DE: *EL CRISTAL DE MI INFANCIA*, DE ROXANA CAMPOS;
TARDE DE GRANIZO Y MUSGO, DE LEDA CAVALLINI; *BABY BOOM EN
EL PARAÍSO*, DE ANA ISTARÚ Y *¿ME ENTIENDE?*, DE ISHTAR YASIN.**

Hailyn Morera Ugalde



Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador de Posgrado de Magister Litterarum en Cultura Centroamericana, con Mención en Literatura Centroamericana.

Tesis presentada como requisito para optar el Posgrado de Magister Litterarum en Cultura Centroamericana. Cumple con los requisitos establecidos por el sistema de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica.

Heredia, Costa Rica, 2005

SIDUNA

UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS
DE CULTURA CENTROAMERICANA

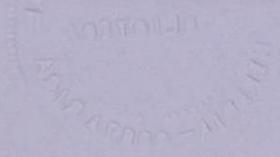
...

IMÁGENES FEMENINAS EN LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA
ESCRITA POR MUJERES EN LOS AÑOS 90 EN COSTA RICA.
UN ESTUDIO DE: EL CRISTAL DE MI INFANCIA, DE ROXANA CAMPOS;
TARDE DE GRANIZO Y MUSGO, DE LEIDA CAVALLINI; BABY BOOM EN
EL PARAÍSO, DE ANA ISTAURU Y SUEÑOS EN UN ENHUECO, DE ISHTAR YASIN.

BC 94989



Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador de Posgrado de Maestría
Litterarum en Cultura Centroamericana, con Mención en Letras Centroamericanas



Heredia, Costa Rica, 2005

28/03/07

UNA

UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA

BIBLIOTECA
"JOAQUIN GARCIA MONGE"

RESERVA

Devuelva este libro en la
última fecha y hora indicadas

DEVOLVER EL:
* 8 MAR. 2011 *
UNIVERSIDAD NACIONAL
BIBLIOTECA "JOAQUIN GARCIA MONGE"

DEVOLVER EL:
* 25 ABR. 2011 *
UNIVERSIDAD NACIONAL
BIBLIOTECA "JOAQUIN GARCIA MONGE"

DEVOLVER EL:
* 08 MAR. 2012 *
UNIVERSIDAD NACIONAL
BIBLIOTECA "JOAQUIN GARCIA MONGE"

IMÁGENES FEMENINAS EN LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA
ESCRITA POR MUJERES EN LOS AÑOS 90 EN COSTA RICA.
UN ESTUDIO DE: *EL CRISTAL DE MI INFANCIA*, DE ROXANA CAMPOS;
TARDE DE GRANIZO Y MUSGO, DE LEDA CAVALLINI; *BABY BOOM EN
EL PARAÍSO*, DE ANA ISTARÚ Y *¿ME ENTIENDE?*, DE ISHTAR YASIN.

Adela Rojas
Representante del Consejo Central de Posgrado

Jorge Alfaro
Representante de la Maestría en
Estudios de Cultura Centroamericana

Hailyn Morera Ugalde

Dr. Marco Guillen Jimenez
Director de Tesis

Dra. Grace Prada Ortiz
Asesora

Dr. Gerardo Bejarano Arguedas
Asesor

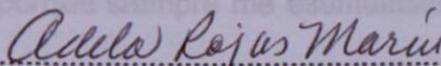
Tesis presentada como requisito para optar al Posgrado de Magister Litterarum en
Cultura Centroamericana. Cumple con los requisitos establecidos por el sistema de
Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional. Heredia. Costa Rica.

Dedicatoria

Miembros del Tribunal Examinador

A Pablo y a Percy, amores profundos de mi vida, a ustedes mi amor y respeto en este camino de constante crecimiento.

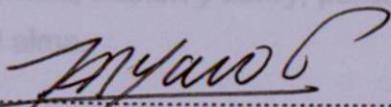
A la memoria de Mama porque siempre me estimulaba a realizar lo que a vos no se te permitió ser.



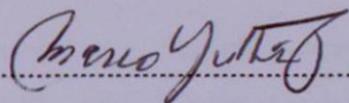
Adela Rojas
Representante del Consejo Central de Posgrado

A mamá por tu ejemplo de trabajo.

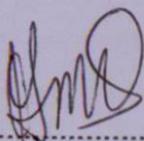
A Randall, Marion y Jeffrey, porque el amor tan profundo que les tengo viene de la sangre y del alma.



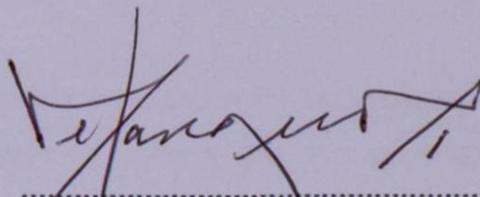
M.A. Jorge Alfaro.
Representante de la Maestría en
Estudios de Cultura Centroamericana



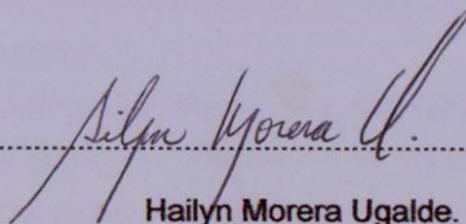
Dr. Marco Guillén Jiménez.
Director de Tesis



Dra. Grace Prada Ortiz.
Aserora



Dr. Gerardo Bejarano Arguedas
Asesor



Hailyn Morera Ugalde.
Sustentante

Dedicatoria

Agradecer a Dios por haberme permitido realizar esta experiencia tan enriquecedora

A Pablo y a Percy, amores profundos de mí vida, a ustedes mi amor y respeto en este camino de constante crecimiento.

A la Universidad Nacional, espacio de aprendizaje que tanto me ha dado.

A la memoria de Mima porque siempre me estimulaste a realizar lo que a vos no se te permitió ser.

A Luis Rivera, muchas gracias por sus gestiones, interés y apoyo desde la dirección de

A mami por tu ejemplo de trabajo.

A Laura, Isabel, Beatriz y Margarita que con tan buena disposición y calidad humana

A Randall, Marlon y Jeffry, porque el amor tan profundo que les tengo viene de la sangre y del alma.

Agradecer profundamente a las autoras, Ishtar Yesin, Leda Cavallón, Ana Isaró, y

A todas las mujeres que han seguido el camino de la intuición y de la superación, y a todas las mujeres que trabajan por su independencia, las que luchan y crean.

De la misma manera, agradecer de corazón a Carmel Navarro y a Luce María Rey por su tiempo, sus textos inéditos y su bondad.

De manera muy especial agradezco al comité de tesis que estuvo a mi lado durante la realización de la investigación, gracias por su valioso tiempo, por las oportunas sugerencias, por sus aportes.

A Marco Guillén, por su confianza, por su interminable disposición, por las horas de debate, por su compañerismo.

A Graci Prada, por su rigurosidad, por su guía, sus libros y su amistad.

A Gerardo Bajrano por el impulso que me dio en los años de estudiante de Teatro, por sus actitudes, y por el gusto de tenerlo en dos etapas importantes de mi formación académica.

A mis hijas, corrientes compañeras de batalla, gracias por sus colaboraciones con la comida, la casa, el silencio mientras estudio, el tiempo que nos robamos.

A Francisco por su apoyo y comprensión.

Agradecimientos

Agradezco a Dios por haberme permitido realizar esta experiencia tan enriquecedora para mi formación profesional.

A la Universidad Nacional, espacio de aprendizaje que tanto me ha dado.

Agradezco a los profesores y profesoras de los cursos del Programa de Maestría por sus enseñanzas académicas y de vida.

A Luis Rivera, muchas gracias por sus gestiones, interés y apoyo desde la dirección de la Maestría.

A Laura, Isabel, Beatriz y Margarita que con tan buena disposición y calidad humana colaboran con los estudiantes del Programa.

Agradezco profundamente a las autoras, Ishtar Yasin, Leda Cavallini, Ana Istarú, y Roxana Campos por compartir conmigo sus textos, información de vida y sobre todo por abrirme su corazón. A ustedes mis mejores deseos en su carrera de creación. De la misma manera, agradezco de corazón a Carmen Naranjo y a Lupe Pérez Rey por su tiempo, sus textos inéditos y su bondad.

De manera muy especial agradezco al comité de tesis que estuvo a mi lado durante la realización de la investigación, gracias por su valioso tiempo, por las oportunas sugerencias, por sus aportes:

A Marco Guillén, por su confianza, por su interminable disposición, por las horas de debate, por su compañerismo.

A Grace Prada, por su rigurosidad, por su guía, sus libros y su amistad.

A Gerardo Bejarano por el impulso que me dio en los años de estudiante de Teatro, por sus acotaciones, y por el gusto de tenerlo en dos etapas importantes de mi formación académica.

A mis hijos, excelentes compañeros de batalla, gracias por sus colaboraciones con la comida, la casa, el silencio mientras estudiaba, el tiempo que nos robamos...

A Francisco por su apoyo y comprensión.

RESUMEN

La presente investigación se centra en el análisis de la imagen femenina en la dramaturgia contemporánea escrita por mujeres en los años 90 en Costa Rica. Para realizar dicho estudio se escogieron las obras dramáticas *El cristal de mi infancia*, de Roxana Campos; *Tarde de granizo y musgo*, de Leda Cavallini; *Baby Boom en el paraíso*, de Ana Istarú; y *¿Me entiende?*, de Ishtar Yasin.

El criterio de selección se fundamentó en el hecho de que las autoras reflejaran una visión de las mujeres en el contexto cultural costarricense. La selección incluye obras publicadas y no publicadas.

Los objetivos de la investigación consistieron en analizar la imagen femenina de los textos seleccionados desde la perspectiva de género, reconocer los ejes temáticos y sus características en la escritura de las mujeres.

La metodología cualitativa como instrumento de análisis permitió conocer algunos aspectos del orden socio-cultural reflejado en los textos seleccionados. En dicho análisis se reconocieron los conceptos cultura, identidad y cuerpo femenino partiendo de las propuestas teóricas de Marcela Lagarde, Asunción Bernárdez y Conzuelo Mesa.

Además, se analizó la escritura usando las referencias teóricas propuestas por Biruté Ciplijauskaitė y Sylvia Molloy, aplicando conceptos como la escritura testimonial, la introspección, la memoria, el monólogo, el lenguaje y los simbolismos.

La investigación muestra que los textos reflejan la dominación y la explotación hacia la mujer desde que es niña. Se evidencia que la familia reproduce la violencia latente en la sociedad y se denuncia el incesto en el seno familiar costarricense.

Se infiere en las obras una posición feminista para que se realice una revisión ideológica de nuestra sociedad y de la importancia y necesidad de que las mujeres se apropien de su cuerpo como sujeto y no como objeto.

La dramaturgia femenina en Costa Rica en los años 90 es iconoclasta y propone temas que rompen con los esquemas patriarcales al presentar personajes femeninos cuya prioridad es el sentido y la ubicación en el mundo en un ambiente de equidad, respeto y dignidad.

ABSTRACT

Dramaturgia costarricense. Género. Identidad. Imágenes, cuerpo y escritura

The thesis focuses on the analysis of the feminine image in contemporary dramaturgy written by women in the 1990's in Costa Rica. For this study the following dramatic works were chosen: *El cristal de mi infancia*, by Roxana Campos; *Tarde de granizo y musgo*, by Leda Cavallini; *Baby Boom en el paraíso*, by Ana Istarú; and *¿Me entiende?*, by Ishtar Yasin. .

The criterion for selection was based on the fact that the authors reflect a vision of women in the Costa Rican cultural context. The selection includes published and unpublished works.

The research objectives center on the analysis of the feminine image in the selected texts from a perspective of gender, the recognition of thematic axes and the characteristics of these themes in the writing.

The use of a qualitative methodology as an analytic instrument made it possible to identify certain sociocultural phenomena that are reflected in the selected texts. This analysis recognized the concepts culture, identity and the feminine body, taking as reference the theoretical propositions of Marcela Lagarde, Asunción Bernárdez and Conzuelo Mesa.

Furthermore, the writings were analyzed using the theoretical references proposed by Biruté Ciplijauskaitė y Sylvia Molloy, applying concepts such as testimonial writing, introspection, memory, language and symbolism.

The thesis demonstrates that the texts reflect the domination and exploitation that is directed at women since childhood. It is evidenced that the family reproduces society's latent violence, and denounces the incest that occurs within the Costa Rican family.

From the analysis of these works, the thesis infers a feminist approach through which to make an ideological revision of our society and underscores the importance and need that women appropriate their bodies as subjects and not as objects.

Costa Rican women's dramaturgy of the 1990's is iconoclastic. Presenting feminine characters whose priority is their sense and location in the world in an environment of equity, respect and dignity, Costa Rican women's dramaturgy breaks away from patriarchal structures.

DESCRIPTORES

Dramaturgia costarricense. Género. Identidad. Imágenes, cuerpo y escritura

Introducción	ii
Agradecimientos	iv
Resumen	v
Abstract	vi
Descriptores	vii
Índice	viii

Capítulo I. Aspectos teórico-metodológicos

1.1. Introducción	1
1.2. Justificación y planteamiento del problema	3
1.3. Delimitación del tema	5
1.4. Objetivos	6
1.5. Estado de la cuestión	7
1.5.1. ¿Qué se ha escrito sobre teoría dramática en Costa Rica?	7
1.5.2. Crítica a los textos seleccionados	10
1.5.3. La imagen femenina en el teatro costarricense	12
1.6. Marco teórico-conceptual	15
1.6.1. Análisis desde la perspectiva de género	15
1.6.2. Cultura e identidad	17
1.6.3. Poder	19
1.6.4. La escritura	20
1.6.5. El monólogo	22
1.7. Metodología	24
1.7.1. Tipo de estudio	25
1.7.2. Sujetos y objetos de estudio	26
1.7.3. Fuentes y técnicas de recolección de datos	26
1.7.4. Análisis de los textos	27

Capítulo II. Cultura y creación desde las mujeres

Resumen	29
2.1. Las mujeres como sujetos creadoras	29
2.2. Pioneras de la dramaturgia costarricense	33
2.2.1. Victoria Urbano	34
2.2.2. Ser creadora	35
2.2.3. La cultura patriarcal	36
2.2.4. La escritura femenina	37
2.2.5. La imagen femenina	38
2.3. Cuatro dramaturgas contemporáneas	39
2.3.1. Ser creadora	39
2.3.2. La cultura patriarcal	41
2.3.3. La escritura femenina	42

INDICE

2.3.4. La imagen femenina	44
Reflexiones y conclusiones.	46
Capítulo III. Análisis de la escritura de las obras	
Aprobación	iii
Dedicatoria	iv
Agradecimientos	v
Resumen	vi
Abstract	vii
Descriptores	viii
Índice	ix
3.2. La escritura	51
Capítulo I. Aspectos teórico- metodológicos	52
3.2.2. El testimonio	53
1.1. Introducción.	1
1.2. Justificación y planteamiento del problema.	3
1.3. Delimitación del tema.	5
1.4. Objetivos.	6
1.5. Estado de la cuestión.	7
1.5.1. ¿Qué se ha escrito sobre teoría dramática en Costa Rica?	7
1.5.2. Crítica a los textos seleccionados.	10
1.5.3. La imagen femenina en el teatro costarricense.	12
1.6. Marco teórico-conceptual.	15
1.6.1. Análisis desde la perspectiva de género.	15
1.6.2. Cultura e identidad	17
1.6.3. Poder e identidad a través de los personajes.	19
1.6.4. La escritura	20
1.6.5. El Monólogo	22
1.7. Metodología.	24
1.7.1. Tipo de estudio.	25
1.7.2. Sujetos y objetos de estudio.	26
1.7.3. Fuentes y técnicas de recolección de datos.	26
1.7.4. Análisis de los textos.	27
Capítulo II. Cultura y creación desde las mujeres	33
La imagen incastuosa	35
Resumen.	28
2.1. Las mujeres como sujetas creadoras.	29
2.2. Pioneras de la dramaturgia costarricense.	33
2.2.1. Victoria Urbano.	34
2.2.2. Ser creadora.	35
2.2.3. La cultura patriarcal.	36
2.2.4. La escritura femenina.	37
2.2.5. La imagen femenina.	38
2.3. Cuatro dramaturgas contemporáneas.	39
2.3.1. Ser creadora.	39
2.3.2. La cultura patriarcal.	41
2.3.3. La escritura femenina.	42

2.3.4. La imagen femenina	44
Reflexiones y conclusiones.	46
Capítulo III. Análisis de la escritura de las obras	
Resumen.	48
3.1. Sinopsis de las obras.	49
3.1.1. Sinopsis de <i>Tarde de granizo y musgo</i>	49
3.1.2. Sinopsis de <i>El cristal de mi infancia</i>	49
3.1.3. Sinopsis de <i>¿Me entiende?</i>	50
3.1.4. Sinopsis de <i>Baby boom en el paraíso</i>	50
3.2.....La escritura.	51
3.2.1. El monólogo.	52
3.2.2. El testimonio.	53
3.2.3. Los recuerdos.	56
3.2.4. Introspección.	59
3.2.5. Dicotomías espaciales.	61
3.2.6. El lenguaje	63
3.2.7. Simbolismos.	66
Conclusiones y reflexiones.	70
Capítulo IV. Cuerpo e identidad de los personajes.	
Resumen.	72
4.1. El cuerpo femenino en el arte.	73
4.2. Cuerpo e identidad a través de los personajes.	76
4.2.1 Cuerpo e identidad de Orquídea.	76
4.2.2. Cuerpo e identidad de "Mujer"	81
4.2.3. Cuerpo e identidad de María de los Diablos.	84
4.2.4. Cuerpo e identidad de Ariana.	87
Reflexiones y conclusiones.	90
Conclusiones finales.	93
Las imágenes de las mujeres desde la escritura	93
La imagen incestuosa	95
Las imágenes femeninas de los personajes dramáticos	98
La imagen femenina de Orquídea	98
La imagen femenina de "Mujer"	99
La imagen femenina de María de Los Diablos	100
La imagen femenina de Ariana	101
Conclusión final	102
La importancia de los textos dramáticos	105
Recomendaciones	107
Bibliografía.	108

Anexos: INTRODUCCIÓN

Anexo 1. Las creadoras costarricenses del teatro escolar e infantil.	116
Anexo 2. Una propuesta de periodización de las dramaturgas costarricenses.	118
Anexo 3. Dramaturgas centroamericanas.	122
Anexo 4. Estructura de las entrevistas.	123
Anexo 5. Perfiles biográficos de las autoras.	125
Anexo 6. Adaptaciones y reescritura teatral.	129

La investigación consta de cuatro capítulos y de seis ensayos que contribuyen en el tema propuesto. En el primer capítulo se proponen los aspectos teórico-metodológicos, incluye planteamiento del problema, justificación, los objetivos, el método, técnicas e instrumentos de investigación.

El segundo capítulo versa sobre la cultura y creación desde las mujeres. Se distingue a las dramaturgas pioneras costarricenses y, además, se realizó una entrevista a cada autora de los textos en estudio, sobre las siguientes ejes temáticos: ser creadora, la cultura patriarcal, la escritura femenina y la imagen femenina en la escritura de las obras.

¹ Estas tres preguntas las propone Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan W. Scott, en el artículo *El concepto de Género*. Según las autoras estas preguntas son base para contestar otras más específicas expuestas por los estudios de género respecto a la vida política. Estas otras interrogantes son: ¿de qué manera se desarrolló la cultura política occidental para lograr excluir a las mujeres de toda actividad política formal, cuáles han sido los esfuerzos para la actividad política que han tenido a su disposición las mujeres, y cómo se comparan con los otros grupos sin derechos? ¿cómo deberían abordar el problema de la igualdad en un estado de diferencias sexuales biológicas? (Conway, et al, 1996:26)

1.1. INTRODUCCIÓN.

Históricamente el teatro ha servido como espejo de la sociedad que refleja su contexto social, político e ideológico en que vivimos los seres humanos. Las autoras de los textos seleccionados para la presente investigación le cedieron la palabra a personajes femeninos que representan sus mundos en interacción con su entorno familiar. Esta particularidad suscitó nuestro interés de analizar la imagen femenina que las creadoras proponen en estos textos dramáticos.

En el nivel teórico, el objetivo de la investigación es tomar como referente la teoría feminista para visibilizar los diferentes elementos temáticos y de estructura que se encuentran en los textos. Esta perspectiva ayudará al acercamiento a los personajes femeninos, analizar cómo se les trataba, qué pensaban y cómo se comportaban¹. En concreto, pretendemos estudiar la imagen femenina y sus discursos en las obras dramáticas *El cristal de mi infancia*, de Roxana Campos; *Tarde de granizo y musgo*, de Leda Cavallini; *Baby Boom en el paraíso*, de Ana Istarú; y *¿Me entiende?*, de Ishtar Yasin.

La investigación consta de cuatro capítulos y de seis anexos que contribuyen en el tema propuesto. En el primer capítulo se proponen los aspectos teórico-metodológicos, incluye planteamiento del problema, justificación, los objetivos, el método, técnicas e instrumentos de investigación.

El segundo capítulo versa sobre la cultura y creación desde las mujeres. Se distingue a las dramaturgas pioneras costarricenses y, además, se realizó una entrevista a cada autora de los textos en estudio, sobre los siguientes ejes temáticos: ser creadora, la cultura patriarcal, la escritura femenina y la imagen femenina en la escritura de las obras.

¹ Estas tres preguntas las propone Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan W. Scott, en el artículo *El concepto de Género*. Según las autoras estas preguntas son base para contestar otras más complejas sugeridas por los estudios de género respecto a la vida política. Estas otras interrogantes son: *¿de qué manera se desarrolló la cultura política occidental para lograr excluir a las mujeres de toda actividad política formal. ¿cuáles han sido los estilos para la actividad política que han tenido a su disposición las mujeres, y cómo se comparan con los otros grupos sin derechos? ¿cómo deberíamos entender el problema de la igualdad en un mundo de diferencias sexuales biológicas?*. (Conway, et al, 1996:26)

En el tercer capítulo se realiza un análisis de la escritura de los textos en estudio. Se parte, principalmente de las referencias teóricas propuestas por Biruté Cipliauskaitė, Toril Moi y Sylvia Molloy.

En el cuarto capítulo, se analiza el cuerpo e identidad de cada uno de los personajes de los textos. Las herramientas de análisis empleadas en este capítulo son fundamentalmente propuestas por las investigadoras Marcela Lagarde, Asunción Bernárdez y Conzuelo Mesa.

El análisis de los cuatro capítulos nos condujo a cumplir con el objetivo de conocer y analizar la imagen o las imágenes femeninas reflejadas en los textos dramáticos. Predomina en los cuatro textos una lucha de los personajes femeninos por su autonomía, y rescate del cuerpo femenino.

Dada la dificultad de publicación de textos dramáticos de mujeres en los países centroamericanos y otras limitaciones como acceso a los textos, financiamiento y tiempo, el corpus se limita a Costa Rica. Sin embargo, se ofrece un anexo de autoras dramáticas centroamericanas.

1.2.JUSTIFICACIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

En la dramaturgia costarricense es característico encontrar gran cantidad de autores masculinos, no así de mujeres. Sin embargo, durante la década de los años 90 se da una eclosión considerable de mujeres escritoras de textos dramáticos. Es un momento importante para la dramaturgia escrita por mujeres en Costa Rica, no sólo por la coexistencia de autoras de diversas generaciones, sino por la vitalidad con que se ha presentado la dramaturgia en esta década. Por tales razones, analizar la participación de las mujeres en la dramaturgia costarricense es un imperativo impostergable; asimismo, es relevante destacar y visibilizar los aportes concretos a la creación dramática de las mujeres y sus aportes a la cultura nacional.

Las autoras que proponemos para la investigación son creadoras que hasta hace poco se les reconoce su presencia en el ámbito teatral costarricense. Con respecto a la palabra presencia, me refiero por un lado a la escritura misma de las autoras, como sujetas creadoras y, por otro, a la presencia de la construcción de los personajes femeninos en los textos, como objetos. En esta investigación las mujeres, en tanto personajes son sujeto y objeto de estudio a la vez.

Interesa en esta investigación reflexionar acerca de la visión y voz femenina en la dramaturgia de mujeres costarricenses. Además, dicho estudio aportará un análisis de la incursión de nuevas voces en la dramaturgia y, con ello, en la literatura costarricense. Bajo esta premisa podemos esperar que las obras seleccionadas para la investigación nos proporcionen información de imágenes femeninas, además de ampliarnos una percepción más particular de nuestra cultura.

El contexto en que las autoras dramáticas de los años 90 han desarrollado su escritura y quehacer escénico es el de una Costa Rica que ha venido experimentando transformaciones en todos los sectores sociales. El recrudescimiento y la transnacionalización de la economía de mercado han debilitado al Estado y empobrecido a los y las ciudadanas. El modelo neoliberal enfrenta a los países y a sus ciudadanos a un nuevo ritmo de trabajo, de consumo, de intereses, donde pareciera que la dimensión humana pierde ante la revolución tecnológica y los lujos del mercado. Los ciudadanos se sienten impotentes y desamparados frente a aparatos mediáticos, económicos y políticos de gran magnitud y complejidad.

En medio de esta convulsión social se materializaron los textos dramáticos que proponemos en este estudio. Las creadoras ubican a sus personajes protagónicos en el mismo espacio geográfico, San José, y en las cuatro autoras se encuentran similitudes en la construcción cultural y lingüística de los personajes, elemento que define el carácter fuertemente local de la dramaturgia de estas autoras. Este aspecto es otra de las motivaciones para el estudio de la imagen femenina de estas obras.

Consideramos que la presente investigación es necesaria debido a que los textos presentan voces silenciadas como la femenina, que plantean temas como desigualdad, maltrato y abuso sexual², desde una perspectiva de mujeres.

Los temas del abuso sexual e incesto tienen una preponderante presencia en tres de los cuatro textos de esta investigación, precisamente este punto nos llamó la atención por considerarse ambos temas tabúes en nuestra sociedad.

Estos discursos, desde personajes marginales y desde la perspectiva de creadoras femeninas, nos ofrecen una percepción diferente de nuestra cultura, pues solo con la inclusión de la perspectiva de las mujeres como creadoras podemos ampliar más el conocimiento sobre nuestra cultura. Sobre este punto, la autora y crítica literaria Jill K. Conway (1996) explica que la perspectiva de género no solo permite aprender acerca de las mujeres, implica también aprender acerca de los hombres.³

Por último, la investigación propone abrir una nueva veta de estudio a largo plazo. De esta manera, el estudio de autoras centroamericanas, se convierte en referente del quehacer de las mujeres en el ámbito de la dramaturgia centroamericana.

De tal manera, el problema de investigación se plantea en la interrogante: *¿Qué imágenes femeninas ofrece la dramaturgia contemporánea escrita por mujeres en la década de los 90 en Costa Rica?*

² "El abuso sexual es una forma de maltrato infantil. El maltrato infantil es una enfermedad social de carácter internacional presente en todos los sectores y clases sociales; producida por factores multicausales, interactuantes y de diversas intensidades y tiempos, que afectan al desarrollo armónico, integro y adecuado del menor, comprometiendo su educación y consecuentemente su desenvolvimiento escolar con disturbios que ponen en cuestión su socialización". (Leal y Rosenblatt, 1996:25)

³ El estudio de género es una forma de comprender a las mujeres no como un aspecto aislado de la sociedad sino como una parte integral de ella. (Jill K. Conway, et al. 1996:33)

1.2. DELIMITACIÓN DEL TEMA.

Nivel Macro:

- Analizar las imágenes femeninas que transmiten los textos dramáticos de dramaturgas costarricenses

En el nivel macro de la investigación se parte del arte como manifestación de la cultura que al mismo tiempo lo caracteriza. Dentro de las manifestaciones artísticas se encuentra el teatro.

B) El teatro, como género artístico y literario, es la presencia y fusión de texto dramático, actor y público. Para que un actor o actriz sean considerados como tales, necesitan representar un texto escénico y ó dramático. Por lo contrario, un texto dramático por sí mismo tiene validez teatral. Ahora bien, para que texto y actor se consideren una unidad dialéctica, necesitan de un público. Existen otros elementos, pero podrían prescindirse de ellos, como la sala, las luces, técnicos, escenografía, etc.

- Evidencia En el teatro, con cada representación se "corporifica" el hecho teatral ante los ojos del espectador, precisamente este aspecto hace del teatro una expresión artística distinta a todas las demás ya que el espectador admite que lo que sucede en escena es la realidad escénica durante el tiempo en que transcurre la representación.

Nivel Micro:

En este nivel se analizaron los textos de las diferentes dramaturgas y como parte de ellos se puso especial atención a las imágenes femeninas que transmiten en sus discursos.

El texto dramático es solo un elemento en la entidad teatral, que cobra especial importancia en la investigación propuesta. No es, en sí, el teatro. El texto dramático tiene sus propias leyes específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente. La complejidad de un texto teatral no se limita al hecho de leerla y verla "como representada", sino que también hay que tener capacidad de imaginar el universo escénico que propone el texto.

Partiendo de esta premisa, los textos que se analizaron son *El cristal de mi infancia*, de Roxana Campos; *Tarde de granizo y musgo*, de Leda Cavallini; *Baby Boom en el paraíso*, de Ana Istarú; y *¿Me entiende?*, de Ishtar Yasin.

1.4. OBJETIVOS. LA CUESTIÓN

A) General.

- Analizar las imágenes femeninas que transmiten los textos dramáticos de dramaturgas costarricenses.

B) Específicos.

- Analizar las obras de la década de los años 90, según los textos propuestos: *El cristal de mi infancia*, de Roxana Campos; *Tarde de granizo y musgo*, de Leda Cavallini; *Baby Boom en el paraíso*, de Ana Istarú; y *¿Me entiende?*, de Ishtar Yasin desde la perspectiva de género.

- Reconocer ejes temáticos y sus características en la escritura de las mujeres.

- Evidenciar el aporte de las mujeres a la creación dramática costarricense.

⁴ Antología Crónica de la Literatura Dramática Costarricense del Período Compilada entre 1809 hasta 1920 (1974)

1.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

La elección meticulosa del corpus se basa principalmente en que las creadoras nos presentan personajes femeninos como reflejo de mujeres de nuestra cotidianidad. Son personajes que hablan de sí mismas, de la intimidad de sus hogares y de nuestra sociedad. Interesa analizar y develar sus discursos, lo cuál sería un aporte al teatro, a la literatura, y a la sociedad costarricense. En este sentido nos parece perentorio el aporte que esta investigación puede arrojar, respecto a evidenciar nuevos personajes femeninos en la dramaturgia nacional y a resignificar el aporte de las dramaturgas costarricenses.

1.5.1. ¿Qué se ha escrito sobre teoría dramática en Costa Rica?

Remontándonos al origen más antiguo del teatro en Costa Rica, hasta el momento pareciera que existen estudios insuficientes sobre lo que sería el teatro precolombino en nuestro país. Al existir pocas investigaciones sobre este tema, algunas estudiosas como Anita Herzfeld y Teresa Cajiao (1973) postulan que Costa Rica no tiene tradición teatral precolombina, como sí las tienen bien desarrolladas México, Guatemala, Nicaragua y Perú. Este sería uno de los factores por los que no se dio un desarrollo teatral en la época de la colonia, razón que influyera en la lenta evolución de la actividad teatral en Costa Rica en los siguientes siglos.

Uno de los esfuerzos desde el teatro, y no exactamente desde la literatura, por recopilar a los y las dramaturgas costarricenses, es la tesis de licenciatura de la actriz Olga Marta Barrantes En la introducción de su investigación, Barrantes, retoma a Ricardo Fernández Guardia, quien opina que las primeras manifestaciones teatrales en Costa Rica se dieron con motivo de celebraciones religiosas.

En su tesis de dos tomos⁴, Olga Marta Barrantes ofrece una antología de obras dramáticas del periodo de 1809 hasta 1920, donde por cierto no incluye ningún texto dramático escrito por mujeres. ¿Será que realmente no existieron? Es en el Índice Bibliográfico de Autores Dramáticos Costarricenses donde Barrantes cita a cincuenta y

⁴ Antología Comentada de la Literatura Dramática Costarricense del Periodo Comprendido entre 1809 hasta 1920. (1978)

dos autores, entre los que podemos destacar a cuatro autoras de obras infantiles y a tres autoras dramáticas de obras para adultos, que corresponden a períodos posteriores a su objeto de investigación. Éstas últimas son, Lupe Pérez Rey, Carmen Naranjo y Olga Marta Barrantes.

En los textos consultados se mencionan como precursores de la dramaturgia costarricense a Rafael Carranza, Carlos Gagini, Ricardo Fernández Guardia, Ernesto Martén, Daniel Ureña, Eduardo Calsamiglia, José Fabio Garnier, Francisco Soler, Camilo Cruz, Raúl Salazar, Héctor Alfredo Castro, entre otros. Sin embargo, las consultas coinciden en que es a partir de los años 50 en que se advierte un apogeo de la dramaturgia costarricense, debido a la madurez dramática de los textos. Los dramaturgos representantes de esta época son Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski. ¿Y las autoras dramáticas? ¿No existen, o no se les menciona? Llama la atención que no se mencione a Lupe Perez Rey, ni a Carmen Naranjo, que escribieron teatro desde los años 60.

Una de las opiniones sobre el auge de la dramaturgia costarricense en los años 50, la encontramos en la Revista *Escena*, donde las ensayistas Magdalena Vázquez y José Angel Vargas, explican lo siguiente sobre el auge de la dramaturgia:

... como producto de dos hechos trascendentales, uno de carácter socio-político determinado por la llegada del Partido Liberación Nacional al poder (...) que incluye la creación de instituciones encargadas de promover y motivar la producción dramática y teatral. (...) la creación del Teatro Universitario (1951) y continúa con el surgimiento de otros grupos de teatro como *El Arlequín* (1955), (...) que consideraban las obras nacionales como uno de sus objetivos principales. (Vázquez y Vargas, 1988:106)

Con respecto a la dramaturgia escrita por mujeres no se registran estudios anteriores a los años 80. Lo que sí se encuentra son las primeras publicaciones de autoras. Por ejemplo la dramaturga Lupe Pérez Rey, publica *Astucia Femenina* (1969)⁵,

⁵ En Obras Breves Del teatro Costarricense. Editorial Costa Rica. 1969.

junto con autores canonizados. En el segundo tomo de esta misma colección, sale a la luz *La voz* (1971)⁶, de la ya conocida escritora Carmen Naranjo.

Otro aporte importante a la visibilización de las dramaturgas lo realiza el investigador Alvaro Quesada, en el libro *La Dramaturgia Costarricense de las dos últimas décadas* (1993). Álvaro Quesada ofrece una contextualización del acontecer social de las obras dramáticas de los años 1970-1980 escritas por hombres y mujeres y afortunadamente visibiliza a Olga Marta Barrantes, Ana Istarú, Lupe Pérez Rey y Leda Cavallini.

En 1993, Alvaro Quesada, Flora Ovaes, Margarita Rojas y Carlos Santander publicaron la *Antología de Teatro Costarricense 1890-1950*, la cual recoge nueve obras dramáticas de autores costarricenses. El libro aporta una breve introducción sobre el quehacer dramático y tendencias que caracterizaron el desarrollo del teatro en Costa Rica entre 1890 y 1950. Estos mismos autores publicaron *En el Tinglado de la Eterna Comedia* (1995), se trata de dos tomos en los cuales, además, de hacer un análisis sobre algunas obras dramáticas de autores se habla sobre el contexto socio-cultural de San José y el desarrollo del teatro de los años arriba señaladas. En la lista de dramaturgos costarricenses en el Tomo 1 vienen citadas tres autoras dramáticas, Carmen Lyra, Carmen Naranjo y María Leal de Noguera. (Rojas et al.1995:189-190). Cabe preguntarse por qué estas autoras están apenas citadas y no analizadas.

Como podemos ver los estudios realizados en el área de la dramaturgia costarricense anterior a los años 90, son esfuerzos más que todo enfocados en la recopilación de los textos de determinados períodos, que llevan una breve introducción de cómo ha sido el desarrollo del teatro en el país. Es en los años 90 que aparece una visión crítica de la dramaturgia desde la literatura que coincide con la época donde mayor cantidad de mujeres escriben textos dramáticos en la historia de la literatura costarricense. Tal es el caso del libro a cargo de las editoras Carolyn Bell y Patricia Fumero, *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000*. Esta antología reúne por primera vez en el país a tres autoras dramáticas y a cinco dramaturgos. La antología presenta un análisis del quehacer teatral de los años 1950-2000. Además, cada obra está acompañada por un análisis crítico y de contextualización de la obra.

⁶ En Obras Breves Del Teatro Costarricense. Editorial Costa Rica.1971.

1.5.2. Crítica a los textos seleccionados.

Sobre los textos seleccionados, se ofrece una breve nota de la crítica literaria o teatral, que cada una de las obras ha recibido en el momento de su publicación o puesta en escena:

1.5.2.a. *Tarde de granizo y musgo*.

La escritora Carolyn Bell, en su ensayo crítico sobre *Tarde de granizo y musgo*, de Leda Cavallini, detecta los logros en estructura, simbolismo y forma de la obra, por ejemplo, señala que: "...el uso del nombre "Orquídea", la flor nacional de Costa Rica, el que permite considerar que la dramaturga piensa sobre la mujer costarricense en particular y la mujer universal en general. ..." (Bell, 2000:171)

1.5.2.b. *Baby Boom en el paraíso*

La obra de Ana Istarú, *Baby Boom en el paraíso*, recibe un análisis crítico por parte del costarricense Marco Guillén, en la Revista *Escena*. Esta crítica es uno de los pocos textos en nuestro medio que abordan el análisis de la estructura dramática y el género dramático. Además de este análisis, Guillén, visibiliza los rasgos postmodernos en la obra y señala que:

todos estos recursos o juegos de desconstrucción, de intertextualidades, de gestualidad, de disrupciones, de parodia, de alusiones metadiscursivas, de incorporación de formas del lenguaje popular y de lo cotidiano, de sugerencias audiovisuales, entre otros, elementos todos postmodernistas, se conjugan para dar un producto pluridimensional. Desde la perspectiva monológica de narración-presentación, esta obra permite recobrar una experiencia personal y particular para llevarla a modo de disección, a cuestionar y a enfrentarnos a una reinterpretación de la complicidad de todos en la formación de la percepción socio-cultural y, en este caso particular, de la percepción de la experiencia de la mujer. (Guillén, 2000:89)

1.5.2.c. *¿Me entiende?* En el teatro costarricense.

Con respecto a la obra *¿Me entiende?*, de Ishtar Yasin, el crítico de teatro costarricense Andrés Sáenz, en el periódico La Nación, enfoca su comentario a la puesta en escena de la obra, y más que todo al valor social de la pieza. Al respecto el crítico señala:

¿Me entiende? Es teatro comprometido, serio, cuyo impacto se recibe como un golpe en el plexo solar o una bofetada en la cara, quizá necesarios para despertarnos del letargo en que estamos sumidos los costarricenses, drogados por el humo de mentiras con que nos ilusionan los políticos, quienes, desviados de su misión, no sirven al pueblo, se sirven de él. (Saénz, 1997).

1.5.2.d. *El cristal de mi infancia.*

En el análisis sobre *El Cristal de mi infancia*, de Roxana Campos, la escritora Magda Zavala opina que el texto tiene gran importancia al insertar un tema tabú dentro de la literatura costarricense y resalta que “*El monólogo de Roxana Campos es simple en su estructura teatral y complejo en sus implicaciones y resonancias psíquicas y sociales.*” (Zavala, 2000:139).

Así como a inicios del siglo XX Magdalena se queda en el intento de actuar de acuerdo a sus propias ideas, sesenta años después vemos que la situación es la misma en los nuevos personajes de las obras arriba citadas: Laura, de Alberto Cañas, Patricia, de Daniel Gallegos y Rosaura, de Samuel Rovinski. Sobre estos personajes la investigadora Cortés postula lo siguiente:

Hay, como dijimos, una presentación de los personajes femeninos como “conformistas”, sin voces resignadas y sin posibilidades de cambio. Esto nos ubica en el universo de la incomparación y de la fijeza, en el mundo de las ciencias. En este tipo de planteamientos subyace una concepción estática de la historia. (...)

1.5.3. La imagen femenina en el teatro costarricense.

Concretamente en la dramaturgia costarricense han sido escasas las miradas que se han ocupado de la imagen de las mujeres en este género. Sin embargo el estudio de la cineasta y literata María Lourdes Cortés, *De Magdalena a Eva: tres momentos de mujer en la dramaturgia nacional*. (1989) hace un valioso aporte al campo del estudio de la dramaturgia costarricense, concretamente de los textos *Magdalena*, de Fernández Guardia. *En Agosto hizo dos años*, de Alberto Cañas. *Los Profanos*, Daniel Gallegos y *Un modelo para Rosaura*, de Samuel Rovinsky.

Para esta investigadora, *Magdalena* (1902) es el primer texto de importancia de nuestra historia dramática, de manera que nuestra dramaturgia nacional inicia con nombre de mujer. Como afirma Cortés, *Magdalena*, cuestiona el papel de sacrificio de la mujer frente a los hombres; sin embargo, este personaje no logra transgredir su realidad, y al respecto señala:

Es así como Magdalena, nuestra primer obra dramática, muestra el intento por parte del personaje femenino Magdalena, por romper con algunos convencionalismos y prejuicios propios del medio social en que se inscribe, así como el fracaso de este intento de ruptura. Lo que es, como ya vimos, muestra de conflictos, en estructuras sociales más amplias. (Cortés, 1989:50).

Así como a inicios del siglo XX *Magdalena* se queda en el intento de actuar de acuerdo a sus propias ideas, sesenta años después vemos que la situación es la misma en los nuevos personajes de las obras arriba citadas: *Laura*, de Alberto Cañas, *Patricia*, de Daniel Gallegos y *Rosaura*, de Samuel Rovinski. Sobre estos personajes la investigadora Cortés postula lo siguiente:

Hay, como dijimos, una presentación de los personajes femeninos como "conformistas", son seres resignados y sin posibilidades de cambio. Esto nos ubica en el universo de la atemporalidad y de la fijeza; es el mundo de las esencias. En este tipo de planteamientos subyace una concepción estática de la historia. (...)

Además, el conformismo es una "esencia", un rasgo inherente al costarricense, y concretamente en este caso a la mujer: es característica de la naturaleza femenina y por ello es eterno, válido e inamovible.

(Cortés, 1989:52)

La autora María Lourdes Cortés resume a estos tres personajes femeninos como seres conformistas, característica femenina determinada socialmente y, por lo tanto, difícil de derrocar al tratarse de un estereotipo cultural muy arraigado en el inconsciente colectivo. Con respecto a otro personaje, "María", en *Gobierno de Alcoba*, de Samuel Rovinski, la investigadora Cortés, opina lo siguiente:

María-pueblo es solo objeto de deseo y de la manipulación de diversos tipos de dictadores, tanto de derecha como de izquierda. María-pueblo está constantemente engañada y el texto plantea su imposibilidad de transformación. (Cortés, 1987:46)

El conformismo, como característica femenina en estos textos, parece ser la etiqueta de los personajes que representan la década de los años 60 en Costa Rica. Para ver un rompimiento a esta actitud conformista en los personajes femeninos de la dramaturgia escrita por hombres hay que esperar hasta el año 1989 cuando se estrena la obra *Eva sol y sombra*, del dramaturgo Melvin Méndez. Para la investigadora María Lourdes Cortés, "Eva", personaje central de la obra, representa la nueva generación de Evas, es decir, de mujeres dispuestas a crecer:

Con "Eva sol y sombra" nace una nueva generación de mujeres dispuestas a romper con lo establecido, y a luchar por un mejoramiento, por tenerlo "todo" y "todo" por realizarse en el plano existencial, como seres humanos. (Cortés, 1989:53)

Sin embargo, a nuestro juicio, la transgresión de Eva es limitada, pues como afirma la misma María Lourdes Cortés, es el público quien decide si ella se va o se queda. A Eva contraria a Nora, de Ibsen, le falta madurez para ser ella, y no es el público, quien toma las decisiones de su camino.

1.5. En esta misma época, la de los años de 1960 a 1970, la actriz y dramaturga Lupe Pérez Rey no solo tuvo una prolifera producción, sino que propuso personajes femeninos con una imagen de mujer totalmente transgresora. Como lo señala la investigadora María Pérez Yglesias, los personajes femeninos de Lupe Pérez son:

en general, los más audaces, astutos, imaginativos...son quienes construyen y deconstruyen la trama, quienes luchan y proponen, quienes poseen no solo la intuición sino la inteligencia para enfrentarse con éxito a las situaciones... (Pérez, 1989:90).

Sin embargo la cultura teatral tiene una deuda con esta autora, por haber "omitido" los aportes de esta creadora.

1.5.1. En este repaso por los estudios del teatro y la dramaturgia, corroboramos que no solo son insuficientes las investigaciones en el campo dramático, sino que no existen estudios profundos sobre el aporte a la cultura teatral costarricense de las dramaturgas. Por lo tanto, esperamos que la presente investigación proporcione información sobre las voces de las autoras, sus posiciones y sus pensamientos por medio de las obras dramáticas, que sin duda son reflejo de una esfera de la sociedad costarricense.

El género es una categoría de análisis y una herramienta de investigación. El género también es una herramienta teórico-metodológica que permite analizar la realidad social, política, económica y la vida cultural de los pueblos, zonas y las mujeres y hombres. El análisis desde la perspectiva de género busca identificar las diferencias entre mujeres y hombres, sus diferencias que producen relaciones estereotípicas y fomentan la desigualdad. (Prada, 2013, 3)

⁷ "Procedimientos, el primero, de la crítica literaria feminista que analiza y denuncia los estereotipos de personajes femeninos en las obras de escritores masculinos o en las obras de hombres o libros escritos por mujeres. (...) La búsqueda de imágenes de la mujer se amplió más adelante a los personajes escritos por mujeres (...) quienes analizaron los estereotipos contra los que las escritoras tuvieron que luchar para alcanzar la categoría de la autoría, por un lado, y la imagen de la loca en el teatro como un personaje que se enfrentó a los sentimientos reprimidos de las propias autoras". (Olivares, 1997:67)

⁸ *La Teoría Feminista: un Paradigma Alternativo*, Aída Olivares, Universidad Nacional, Heredia, 2002. Sin número de página.

1.6. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL.

Dado que la presente investigación se centra en el análisis de la imagen femenina⁷ en cuatro textos dramáticos escritos por mujeres, se recurrirá como referente teórico a la teoría feminista como eje transversal para visibilizar los diferentes elementos temáticos y de estructura que se encuentran en los textos dramáticos ya seleccionados.

El análisis desde la perspectiva de género se convierte en un valor sustantivo en este estudio, pues enriquecerá la visión de la cultura, personajes y discursos de los textos, sin dejar de lado el análisis de la estructura dramática que es la condición de los textos elegidos.

1.6.1. Análisis desde la perspectiva de género:

Para cumplir con el objeto de estudio desde la teoría feminista, se asumirá el género como categoría de análisis. Como guía en esta indagación me apoyaré en las definiciones de tres importantes teóricas que han escrito sobre el concepto género, y que yo asumiré como herramienta teórica de mi investigación. La historiadora costarricense Grace Prada ofrece de manera concisa la siguiente definición:

El género es una categoría de análisis y una herramienta de investigación. El género también es una herramienta teórico-metodológica que permite analizar la realidad social, política, económica y la vida cultural de los pueblos, etnias y las mujeres y hombres. El análisis desde la perspectiva de género busca identificar las diferencias entre mujeres y hombres, esas diferencias que producen relaciones asimétricas y fomentan la desigualdad. (Prada, 2002.)⁸

⁷ "Procedimiento, el primero, de la crítica literaria feminista que analiza y denuncia los estereotipos de personajes femeninos en las obras de escritores masculinos o en las críticas de hombres a libros escritos por mujeres. (...) La búsqueda de imágenes de la mujer se amplió más adelante a la literatura escrita por mujeres (...) quienes analizan los estereotipos contra los que las escritoras tuvieron que luchar para sobrepasar la angustia de la autoría, por un lado, y la imagen de la loca en el ático como un personaje en que se volcarían los sentimientos reprimidos de las propias autoras". (Olivares, 1997:67)

⁸ *La Teoría Feminista un Paradigma Alternativo*. Unidad Didáctica. Universidad Nacional. Heredia. 2002. Sin número de página.

Otra de las investigadoras que ha aportado al debate sobre el género es la antropóloga Marta Lamas (1996). Para esta teórica feminista, realizar un análisis desde la perspectiva de género permite alejarse de las argumentaciones fundamentalistas, y más que el género como instrumento pueda “*explicar la acción humana como un producto construido con base en un sentido subjetivo*”. (Lamas,1996:11). Más adelante agrega esta autora,

La eficacia de la lógica del género es absoluta, ya que está imbricada en el lenguaje y en la trama de los procesos de significación. De la lógica del género se desprende la actual normatividad (jurídica y simbólica) sobre el uso sexual y reproductivo del cuerpo, y puesto que dicha lógica se toma por “natural” genera represión y opresión.(Lamas,1996:18).

Según estas definiciones de la historiadora Prada y la antropóloga Lamas, la teoría feminista es directa y predominantemente política. Un minucioso análisis desde la categoría género permitirá ver más a fondo no solo la condición de las mujeres en la sociedad sino que es posible tener una visión más amplia de la condición humana.

La jurista costarricense Alda Facio ha hecho grandes aportes a este campo de discusión sobre el género en América Latina, al respecto la investigadora costarricense señala que:

El concepto de género alude, tanto al conjunto de características y comportamientos, como a los roles, funciones y valoraciones impuestas dicotómicamente a cada sexo a través de los procesos de socialización, mantenidos y reforzados por la ideología e instituciones patriarcales. “Este concepto, sin embargo, no es abstracto ni universal, en tanto se concreta en cada sociedad de acuerdo a contextos espaciales y temporales, a la vez que se redefine constantemente a la luz de otras realidades como la clase, etnia, edad, nacionalidad, habilidad, etc. De allí en que las formas que se nos revelan los géneros en cada sociedad o grupo humano varía atendiendo a los factores de la realidad que concursan con éste. (Facio en Prada, 2002:17-18).

Es importante subrayar la definición de Alda Facio respecto al género como una categoría no estática, sino que varía según factores sociales, funciones políticas y económicas.

Las anteriores definiciones de género serán faro en el trabajo, con la intención de escudriñar los discursos y la imagen femenina de textos representativos de una época y de una generación de mujeres.

1.6.2. Cultura e identidad.

Según la autora Grace Prada (2002), el concepto cultura es clave al abordar los estudios de las mujeres y además expone que existen varias definiciones sobre este concepto y una gran diversidad cultural⁹.

Si bien es cierto que la cultura somos todos y todas, no existe una sola cultura. Costa Rica, por ejemplo, es un país pequeño de gran diversidad cultural donde conviven culturas indígenas, afrocaribeñas, urbano marginales, campesinas, etc. Estos aspectos se deben de tomar en cuenta a la hora del análisis cultural.

Debido a la utilidad en el contexto de la propuesta de trabajo, retomaremos la definición de cultura propuesta por la teórica feminista Graciela Hierro:

Cuando hablo de cultura me refiero al conjunto de saberes, obras, hechos, acciones, actitudes, costumbres símbolos, tradiciones, rituales, lenguajes, gustos, preferencias, principios y procedimientos que han desarrollado las mujeres. En una palabra, al cúmulo de sentidos que se confiere a la totalidad de la experiencia vivida, y en nuestro caso, identifica al conjunto o grupo femenino. (Hierro en Prada, 2002:25).

Sin duda, para tener una visión más amplia de la cultura costarricense, es perentoria la visibilización de la dramaturgia escrita por mujeres y su estudio. Pues la escritura dramática de mujeres habla de aspectos que no han sido tomados en cuenta por la escritura dramática escrita por hombres. No necesariamente porque a éstos no les interese sino porque la misma cultura no les ha permitido sensibilizarse sobre ciertos temas o aspectos del mundo femenino.

⁹ En ese conglomerado de culturas que forman los pueblos y naciones del mundo, el papel de las mujeres como creadoras de cultura debe ser redimensionado y visibilizado. (Prada, 2002:25)

1.5.3. Otro aspecto determinante para la teoría feminista es la identidad. Al referirnos a la identidad visualizamos múltiples determinaciones sociales, culturales, y políticas que tienen presencia en cada persona. Al respecto, Prada nos dice:

La construcción de la identidad genérica pasa por varios filtros: el cultural, la pertenencia de clase, la opción sexual, la pertenencia étnica, la apariencia física, la lengua y el parentesco familiar; con todos estos insumos se articula la identidad de mujeres y hombres. (Prada, 2002:27).

Otra definición respecto a la identidad femenina que tomaremos en cuenta es la de la escritora Marcela Lagarde (1992), para un análisis de los personajes femeninos:

La identidad femenina culturalmente, histórica y políticamente es una identidad negativa, porque es la identidad de los seres inferiores en el sistema. Tenemos una identidad que sólo es positiva cuando es naturaleza y es negativa para todo lo demás. En las mujeres, esto se concreta en la construcción de un sentido de la vida muy particular: nos realizamos positivamente viviendo los hechos que en nuestra cultura son considerados naturales; por ello podemos sentirnos halagadas cuando alguien alaba los hijos que tenemos, lo bonito de nuestros cuerpos, de nuestros ojos. Estos son atributos que en nuestras culturas se consideran naturales y que están referidos a la sexualidad. (Lagarde, 1992:11)

Interesa para la investigación acercarnos a conocer la identidad de los personajes, con el fin de obtener una mayor comprensión de los roles impuestos por la cultura a las mujeres que los personajes en estudio representan y su modo de relacionarse con esos roles.

De acuerdo con Prada y Sagot, nos parece oportuno analizar el concepto poder en las obras dramáticas. Es importante analizar si los personajes femeninos que han estado excluidos y marginados llegan a conquistar el poder, y si éste es tomado, cómo lo hacen y desde dónde.

1.6.3.Poder:

El concepto poder es definido por la historiadora Grace Prada, de manera concisa. Lo retomamos por considerarlo vital para el propósito de estudio. La investigadora Prada afirma que el poder es fundamental para la teoría feminista, debido a que las sociedades patriarcales han excluido a las mujeres del poder:

Debo agregar tomarse la palabra; esto implica acción y ejercicio de voces, de irrumpir con un discurso diferente al de la exclusión, es ejercer el discurso desde las mujeres. El discurso feminista de ejercer y tener control enfrenta a las mujeres con tomar posición frente a cómo queremos ejercer el poder. Recluidas en el mundo de lo privado y sumidas en el espacio de la reproducción, la cuestión del poder se convierte para las mujeres en una especie de papa caliente, que hay que aprender a tomar, degustar, controlar y, sobre todo, sostener. (Prada, 2002:21).

Otra definición de poder corresponde a la costarricense Montserrat Sagot, ésta teórica feminista aporta lo siguiente:

Para que éste no se entienda únicamente como dominio... sobre todo, esta redefinición del concepto de poder les permite a las mujeres repensarse como poseedoras de la capacidad de actuar para cambiar sus condiciones de vida. Es decir, el poder no sería algo fuera de nosotras algo que hay que tomar, sino que estaría también presente en nuestras capacidades internas. (Sagot, 2002:22).

De acuerdo con Prada y Sagot, nos parece oportuno analizar el concepto poder en las obras dramáticas. Es importante analizar si los personajes femeninos que han estado excluidos y marginados llegan a conquistar el poder, y si éste es tomado, cómo lo hacen y desde dónde.

1.6.4. La Escritura.

Con el objetivo de realizar una profunda investigación, resulta esencial analizar la escritura de las cuatro autoras seleccionadas, claro está, desde la perspectiva de género. La crítica literaria feminista Elaine Showalter advierte la necesidad de estudiar la literatura de las mujeres como un grupo aparte, en el entendido que:

La idea de estudiar a las escritoras como un grupo aparte no está basada en que todas sean iguales, o en que desarrollen un estilo parecido, propiamente femenino. Pero sí cuentan con una historia especial, susceptible de análisis, que incluye consideraciones tan complejas como la economía de su relación con el mercado literario; los efectos de los cambios sociales y políticos en la posición de mujeres entre los individuos y las implicaciones de los estereotipos de la escritora así como de las restricciones de su independencia artística. (Showalter, 1999:61).

Esta estudiosa propone además una división de la escritura femenina en tres etapas: "1) Femenina, que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal como existe; 2) Feminista, que se declara en rebeldía y polemiza; 3) de mujer, que se concentra en el autoconocimiento". (Showalter en Ciplijauskaité, 1988:15).

Interesa estudiar las obras dramáticas y saber a qué categoría pertenecen, si es que pertenecen a alguna de ellas. Eso en cuanto a la escritura, pero también se quiere reconocer en qué categoría entrarían los personajes, si éstos ofrecen algún intento de polemizar su papel en la sociedad.

Para el análisis de la escritura nos apoyaremos principalmente en las teorías expuestas por la crítica Biruté Ciplijauskaité, en *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Es importante aclarar que la investigadora Ciplijauskaité ofrece teorías que puedan servir de análisis para la escritura femenina en general. Por otra parte, la investigadora afirma que optó "por concentrar la investigación sobre novelas escritas en primera persona, que presentan más aspectos innovadores". (Ciplijauskaité 1988:9) De la misma manera los textos dramáticos de la investigación al poseer como recurso el

monólogo donde los personajes hablan en primera persona, permiten ser analizados desde las teorías propuestas por la estudiosa Biruté Ciplijauskaitė.

Birutė Ciplijauskaitė expone que en la segunda mitad del siglo XX, la novela femenina de concienciación, utiliza en sus narraciones una percepción diferente del tiempo; en las obras se rompe el orden cronológico; así, los personajes rememoran su vida pasada desde su lecho de muerte. Se utilizan técnicas como la de la regresión, la del sueño, la del recuerdo, la de la introspección, técnicas que llevan al desdoblamiento de la personalidad de los personajes. Según Ciplijauskaitė:

El desdoblamiento y el punto de vista crítico por una parte y la intuición incontrolada por otra permiten acercarse al "yo" más profundo cuya presentación consiste a menudo en un examen pormenorizado, con muchas ramificaciones, flash-backs, detalles al parecer incoherentes más bien que en una narración tradicional. Este enfoque pide estrategias narrativas más innovadoras. (...) La exposición en primera persona se presta particularmente bien a este fin; la indagación psicológica se convierte a veces casi en un proceso psicoanalítico. Se intenta alcanzar el subconsciente, adoptando técnicas derivadas con igual provecho de Freud, Jung, Lacan. (Ciplijauskaitė, 1988:24).

Con respecto al recurso de los recuerdos recurriremos, también, a los postulados teóricos de la investigadora Sylvia Molloy (1996), pues para efectos de la investigación, interesa su posición sobre la evocación del pasado y cómo está condicionada por la autfiguración del sujeto en el presente. Para esta investigadora la evocación del pasado, además de ser una imagen de fabricación individual, es artefacto social, tan revelador de una psique como de una cultura. Sylvia Molloy justifica que la meditación sobre el pasado se da, en términos generales, debido a que: *"cuando lleva a una estética de reconstrucción, estética en la que el pasado individual todavía no ha encontrado su lugar"*. (Molloy, 1996: 116)

(Ciplijauskaitė, 1988:29).

Es interesante resaltar que esta definición alude al monólogo como recurso, además de que en los textos dramáticos el interlocutor queda en un segundo plano, lo que importa es el discurso fluido de la protagonista.

1.6.5 El Monólogo.

Partiendo de que la estructura dramática de los textos es el monólogo, este concepto será analizado desde los postulados teóricos del estudioso teatral costarricense Marco Guillén.

Sobre el monólogo, Guillén postula que una de las características de éste es su valor "narrativo-performativo". Este concepto Guillén lo define de la siguiente manera:

Desde esta perspectiva el monólogo cuenta-narra algo apelando a recursos narrativos que adquieren una funcionalidad teatral en tanto son susceptibles y son transformados en acciones escénicas. Estas acciones escénicas pueden tomar formas que van desde la evocación, diálogos simulados, la interpelación directa al público, y/o hasta actividades físicas. (Guillén,2000:136)

Por otro lado, en los textos seleccionados están presentes acontecimientos propios de la novela psicoanalítica que estudia el subconsciente. A pesar que en los textos propuestos no hay visitas a un psicoanalista, a excepción de *Baby Boom*, si se puede observar en los personajes cierta agonía emocional producto de agresiones traumáticas producidas en la infancia. Al respecto Biruté Ciplijauskaité nos dice:

El acto mismo de referir un recuerdo o un sueño al analista se vuelve auto-analítico. El fluir libre facilita la indagación. Este aspecto de la palabra hablada, informal, se ha vuelto muy importante en la novela: muchas de las obras que tocan lo psicoanalítico se escriben en un estilo que se acerca a la enunciación oral. En más de una, el analista o el escucha (el interlocutor silencioso) aparece como un personaje que sólo desencadena la confesión, quedando en el plano secundario. (Ciplijauskaité, 1988:89).

Es interesante resaltar que esta definición alude al monólogo como recurso, además de que en los textos dramáticos el interlocutor queda en un segundo plano, lo que importa es el discurso fluido de la protagonista.

1.7. De tal manera que el concepto monólogo será guía para una buena comprensión de los diferentes recursos de transformación de espacio y rompimientos en los textos en estudio; junto con los procedimientos narrativos expuestos por la estudiosa Biruté Ciplijauskaitė serán los más importantes en el análisis de la escritura dramática seleccionada para la investigación.

Resultantes de la investigación cualitativa son la interpretación que se le da a los casos y fenómenos, los cuales no son expresados a través de números ni de las estadísticas, utiliza los criterios de credibilidad, transferibilidad y confirmabilidad. Para esto se utilizan fuentes y métodos para estudiar el tema propuesto. Las principales técnicas empleadas en esta investigación son: la observación y la entrevista abierta, el análisis se centra en la descripción de los fenómenos y las causas observadas.

Respecto a los métodos cualitativos, los autores Taylor y Bogdan plantean lo siguiente:

La metodología cualitativa se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable... Los métodos cualitativos son humanistas. Si estudiamos a las personas cualitativamente, buscamos a conocerlos en lo personal y a experimentar lo que ellos viven en sus hechos cotidianos en la sociedad. Aprendemos sobre todo conceptos tales como belleza, dolor, fe, sufrimiento, frustración y amor, cuyo esencia se pierde en otros enfoques investigativos. Aprendemos sobre "...la vida interior de la persona, sus luchas morales, sus éxitos y fracasos en el esfuerzo de asegurar su destino en el mundo demasiado frecuente en discordia con sus esperanzas e ideales. (Taylor y Bogdan en Prada, 2002:86).

La metodología cualitativa como instrumento de análisis es de suma importancia en esta investigación, al permitir conocer más allá del análisis dramático, algunos aspectos del orden socio-cultural establecido en los textos de las dramaturgas en estudio.

1. 7. METODOLOGÍA.

La estrategia metodológica con la que se aborda la investigación parte del enfoque cualitativo, que da prioridad al sujeto, a sus acciones y creaciones.

Las características más resaltantes de la investigación cualitativa son la interpretación que se le da a los casos y fenómenos, los cuales no son expresados a través de números ni de las estadísticas, utiliza los criterios de credibilidad, transferibilidad y confirmabilidad. Para esto se utilizan fuentes y métodos para estudiar el tema propuesto. Las principales técnicas empleadas en esta investigación son: la observación y la entrevista abierta, el análisis se centra en la descripción de los fenómenos y las causas observadas.

Respecto a los métodos cualitativos, los autores Taylor y Bogdan plantean lo siguiente:

La metodología cualitativa se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, hablada o escritas, y la conducta observable...Los métodos cualitativos son humanistas. Si estudiamos a las personas cualitativamente, llegamos a conocerlas en lo personal y a experimentar lo que ellas sienten en sus luchas cotidianas en la sociedad. Aprendemos sobre todo conceptos tales como belleza, dolor, fe sufrimiento, frustración y amor, cuya esencia se pierde en otros enfoques investigativos. Aprendemos sobre "...la vida interior de la persona, sus luchas morales, sus éxitos y fracasos en el esfuerzo de asegurar su destino en el mundo demasiado frecuente en discordia con sus esperanzas e ideales. (Taylor y Bogdan en Prada, 2002:86).

La metodología cualitativa como instrumento de análisis es de suma importancia en esta investigación, al permitir conocer más allá del análisis dramático, algunos aspectos del orden socio-cultural establecido en los textos de las dramaturgas en estudio.

1.7.1. Tipo de estudio: *de estudios.*

La presente investigación es de carácter analítico interpretativo principalmente. El enfoque analítico-interpretativo se asocia fundamentalmente con la investigación cualitativa, caracterizada metodológicamente por el énfasis que hace en la aplicación de las técnicas de observación y descripción, clasificación y explicación, éste posee entre sus modalidades, el estudio de casos, como la investigación que nos ocupa. El análisis se realiza con una perspectiva de género, ya que nos interesa visibilizar las desigualdades o ausencia de las mujeres en la creación y la cultura.

También la investigación es de índole exploratorio por tratarse de un estudio sobre el que no parecen existir precedentes de investigación en Costa Rica, en lo que respecta a la aplicación de la teoría Feminista en textos dramáticos costarricenses.

Por último, la investigación tiene carácter descriptivo, ya que se realizará una descripción de las categorías, los principales temas y los contextos encontrados en los textos dramáticos a partir del análisis. Siendo uno de los propósitos centrales del análisis cualitativo, se realizará una descripción de las experiencias de las autoras, partiendo de una entrevista sobre determinados ejes temáticos, la cual nos servirá de insumo.

Se ha recopilado una buena cantidad y calidad de textos para cumplir con dicha tarea. Algunos de estas autoras y autores son Birutė Cipliuskaitė, Sylvia Molloy, Toni Morrison, Nory Molina, Conzuelo Moss, Marosla Lagarda, Marco Quiñán y Marián Cao. Muy probablemente surjan otras referencias bibliográficas en el proceso de la investigación. Las fuentes primarias, secundarias y entrevistas a las autoras darán principio a la presente investigación.

1.7.2. Sujetos y objeto de estudios.

El objeto de estudio de la investigación son los textos dramáticos *El cristal de mi infancia*, *Tarde de granizo y musgo*, *Baby Boom en el paraíso*, y *¿Me entiende?* En ellos habitan los personajes femeninos que sustentan el problema de la investigación.

Las autoras de los textos dramáticos, Roxana Campos, Leda Cavallini, Ana Istarú e Ishtar Yasin, son sujeto de estudio, como sujetas creadoras; me refiero a la escritura misma de las autoras y a la presencia de la construcción de los personajes femeninos en los textos.

1.7.3. Fuentes y técnicas de recolección de datos.

La revisión bibliográfica se articula en dos componentes; primero se realizó una revisión de textos de la teoría feministas y del concepto de género como herramientas de análisis, así como de la teoría del análisis dramático. El segundo componente lo constituyen los cuatro textos dramáticos.

Se ha recopilado una buena cantidad y calidad de textos para cumplir con dicha tarea. Algunos de estos autores y autoras son Biruté Cipliauskaitė, Sylvia Molloy, Toril Moi, Nory Molina, Conzuelo Mesa, Marcela Lagarde, Marco Guillén y Marián Cao. Muy probablemente surjan otras referencias bibliográficas en el proceso de la investigación. Las fuentes primarias, secundarias y entrevistas a las autoras darán principio a la presente investigación.

1.7.4. Análisis de los textos:

Se procederá a analizar los textos desde el enfoque de género:

Se parte de la interpretación de las imágenes de las mujeres, tanto en la cultura, como sujetas creadoras.

Interesa analizar los textos desde la perspectiva de género, con lo que podremos visualizar la situación social, económica, política, y reconocer asimetrías que viven los personajes de las creadoras.

Se reconocerá el concepto cultura y el contexto en que se desarrollan los personajes.

Interesa analizar el concepto identidad, en que se sostiene la identidad de los personajes como mujeres niñas, mujeres adultas, mujeres hijas, sobre todo este último que es desde donde ellas como protagonistas hablan.

Se analizará la escritura de las obras partiendo de la teoría propuesta por la investigadora Biruté Ciplijauskaitė. Principalmente se tomarán conceptos como los recuerdos, y el uso del monólogo como discurso fluido, el testimonio y el lenguaje. Es muy posible que se amplíen en la investigación más conceptos propuestos por esta autora; eso dependerá principalmente, de la información y necesidades que arrojen los textos en estudio.

Confrontar los diferentes textos para encontrar las diferencias y los puntos en común con respecto a personajes, imágenes de mujeres y temáticas.

¹⁰ La obra dramática "El Encendedor" e información y material de esta autora han sido suministrados por la Dra. María Benito, académica de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y directora de teatro.

RESUMEN MUJERES COMO SUJETAS CREADORAS.

Este capítulo versa sobre las limitaciones e invisibilización que han tenido las mujeres creadoras en la cultura. El ámbito es por supuesto, el patriarcal. Por lo tanto, las

Partiendo de la importancia de conocer la experiencia en la cultura costarricense de las autoras, se ha dividido el capítulo en los siguientes apartados: *Las mujeres como sujetas creadoras. Las pioneras de la dramaturgia costarricense y Cuatro dramaturgas contemporáneas.*

Se distingue entre las pioneras a Victoria Urbano, Lupe Pérez Rey y Carmen Naranjo. Y las dramaturgas contemporáneas son las autoras de los textos en estudio, Roxana Campos, Leda Cavallini, Ana Istarú e Ishtar Yasin.

Se realizó una entrevista a cada una de las creadoras, con la excepción de Victoria Urbano, fallecida en 1984 cuya información se deriva de una entrevista a la directora de teatro María Bonilla¹⁰, quien montó por primera vez en Costa Rica *El fornicador*, primera obra de esta autora pionera de la dramaturgia femenina costarricense.

Las entrevistas se efectuaron con el fin de utilizarlas como insumo bajo los siguientes ejes temáticos: ser creadora, la cultura patriarcal, la escritura femenina y la imagen femenina en la escritura de las obras.

¹⁰ "El patriarcado es un orden social, político, económico y cultural de poder; un modo de distribución cuyo paradigma es el hombre. Está basado en la supremacía de los hombres y de lo masculino. Es así mismo, un orden de dominio de unos hombres por otros hombres. En él, las mujeres, en distintos grados, son explotadas y sometidas a opresión, de manera predominantemente. En este orden se apuntala a los hombres como dueños y dueños del mundo – en cualquier formación social – se preservan para ellos poderes de subordinación sobre las mujeres y los hijos de las mujeres, y se les permite apropiarse sus creaciones y sus bienes materiales y simbólicos. El mundo masculino es céntrico, homogéneo, de carácter androcéntrico, homogéneo y masculino. En él, el sujeto no es sólo el hombre es el patriarca". (Gloria Anzúzar sobre género." Publicado por El Grupo Consultivo Género, MAYA-GCEMA en colaboración con el INAMU. Sin fecha de publicación en: www.inamu.gov.cr

¹⁰ La obra dramática "El fornicador" e información y material de esta autora han sido suministrados por la Dra. María Bonilla, académica de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y directora de teatro.

2.1. LAS MUJERES COMO SUJETAS CREADORAS.

Como el ordenamiento social ha sido y sigue siendo patriarcal,¹¹ el modelo impuesto en el arte y los demás ámbitos es por supuesto, el patriarcal. Por lo tanto, las mujeres como creadoras en lo artístico han sido invisibilizadas por la historia que reconoce lo que es coherente con su ideología patriarcal.

En el valioso libro *"Creación Artística y Mujeres"*, la investigadora Marián Cao (2000) retomando a su colega Linda Nochin, postula que si no se conoce de mujeres del nivel de Miguel Angel o Picasso no es porque las mujeres carezcan de talento artístico, sino porque:

El error no recae sobre nuestras estrellas, nuestras hormonas, nuestro ciclo menstrual, o en nuestros vacíos espacios internos, sino en nuestras instituciones y educación entendida como aquello que incluye todo lo que nos ocurre desde el momento en que entramos a este mundo de símbolos, signos y señales significativas. (Cao, 2000:18-19)

Si bien la situación ha sido difícil para los hombres creadores, para las mujeres las mismas dificultades han sido mayores. La escritora Virginia Woolf (1980) postula que las contrariedades materiales en el caso de las mujeres creadoras son enormes, pero más aun lo son las inmateriales como la hostilidad. Muchos creadores han recibido la indiferencia de su medio, pero las mujeres, además, reciben la hostilidad y la burla, ya que se considera que las mujeres no sólo son intelectualmente inferiores a los hombres sino que su producción artística no es valorada como tal. Virginia Woolf hace la siguiente cita del Dr. Johnson acerca de la compositora Mlle. Germaine Tailleferre en 1928: *"una*

¹¹ *"El patriarcado es un orden social, político, económico y cultural de poder; un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre. Esta basado en la supremacía de los hombres y de lo masculino. Es así mismo, un orden de dominio de unos hombres por otros hombres. En él, las mujeres, en distintos grados, son expropiadas y sometidas a opresión, de manera predeterminada. En este orden se apuntala a los hombres como dueños y dirigentes del mundo – en cualquier formación social– se preservan para ellos poderes de servidumbre sobre las mujeres y los hijos de las mujeres, y se les permite expropiarles sus creaciones y sus bienes materiales y simbólicos. El mundo resultante es asimétrico, desigual, enajenado, de carácter androcéntrico, misógino y homófolo. En él, el sujeto no es sólo el hombre es el patriarca". (Glosario de términos sobre género." Publicado por El Grupo Consultivo Género, MAYA-GCEMA en colaboración con el INAMU. Sin fecha de publicación en: www.inamu.g.o.cr*

mujer que compone es como un perro que anda sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero ya sorprende que pueda hacerlo en absoluto.” (Virginia Woolf, 1980:77).

Burlas y humillaciones como éstas se siguen escuchando en la actualidad respecto a las mujeres que logran transgredir los mitos y los obstáculos para lograr crear.

La investigadora feminista Toril Moi (1999), menciona que existe una investigación de Gilbert y Gubar donde se muestra como en el siglo XIX (*igual que en la actualidad*)¹² la ideología patriarcal dominante presenta la creatividad artística como una cualidad específicamente masculina. Ante esto, las mujeres creativas se enfrentan a muchas dificultades, no sólo para alcanzar el tiempo y el bolígrafo para su creación, sino a la hora de enfrentarse a las consecuencias de este mito falocéntrico de la creatividad. Estas posiciones le niegan el derecho a la mujer de crear sus propias imágenes de feminidad, y muchas se ven obligadas a conformarse con los modelos patriarcales que se les imponen. Sin embargo, aún cuando la familia, la sociedad o los gremios hostiles fueron obstáculo para una gran cantidad de mujeres con inclinaciones a la creación artística, y aunque muchas se abstuvieron de ella, en casi todas las partes del orbe un número importante supo resistir la opresión y adversidades.

El hecho de que tantas mujeres continuaran activas en la creación artística, pese a las adversidades sociales y materiales, resalta la capacidad creadora de las mujeres a pesar del discurso contrario, además de la necesidad de interactuar con la cultura, al ser ellas, la mitad del espacio cultural y social.

La situación para las mujeres creadoras en Costa Rica no ha sido distinta, pues la historia oficial, desde su perspectiva androcéntrica, ha negado la participación de las mujeres en numerosos ámbitos, desde la artesanía de nuestras indígenas, hasta en la literatura, pasando por el desarrollo del arte culinario, la pintura, la música, el pensamiento, etc.

Si bien, en esta reflexión interesa el enfoque en las dramaturgas costarricenses, es oportuno señalar, de manera somera que a mediados de los años 70 las artistas feministas, principalmente en Estados Unidos y Europa, se centran en la naturaleza de

¹² “Cuando hablamos de literatura en realidad estamos hablando de un orden del mundo, de un sistema que se concreta en los siglos y en cada uno de nosotros. Cada uno de nosotros vive la síntesis de múltiples determinaciones sociales, culturales y políticas que se expresan en nuestra literatura”. (Lugarda, Mariana, 1992:10)

¹² El entre-paréntesis es de la autora.

la identidad¹³ femenina y denuncian por medio de sus trabajos artísticos que el cuerpo real femenino sigue siendo tabú para el pensamiento patriarcal. Como sujetas creadoras asumen un compromiso mayor, el de tomar el cuerpo femenino en el arte no desde la perspectiva masculina, sino llenándolo de significado desde el propio punto de vista femenino. Este nuevo significado ha caracterizado la creación femenina en las diferentes manifestaciones artísticas, pues los mensajes respecto al mundo femenino son muy diferentes a los que ofrecen la mayoría de los hombres de arte.

En Costa Rica, pese a las limitaciones culturales, han sido muchas las mujeres que han sobresalido en diversos ámbitos en los que culturalmente el papel de las mujeres era ser esposas y madres. Estas mujeres, "las abrepuertas"¹⁴ como las llamó la creadora costarricense Carmen Naranjo, tuvieron la fuerza de romper estereotipos impuestos por su cultura. Y es que la cultura tanto puede influir en el desarrollo de los seres humanos como en sus limitaciones. Las mujeres no escapan a este fenómeno, ellas van heredando tradiciones, prejuicios y mitos que han representado los patrones culturales, contruidos básicamente por los hombres y por la sociedad en que viven. Parfraseando a Carmen Naranjo, la cultura también lleva en su corriente el tumulto de resabios que nos han limitado en la invitación a crecer y a afirmarnos. (Naranjo, 1989:40).

Las mujeres creadoras, en los diferentes ámbitos, han aprovechado los espacios creativos para representar mujeres en contextos más reales, con situaciones, sueños y realidades más humanas. Algunos de estos contextos son, por ejemplo, el ámbito familiar, la desvalorización de sus cuerpos e inteligencia, la falta de acceso a la educación y al trabajo.

Algunos ejemplos de mujeres latinoamericanas del siglo XX que han sabido expresarse desde una perspectiva femenina, entre tantas otras creadoras de la plástica, son las mexicanas Frida Kalo y Remedios Varo, y la costarricense Dinorah Bolandi. En la literatura, creadoras como Sor Juana Inés de la Cruz (mexicana), Gabriela Mistral

¹³ "Cuando hablamos de identidad en realidad estamos hablando de un orden del mundo, de un sistema que se concreta en los sujetos y en cada una de nosotras. Cada una de nosotras somos la síntesis de múltiples determinaciones sociales, culturales y políticas que se expresan en nuestra identidad". (Lagarde, Marcela: 1992:10)

¹⁴ Término utilizado por Carmen Naranjo para referirse a las mujeres pioneras que abrieron puertas de espacios social y culturalmente cerrados para mujeres.

(chilena), Clementina Suárez (hondureña), Josefina Plá (paraguaya), son ejemplos de autoras que desmitificaron a la mujer como fetiche.

En Costa Rica, la historia literaria cuenta con escritoras de gran prestigio, como Carmen Lyra, Luisa González, Victoria Urbano, Yolanda Oreamuno, y Eunice Odio; ellas fueron "abrepuestas" en la literatura y derrumbaron prejuicios en una sociedad que desdeñosamente subvaloraba su trabajo alrededor de los años de 1930 y 1940.

Un rasgo importante en la arqueología dramática costarricense es el teatro infantil y escolar¹⁵. Esta categoría se remonta alrededor de los años 1900 y se puede constatar la presencia de mujeres creadoras como autoras de la mayor parte de la producción de textos. Aunque la investigación que se propone no contempla estos textos, ni a las autoras, se ha creado un anexo con sus nombres como aporte a la visibilidad de las escritoras tomando en cuenta, que sus obras fueron germen de una escritura en evolución.

En las últimas tres décadas del siglo XX las mujeres costarricenses han tenido avances significativos en la cultura, se ha estimulado un despertar en la conciencia de su situación, una necesidad de estudiar, de ocupar diversos puestos en el mercado laboral y de romper los estereotipos femeninos. Lo anterior no significa que se ha llegado a una equidad total, lo que significa realmente es que se ha empezado a luchar por los derechos de igualdad de oportunidades.

Para la presente investigación, ubicada en la década de los 90, pareciera que estamos frente a un auge de escritoras dramáticas en Costa Rica. Anteriormente, este género estuvo representado mayoritariamente por dramaturgos y las pocas mujeres que incursionaron no tuvieron la misma visibilidad; hasta la fecha no se le han aducido a la historia literaria costarricense las particularidades concretas en la creación dramática de las mujeres y sus aportes a la cultura nacional. Queda pendiente continuar las revisiones en la historia del arte iniciadas recientemente, con el fin de rescatar a las mujeres en los diferentes campos artísticos.

¹⁵ Ver anexo 1.

2.2. PIONERAS DE LA DRAMATURGIA COSTARRICENSE.

Si la historia es la proyección de nuestros valores, conocer nuestras raíces nos ayudará a reflexionar sobre nuestra herencia, saber lo que somos y como dice Laura Borrás (1999), hay que ahondar en el pasado para poder estar en condiciones de decidir que es lo que queremos ser. Si parte de la herencia es omitida, nuestro sentido de propiedad, de orientación e identidad estaría incompleto. De aquí la necesidad de conocer la dramaturgia escrita por mujeres, ya que muchos de los aspectos de la vida, no son siempre recogidos por la pluma de los escritores. El sistema patriarcal ha colocado a los varones en un eslabón diferente al de las mujeres, por lo tanto, sus percepciones muchas veces son también diferentes.

En el ámbito de la dramaturgia costarricense, las pioneras, Victoria Urbano, Lupe Pérez Rey y Carmen Naranjo sembraron la primera semilla con identidad propia; irrumpieron con textos con una nueva perspectiva de mujer en las décadas de 1950 y 1960. Sin embargo, sus aportes como dramaturgas son bastante desconocidos y algunas veces "omitidos".

Este apartado pretende conocer y reconocer a nuestras pioneras en las letras de la escena y comenzar a valorar el camino iniciado por ellas.

¹⁴ Entrevista realizada en los Yoses, el 11 de febrero del 2005, de 3pm a 5pm.

2.2.1. Victoria Urbano (1926-1984)

En Costa Rica la dramaturgia femenina tiene como primer peldaño el nombre de Victoria Urbano. Si bien Carmen Lyra pública en el año de 1914 *La ilusión eres tú*, lo hace compartiendo autoría con Francisco Soler.

En Costa Rica la obra *El Fornicador* fue llevada a escena por la directora María Bonilla en el año 1988 en el Teatro Universitario. Sobre la obra la directora expresó lo siguiente en el programa de mano:

El Fornicador es una pieza fundamental para los costarricenses, un espejo roto por el balazo de un político, donde nuestra verdadera imagen, la que está detrás de nosotros mismos, puede empezar a dejar de ser clandestina, oculta, vedada, y empezar a ser nuestra. (Bonilla, 1988:Programa de mano)

2.2.2. Ser creadora.

En conversación con la directora de teatro María Bonilla¹⁶ ella manifestó lo siguiente con respecto a la obra:

*Para mí es un texto sorprendente en la época costarricense porque no es realista, porque ataca los problemas principales de la sociedad costarricense, los políticos y la represión sexual, porque tiene un lenguaje absolutamente teatral y poético al mismo tiempo, metafórica y no realista; lo cual es increíble en alguien que no había visto teatro necesariamente, puesto que en Costa Rica se hacían zarzuelas. Los autores costarricenses no se ponen en escena más que a principios de siglo, ella no había nacido. Y en los 50 se crea el Teatro Universitario pero lo que se trae son obras como las francesas contemporáneas en ese momento, y ella está a punto de irse a Estados Unidos; o sea, que realmente *El Fornicador* es una obra que le sale a ella de algún lugar del corazón y con un lenguaje muy de avanzada.*

¹⁶ Entrevista realizada en los Yoses, el 11 de febrero del 2005, de 3pm a 5pm.

Victoria Urbano nos ha dejado una rica producción literaria, dentro de sus obras dramáticas, *El Fornicador* está profundamente arraigada en la historia y el ser costarricenses, como afirma María Bonilla, es una pieza: “*de compleja estructura y utilización de recursos teatrales, es el más vivo testimonio de las preclaras concepciones de Victoria Urbano, en múltiples aspectos*”. (Bonilla, 1988:Programa de mano).

Con el legado de Victoria Urbano la historia de la dramaturgia femenina costarricense ha encontrado su raíz. No solo podemos hablar de la pionera dramática sino decir que empezó escribiendo un teatro inteligente donde se manifiesta una fuerte preocupación social, un cuestionamiento respecto a la identidad, una crítica aguda al machismo y sistema patriarcal y, entre otros valiosos rasgos, una innovadora estructura, bastante ingeniosa para la época.

2.2.2. Ser creadora.

¿Qué significa ser creadora en la sociedad costarricense? Esta fue sin duda una de las primeras inquietudes que rondaron durante la elaboración de esta investigación, después de haber hurgado en los libros y encontrar la misma respuesta sobre la situación de las mujeres creadoras en diferentes partes del mundo: tediosa, difícil, imposible, sin estímulo.

La escritora Carmen Naranjo afirma que ser creadora es poder ver lo invisible y renunciar a los miedos, ya que los miedos limitan, inhiben. Esta prolífica autora no tuvo más limitaciones que las propias de sí “podré o no podré escribir” Pero estas dudas pronto fueron despejadas por la fuerza y el valor que surgió en ella de todas las heroínas que leyó desde su infancia.

Para la creadora Lupe Pérez Rey, escribir textos dramáticos y actuar en los años de 1960 era un juego. A esta mujer no le interesaba nada más que divertirse actuando y escribiendo, mientras tenía a su cargo 40 o 60 construcciones por mes, ya que era jefa de la Sección de Construcción de la Caja Costarricense de Seguro Social (CCSS) a cargo de 8 o más ingenieros. Las motivaciones para la creación venían de lo más profundo de su ser, ella supo encontrar la fuerza y la motivación dentro de ella misma

para crear y romper mitos, no por casualidad es la primera mujer ingeniera civil en Costa Rica.

Interesa reconocer que estas dos creadoras no estuvieron inmunes al miedo ni a las inseguridades propias, ó a las amenazantes presiones y condiciones sociales y culturales; lo importante es que ambas autoras supieron anteponerse a los temores y asumir el reto de la creación en un momento en que en Costa Rica, el lugar de la mujer no podía ser otro que la casa y la cocina.

2.2.3. La cultura patriarcal.

Si bien la cultura patriarcal costarricense ha sido indiferente al desarrollo y estímulo de las creadoras, las pioneras Lupe Pérez Rey y Carmen Naranjo tuvieron la suerte de contar con una familia atípica que las educó para que transgredieran mitos y adversidades. Los padres de estas dos autoras les dieron un trato y una educación de avanzada para la época. En el caso de Lupe Pérez Rey, durante su infancia en España, su padre con una gran sensibilidad para el arte, la llevaba al teatro desde muy niña y le permitió pertenecer a un grupo de teatro de aficionados en España a la edad de 8 años. La vida familiar de esta autora no coincidía con la vida de la mayoría de las niñas de aquella época en España, ni en Costa Rica. Lupe Pérez tuvo el privilegio, gracias a la visión de sus padres de estudiar latín y francés, además de recibir lecciones en su casa para la educación formal. Sin embargo, esta mujer confiesa haberse estrellado con los hombres a su llegada a Costa Rica, sobre todo cuando escribía para el grupo de Teatro de Aficionados de la Caja, donde en innumerables ocasiones tuvo que defender la visión de su escritura, ya que sus propuestas ideológicas eran transgresoras, sobre todo los personajes femeninos.

Igual suerte tuvo la creadora Carmen Naranjo de contar con una familia culta, con posibilidades económicas y de amplia visión. Desde muy pequeña su padre, amante del arte, la llevó a ver teatro. Por supuesto que aquí entra en juego el nivel económico, ya que en esos tiempos de economías limitadas, las obras dramáticas se presentaban exclusivamente en el Teatro Nacional, donde era requisito entrar con traje formal y eso limitaba más que el costo de la entrada.

medio Carmen Naranjo creció en un ambiente familiar que la estimuló a la creación y a la educación. A los 15 años su padre le regaló toda la obra literaria del siglo de oro español, Lope de Vega, Cervantes, Calderón de la Barca, los cuales, indiscutiblemente influyeron mucho en ella. Leía en italiano y en inglés.

Después de conocer la formación y educación de estas creadoras y analizar su obra literaria, surge la siguiente pregunta: ¿Por qué si estas mujeres gozaron del privilegio de contar con educación y un buen nivel cultural que les permitió viajar, aprender idiomas, leer y realizar actividades que a principios y mediados del siglo XX no eran accesibles para las mujeres costarricenses, casi toda su obra literaria gira en torno a la opresión y marginalidad de las mujeres? La respuesta surge de inmediato. Ellas coinciden en que su realidad era atípica, no era la misma para todas las mujeres de su época, donde la costura, el matrimonio, los hijos, las cuatro paredes y la cocina era el sitio ideal y común de las mujeres coetáneas; jamás los libros, ni el pensar. Ellas como creadoras supieron mirar más allá de lo establecido y comprendieron que su situación como mujeres era y es diferente, porque su familia les había brindado los medios para la educación y el estímulo a pensar. Nos las cercenaron como era lo común.

2.2.4. La escritura femenina.

En los análisis realizados acerca de la escritura femenina en general, hemos encontrado opiniones que consideran que una de sus características es su condición de centrarse más en temas cotidianos de las mujeres y en sus problemas sociales. Al encontrarse la mujer en una posición marginal, no solo en Costa Rica, existe la necesidad de plantear temas de concienciación sobre la situación y temas que liberen a las mujeres.

Para la creadora Carmen Naranjo lo femenino de su escritura es todo lo creativo. No existe en ella una división acerca de lo que es ser mujer con los mismos derechos que los hombres. Por eso piensa y escribe como mujer y es congruente con sus creencias.

Con respecto a la escritura femenina, no necesariamente todas las mujeres escriben con un sentido feminista o de concienciación. Muchas autoras perpetúan por

medio de la escritura los roles, valores y estereotipos del patriarcado, ya sea por ser aceptadas dentro de los cánones literarios establecidos, o porque sencillamente su estructura de pensamiento está moldeada al sistema patriarcal.

2. 2.5. La imagen femenina.

En una época donde la escritura dramática estaba prácticamente en manos de escritores que reflejaban una imagen de mujer sumisa, acorde a los valores de la sociedad patriarcal, Lupe Pérez Rey y Carmen Naranjo hacen aportes importantes en cuanto a la imagen femenina de los personajes. En un análisis de sus obras puede advertirse que los personajes femeninos de estas autoras, más que mujeres son personas en primer lugar. Esta aseveración parece ridícula, pero deja de serlo si recordamos que no hace mucho tiempo, se dudaba de que las mujeres tuvieran alma y que remanentes de este absurdo rondaron las mentes de más de uno en pleno siglo XX. Virginia Woolf señala que un profesor, gran autoridad en Cambridge, expresó que la mujer más dotada era intelectualmente inferior al hombre menos dotado. Todavía en nuestros días, semejante opinión está anclada en la mente de muchos y, peor aún, de algunas mujeres.

Las autoras expresan que cambiar esa imagen femenina de inferioridad es tarea no solo de mujeres, aunque sí es nuestra responsabilidad a la hora de escribir. Ellas consideran que aún hay mucho trabajo que hacer en la reconstrucción de las imágenes de las mujeres en la escritura.

"Ser creadora en el medio costarricense tiene su precio, si bien hay gratificaciones muy grandes, es un trabajo que nos expone a una serie de vulnerabilidad, de indefensiones, de precariedad laboral, a una serie de condiciones que solamente una vocación muy mercada puede soportar", nos señala Ana Islará. Y es que ser dramaturga en Costa Rica significa luchar contra varias adversidades para lograr hacer emerger una obra. En primer lugar están los sueños de teatro que únicamente

2.3. CUATRO DRAMATURGAS CONTEMPORÁNEAS.

Con base en las entrevistas realizadas a las autoras de los textos en estudio, discutiremos los ejes temáticos que se desprenden de su pensamiento, de la misma manera que se hizo con las pioneras, con el objetivo de conocer de una manera más activa y poco especulativa sus experiencias como mujeres - escritoras y algunas de sus posiciones frente a la cultura, sociedad y escritura.

2.3.1. Ser creadora.

“Ser creadora es algo tan natural y nos acerca a Dios”, nos dice Ishtar Yasin. Ella piensa que el ser humano tiene una gran capacidad creadora que no ha sido desarrollada, por eso debería de incentivarse más el desarrollo en cada persona de su parte creativa.

La tarea del creador empieza con ser crítico, de su medio, del sistema. La creación es disciplina, estudio, investigación, trabajo; el talento es solo un uno por ciento. Con este aporte coincide la actriz y dramaturga Roxana Campos, pues ella afirma que ser creadora es “cosa seria” porque significa tener una actitud fuerte ante la vida para hablar lo que no se dice, para mostrar lo que no se ve a simple vista sin perder el objetivo principal de la creación, la de provocar y conmover al espectador con contenido, estética y forma.

Desde la experiencia de Leda Cavallini, ser creadora, específicamente dramaturga, significa trabajo más que talento. El trabajo diario, el seguir un proceso, alimentar ese proceso y escuchar la crítica constructiva y negativa hace crecer. Estas han sido las herramientas de trabajo de esta autora, que la han conducido a encontrar un lenguaje propio.

“Ser creadora en el medio costarricense tiene su precio, si bien hay gratificaciones muy grandes, es un trabajo que nos expone a una serie de vulnerabilidad, de indefensiones, de precariedad laboral, a una serie de condiciones que solamente una vocación muy marcada puede soportar”, nos señala Ana Istarú. Y es que ser dramaturga en Costa Rica significa luchar contra varias adversidades para lograr hacer emerger una obra. En primer lugar están los dueños de teatros que únicamente

quieren montar textos que produzcan taquilla, lo que significa que algunas dramaturgas se vean obligadas a hacer un equilibrio difícil y laborioso para que una obra efectivamente convoque al público y al mismo tiempo llene la pretensión artística que las autoras tienen. Ante esta situación, "muchas autoras para no quedarse con la gaveta llena de obras inéditas, hacen un teatro posible, no un teatro ideal. Esto aquí, y en cualquier parte del mundo, sea dramaturga o dramaturgo", según la opinión de la creadora Ana Istarú.

Hay una obligación a constreñirse a lo que el medio proporciona en términos de producción y actorales. Las limitaciones parecen determinar el género. Las autoras coinciden que en este país nadie quiere montar drama. Y en el caso de Ana Istarú, ella se ve obligada a escribir comedia, no necesariamente porque es lo que más le interesa, sino porque es el género a través del cuál puede demostrar que tiene alguna credibilidad como autora y posteriormente permitirse el lujo de montar una cosa distinta, o sea, es una cosa de etapas y barreras que hay que ir brincando, según palabras textuales.

Interesa rescatar que para las autoras el ser creador no es una condición especial, consideran que es un trabajo como cualquier otro, que requiere, eso sí, de un sentido crítico, de disciplina y mucho trabajo.

Las autoras coinciden en que ser creador en nuestro país significa tener doble o triple jornada de trabajo, ya que es sumamente difícil vivir del trabajo creativo. En nuestro medio no importa mucho que es lo que se dice en una obra, lo único que interesa es si funciona o no funciona en el ámbito de la taquilla; de ahí que la discriminación primordial se hace a partir de un criterio comercial.

Por su parte, Leda Cavallini viene de una familia muy religiosa. Sin embargo, su padre le cultivó el gusto por la zarzuela, además de llevarla al cine y al teatro desde muy joven. Quizá la cercanía con la iglesia le permitió a esta autora detectar esa doble moral de nuestra sociedad que se aprende de ser tan equitativamente justa y que en el plano de la realidad, lo que las mujeres afrontan es desigualdad.

Leda Cavallini considera que en nuestra cultura lo cotidiano es el invisible hacia la condición de ser mujer y ser niña. La sociedad predica un orden, una estructura religiosa, pero según sus propias palabras, esa calidad del cristiano no se demuestra.

2.3.2. La cultura patriarcal.

El medio social y cultural en que se desarrollaron las cuatro dramaturgas es meramente patriarcal. Sin embargo, encontramos diferencias en el medio familiar que les tocó vivir, pues no todos estos núcleos familiares repitieron el modelo social patriarcal.

En el caso de Ishtar Yasin proviene de una familia de artistas, que la estimuló y le ofreció un estilo de vida diferente al convencional con respecto a los roles establecidos. Sin embargo, esta autora aduce que su conciencia sobre la falta de equidad en nuestra sociedad lo debe sin duda a la memoria ancestral, a la memoria colectiva que hace a las mujeres reaccionar ante todas las injusticias, atropellos y abusos, porque aunque en su mundo familiar no le tocó vivir una historia de atropellos, la realidad social es otra. Ella ha visto, sabe y conoce que ha habido una historia de agresión, una historia de represión por parte del hombre.

Roxana Campos creció en un medio bastante represivo, tanto social como familiar. En su casa se manifestaba la creencia de que leer es malo y que te podía dejar ciego. Y a pesar de que sus abuelos fueron actores, sus padres no estimularon a esta niña a la actuación, ni a la lectura. Sin embargo, a los 15 años gana el primer lugar en un concurso de dramaturgia en el Colegio de Señoritas con la obra *¿Quién llora? Pero no le entregan el premio por mal portada. (¿Qué es ser mal portada a los quince años?)* La mirada aguda de esta mujer le ha permitido ver que este país tiene "un grano", producto de una grave enfermedad; de aquí el interés en contribuir en quitar la venda de los ojos del ser costarricense, que le impide ver la dimensión del incesto.

Por su parte, Leda Cavallini viene de una familia muy religiosa. Sin embargo, su padre le cultivó el gusto por la zarzuela, además de llevarla al cine y al teatro desde muy joven. Quizá la cercanía con la iglesia le permitió a esta autora detectar esa doble moral de nuestra sociedad que se aprecia de ser tan equitativamente justa y que en el plano de la realidad, lo que las mujeres afrontan es desigualdad.

Leda Cavallini considera que en nuestra cultura lo cotidiano es el irrespeto hacia la condición de ser mujer y ser niña. La sociedad predica un orden, una estructura religiosa, pero según sus propias palabras, esa calidad del cristiano no se demuestra.

Coincide Ana Istarú, quien en su caso particular hace la diferencia entre el amor al arte heredado y estimulado por su padre, y el feminismo y ejemplo de vida no convencional de su madre. Cuando esta autora confrontó al resto de los padres de esta sociedad con los suyos, se hizo visible lo incorrecto de la relación de padre-hija convencional, donde la regla era el abuso de poder de parte del padre, y la exigencia de que las hijas cumplieran con los roles asignados de ser esposas y madres.

El medio se vuelve más difícil para las creadoras cuando se forma una familia. Asumir la responsabilidad familiar, más el trabajo que garantiza la subsistencia, más la creación, no es asunto fácil. Y es que todavía los roles en este sistema patriarcal asignan a la mujer como responsable de la crianza y manutención de los hijos. Para las nuevas generaciones está la responsabilidad de elaborar un mundo distinto, la de criar mujeres y hombres diferentes.

Un punto que viene haciendo la diferencia en la escritura femenina es precisamente la posibilidad de escribir, en el sentido del tiempo, de las posibilidades

2.3.3. La escritura femenina. Si bien esta es también una preocupación de cualquier escritor, en el sistema patriarcal el asunto se vuelve más

La constante inquietud de si existe una escritura femenina que se diferencie de la masculina no es tema de esta investigación, pero parece oportuno hablar sobre las percepciones de cada autora sobre lo que es, o puede ser, aquello a lo que se le llame escritura femenina.

Para Ana Istarú, esta reflexión nos lleva a otra profunda y escondida pregunta, "¿cuál es la diferencia esencial entre un hombre y una mujer?" La creadora Ana Istarú nos cuenta sobre los diferentes estudios que hablan de las diferencias en el mundo onírico, las diferencias entre la conformación del cerebro, la diferencia anatómica, y que cada individuo es distinto. Y ésto es lo esencial, que cada persona es diferente a la otra, independientemente de su género. Lo importante es que esta diferencia no le otorgue a ninguno de los dos sexos el derecho de dominar al otro. Ahora, ¿Cómo se refleja eso en la literatura?. Para Ana Istarú, la literatura femenina presenta una imagen distinta de lo que es la feminidad y masculinidad alejada de los estereotipos, además de intentar derribar mitos, tabúes y de intentar darle una presencia a la mujer, y a sus conflictos específicos. Es una literatura más subversiva, irreverente, y transgresora que la masculina, "porque muchas veces el varón en un orden social patriarcal se siente más

cómodo, no tiene tal necesidad de revelarse en tanto que la literatura que escriben las mujeres es más corrosiva, más crítica, más irónica, más incisiva, es más iconoclasta”.

Otro aspecto notable en la escritura femenina es que no solo se evidencia la necesidad de decir cosas, sino de decirlo en forma distinta, lo que ha llevado a las dramaturgas, en el caso de la presente investigación, a explorar formas de estructura dramática poco convencionales.

La creadora Roxana Campos coincide en que la escritura femenina tiene que ver con la denuncia, con hablar temas modulares del mundo femenino, con arriesgarse más allá de los límites que culturalmente nos han impuesto.

Leda Cavallini asevera que las preocupaciones de una mujer respecto a la escritura son diferentes a las de los hombres. Además de que cada época produce las preocupaciones que al escritor lo proveen del material para escribir.

Un punto que viene haciendo la diferencia en la escritura femenina es precisamente la posibilidad de escribir, en el sentido del tiempo, de las posibilidades económicas sobre todo cuando se tiene familia que sostener. Si bien esta es también una preocupación de cualquier escritor, en el sistema patriarcal el asunto se vuelve más complicado si se trata de una escritora que además es madre, tiene doble o triple jornada de trabajo. Entonces hablar del cuarto propio, tal como señala Virginia Woolf, sería lo utópicamente posible. Para estas escritoras tener la posibilidad de tener un buen ingreso económico escribiendo sería un milagro. Por ejemplo, Leda Cavallini dice querer en su casa no el cuarto propio, si no la residencia entera, ya que ha trabajado en una casa donde hay mucha gente, 5 hijos y tres nietos, y ella es el pilar de la casa. Aún aislada, en una habitación no podría dedicarse a leer todo lo que quisiera y escribir todo lo que quiere, tiene que trabajar, y eso significa dar clases, talleres y observar un espacio de cumplimiento de otras responsabilidades que socialmente le son asignadas.

Ishtar Yasin opina que esa clasificación de escritura femenina se hace porque “la mujer está surgiendo, se está dando una revolución en donde la mujer quiere hablar con su propia voz, con su propio punto de vista”. La creadora Ishtar Yasin asegura que la sexualidad tiene que ver con esa sensibilidad femenina a la hora de tratar las obras, cree también que todos y todas, tenemos una parte de mujer y otra de hombre. Existen los dos polos, y se trata justamente de no negar ninguna de los dos, sino de encontrar un equilibrio. Quizá la parte de hombre es la más racional, la otra es más intuitiva,

aunque la mujer, según esta cineasta, tiene una intuición natural mucho más fuerte que el hombre. Tal vez las mujeres tenemos más compasión a la hora de tratar a los personajes, nos dice esta creadora.

El cuarto propio es una metáfora que implica la necesidad de cualquier creador y sobre todo de una mujer de tener el tiempo y un espacio para sí misma, que es lo que más cuesta conseguir. Las mujeres siempre hemos sido educadas para servir, para complacer y para estar en función de los demás, postergando nuestras necesidades y deseos perpetuamente. Entonces la tarea urgente es saber entrar al cuarto propio, y anteponernos a las demandas para empezar a vivir y a crear en función de nuestras propias necesidades.

2.3.4. La imagen femenina en la escritura.

Se ha venido configurando el estereotipo acerca de lo que deben de escribir las mujeres, y a veces dentro de un espacio feminista se dice que debe exacerbarse el conflicto femenino. La autora Leda Cavallini considera que lo femenino en su escritura es el camino que propone la discusión, y lo mejor para esos mundos tan diferentes, que son hombre-mujer; para que la coexistencia sea común, buena y solidaria. En esta autora existe el interés de observar los conflictos y las pasiones por los que atraviesan las mujeres; tal vez no como sienten las mujeres, porque no es que los hombres sientan diferente a las mujeres, pero sí tal vez, esa parte delicada, frágil, tierna que a veces está mal entendida. Esa parte delicada está interpretada como ausencia de fortaleza, como poca posibilidad de ser, es decir, para Leda Cavallini, se da un mal manejo del término de lo que se puede entender por femenino.

Para Ana Istarú, la imagen femenina en sus obras radica en esa necesidad de sensibilizar tanto a mujeres como a hombres sobre la necesidad de la mujer, que se respete su propio cuerpo, que se le dé socialmente a la mujer los medios para vivir de forma plena y gozosa su maternidad. En nuestra sociedad existe una ambivalencia con respecto a la maternidad, por un lado es la Virgen María y al mismo tiempo es una persona sin categoría que se dedica a criar niños.

Reflexión Según Ana Istarú, la maternidad "es como un don que te da Dios y al mismo tiempo es una tara, un grillete que te arrastra, es la razón por la que no te van a emplear si estás embarazada o te van a despedir". La sociedad te penaliza por ser madre, te saca de la competencia del mercado laboral, se te aplica el prejuicio de que no vas a funcionar correctamente en el sector laboral. De tal manera que la imagen femenina que esta autora quiso evidenciar en su obra en estudio son todos los obstáculos que la sociedad va poniendo para que una mujer viva su maternidad en forma plena, para que amamante a su niño, para que tenga un parto donde ejerza el derecho de elegir, para que llegue informada, para que pueda defenderse de un medio hospitalario indiferente, insensible. La imagen femenina que esta autora desea que se lleven los espectadores, es la de una mujer distinta, una relación distinta de la mujer con su propio cuerpo y con su capacidad de reproducirse, no como una vulnerabilidad, o como una maldición bíblica, sino como un privilegio que nos ha dado la naturaleza; no como una imposición sino por elección consciente. El problema es que aunque sea una decisión consciente hay un montón de elementos de la sociedad que se conjugan en contra de la mujer y que conspiran.

Luz Este grupo de escritoras se distingue porque cada una ha sabido conservar su voz original, su voz peculiar y hacen un acercamiento al tema del género. Roxana Campos, por ejemplo, ha hablado del problema del abuso, Ana Istarú sobre la doble moral sexual y el tema de la maternidad. Leda Cavallini ha hecho un acercamiento más onírico y metafórico, y ha tratado junto con Lupe Pérez Rey la situación laboral de la mujer, que es una forma muy específica de explotación y discriminación.

Asesoría Técnica Ishtar Yasin ha tocado el tema de la agresión, la paternidad y las drogas. Cada una ha encontrado su tema, su espacio distinto, su tesitura. Sin embargo, se evidencia una constante que las identifica, que es la necesidad imperiosa de hablar sobre temas de mujeres. Según la opinión de cada una de las autoras, este ámbito intelectual es lo que las hace sentirse pertenecientes a un grupo, en este caso de mujeres escritoras, donde no se sienten solas, ni aisladas. Qué no soy la loca, ni la extravagante y estrafalaria que tiene un punto de vista distinto y excéntrico, nos confiesa Ana Istarú.

Reflexión lo que significa que las autoras se ven obligadas a mantener guardados sus textos, o escribir un teatro más ligero de contenido si optan porque sus obras sean montadas por los teatros

Reflexiones y conclusiones.

Conocer que la situación para las mujeres creadoras en la cultura patriarcal ha sido invisibilizada, "omitida" y excluida de los cánones oficiales, nos lleva a reflexionar acerca de la necesidad de rescatar el trabajo realizado por las mujeres en nuestro país, y a la vez a la urgencia de revisar y reconstruir las imágenes de mujeres, heredadas por la creación masculina.

Un aspecto relevante de este capítulo es conocer a las pioneras de nuestra dramaturgia Victoria Urbano y Lupe Pérez Rey; ambas han pasado inadvertidas en el medio teatral costarricense. El aporte de estas autoras empieza con ser ellas las primeras en "abrir la puerta" y en crear personajes femeninos lejanos al estereotipo de la época.

Los aportes a la cultura y sociedad costarricense de estas creadoras va más allá de la escritura dramática. El legado de Victoria Urbano está en su creación dramática, en la poesía, en la narrativa y en la crítica literaria, además de dar a conocer por medio de su labor universitaria a las autoras latinoamericanas en Estados Unidos y Europa. Lupe Pérez Rey, además de ser actriz, derribó el mito en Costa Rica de que la ingeniería civil era carrera exclusiva de hombres.

Por su parte, Carmen Naranjo ha dado suficientes motivos a las costarricenses de sentirse orgullosas de su calidad como escritora y pensadora, en el ámbito del cuento, la narrativa, la poesía, el ensayo, y la dramaturgia. Se suman los grandes aportes de carácter social y cultural durante su gestión como Ministra de Cultura y Asesora Técnica Administrativa en la Gerencia de la Caja Costarricense de Seguro Social. Con respecto a las escritoras contemporáneas coinciden en que ser creadora es básicamente ser una persona muy crítica, muy disciplinada y sobre todo trabajadora.

La principal adversidad para las creadoras en Costa Rica, específicamente las dramaturgas es la precariedad laboral. Esto significa que de la escritura no se puede vivir, de manera que la mayoría de las escritoras tiene doble o triple jornada laboral. Además, el criterio de los dueños de los teatros es meramente comercial, lo que significa que las autoras se ven obligadas a mantener guardados sus textos, o escribir un teatro más ligero de contenido si optan porque sus obras sean montadas por los teatros

independientes. Pese a todas estas limitaciones estas mujeres siguen escribiendo, aportando desde su visión femenina, derrocando paradigmas y levantando la voz.

Si bien la mayoría de las autoras tuvo la dicha de contar con una familia que las estimuló al estudio y a la creación, coinciden en que como observadoras conocieron que hay una historia de agresión y represión por parte del hombre en nuestra sociedad. Para las dramaturgas el irrespeto es una de las características más cotidianas de nuestra cultura patriarcal.

Las dramaturgas entrevistadas concuerdan que la escritura femenina es más subversiva e irónica que la escritura masculina. Para ellas, esta es quizá la única diferencia de la que se pueda hablar. Quizá por la posición marginal y de invisibilización que han vivido las mujeres.

Un aspecto por tomar en cuenta es que la escritura, para las autoras, significa doble o triple jornada de trabajo. Ellas, paralelo al trabajo con el que se ganan el sustento diario, tienen el trabajo doméstico y la responsabilidad de los hijos. Además, deben sacar tiempo para la creación artística, sacrificando descansos y familia.

Según las autoras, la imagen femenina, descrita desde las mujeres, es una imagen que urge dar a conocer tanto a hombres como a mujeres, ya que existe una estereotipada imagen femenina muy interiorizada en nuestra sociedad. Manifiestan las dramaturgas la urgencia de hablar de la maternidad, los conflictos femeninos, el respeto y pasiones cuando se habla de la imagen de mujer.

De los puntos en común de todas las autoras está la pasión por la creación, el apoyo de su familia y en tres de ellas, un gran estímulo de parte del padre principalmente. Otro detalle en que coinciden algunas autoras es en la solidaridad entre las dramaturgas costarricenses.

RESUMEN DE LAS OBRAS DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN.

El presente capítulo ofrece la sinopsis del corpus en estudio. Además se centra en el análisis de algunos conceptos de la escritura de las obras dramáticas seleccionadas.

Como se ha mencionado anteriormente, la escritura femenina es importante porque al ser las mujeres la mitad de la población, vienen a completar las visiones de la cultura, y de la sociedad. Por otra parte, en numerosos casos, cuando la mujer escribe, y sobre todo si es feminista, escribe reflejando las condiciones culturales en las que vive, las condiciones culturales propias de su sexo y los referentes psicológicos que predominan sobre la identidad sexual biológica. Lo que conduce, en muchos casos, a reflexionar en la falta de equidad en que viven las mujeres.

Para la realización de este análisis se cuenta, principalmente, con las referencias teóricas propuestas por las estudiosas Biruté Ciplijauskaite, Toril Moi y Sylvia Molloy se tomarán conceptos como la escritura testimonial, los recuerdos, la yuxtaposición, la introspección, dicotomías espaciales, el lenguaje y simbolismos.

Se aplicará también, como herramienta de análisis, el concepto de monólogo, específicamente los postulados teóricos del investigador teatral Marco Guillén.

Si bien las propuestas teóricas de las investigadoras Biruté Ciplijauskaitė, Toril Moi y Sylvia Molloy son referidas a la narrativa, consideramos que son aplicables a la escritura dramática, en el entendido de que independientemente del género literario, las características y constantes de la escritura femenina, abarcan todos los géneros literarios y artísticos.

³⁷ (Del griego monollogos, discurso de una sola persona.) Discorso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta. (...) (Paris, 1980, 319)

3. 1. SINOPSIS DE LAS OBRAS DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN. *Diablos, Acorralado y Alimón, jugador invisible, son piezas de un infameculo. Estos personajes van reviviendo*

En el siguiente apartado se reseñan los principales acontecimientos de los textos dramáticos que forman el objeto de estudio de esta investigación. *Diablos, Acorralado y Alimón, jugador invisible, son piezas de un infameculo. Estos personajes van reviviendo*

3.1.1. Tarde de granizo y musgo. De Leda Cavallini. Escrita en 1995 y publicada en 1998. (Sin puesta en escena). *Los vivos van revolviendo la desintegración familiar, la*

De adulta, Orquídea, personaje central, hace un recuento de su infancia y vida familiar donde fue víctima de agresión sexual por parte de su hermano y tío. Orquídea recuerda que su familia, cómplice del incesto, le provoca un aborto producto del incesto, siendo ella una adolescente.

Orquídea enfrenta a su hermano-agresor y apuesta a la liberación y construcción de su cuerpo; sin embargo, la herida de la violación la acompañará siempre. *Estrenada en 1995*

en la Sala Vargas Calvo. Dirección Xinia Sánchez. Premio María Teresa León para

3.1.2. El Cristal de mi infancia. De Roxana Campos. Escrita en 1997 y estrenada en 1998, en el Teatro La Aduana, Compañía Nacional de teatro. Dirección Jaime Hernández. *Monólogo en su proceso de embarazo y parto.*

Monólogo¹⁷ en un acto. La protagonista "Mujer" por medio del recuerdo regresa a su infancia y hace un recuento desde su nacimiento hasta concluir que los vacíos de su vida adulta radican en el incesto cometido por su padre biológico en su infancia.

"Mujer" interpela a dos figuras fantasmales que son su padre y su madre. A él le reclama el abuso sexual en su niñez y las secuelas de éste. A la madre le reclama el silencio cómplice y su pasividad frente a la situación.

"Mujer" después de haber denunciado y expuesto sus conflictos psíquicos, mata simbólicamente a su padre en el intento de su liberación y estabilización emocional.

¹⁷ (Del griego monologos, discurso de una sola persona.) Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta. (...) (Pavis, 1980:319)

3.1.3. ¿Me entiende?. De Ishtar Yasin. Estrenada en 1997. Presentación del Teatro Ámbar, en el Teatro Fanal. Dirección Ishtar Yasin. Puesta en Escena, Elena Gutiérrez.

La investigadora Silvia Cordero (1988) ha señalado que lo que interesa a las autoras Los personajes con nombres sugerentes, María de los Diablos, Acorralado y Arimán, jugador invisible, son piezas de un internáculo. Estos personajes van reviviendo el acontecer de sus vidas, desde su infortunada infancia hasta su desastrosa adultez. En el repaso que hacen de sus vidas van revelando la desintegración familiar, la dependencia con droga y la conciencia de un sistema que los tiene acorralados y atrapados, que no les permite salirse de allí. Son personajes que guardan resentimientos y odios hacia su familia y sociedad; a la vez, su esencia esta llena de una poética humanidad.

3.1.4. Baby boom en el Paraíso. De Ana Istarú. Escrita en 1995 y estrenada en 1996 en la Sala Vargas Calvo. Dirección Xinia Sánchez. Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas 1995 de la Asociación de Directores de Escena de España.

Monólogo donde Ariana narra a la vez que representa diferentes personajes que tuvieron protagonismo en su proceso de embarazo y parto.

La historia inicia como una confidencia de Ariana desde el momento en que revela su temor al parto, pasa por el momento de quedar embarazada, cuenta las peripecias de una mujer embarazada y culmina con el nacimiento de su bebe.

La obra se centra en la maternidad frente a la relación de pareja, las relaciones familiares y las relaciones sociales desde la percepción femenina.

3.2.LA ESCRITURA.

La investigadora Biruté Ciplijauskaite (1998) ha señalado que lo que interesa a las autoras contemporáneas no es sólo contar o contarse una historia, sino hablar concretamente, analizándose, cuestionándose. En los textos que nos ocupan veremos como estos aspectos están presentes, pues la escritura, en función de la identidad femenina se vale de un lenguaje adecuado para la concienciación de los personajes, a la vez que cuestionan los valores y jerarquías de nuestra cultura.

La escritura de estas obras posee la característica de tener como protagonistas a personajes femeninos que cuestionan su medio familiar y social. Estos temas caracterizan la identidad de los personajes de las obras; sobre este punto de la identidad, se tratará más adelante.

Para la investigadora Biruté Ciplijauskaite, la dirección de la escritura femenina se amolda a la estructura de la sociedad. Sobre este punto, se retoma la clasificación propuesta en el marco teórico por la literata feminista Elaine Showalter, sobre la escritura femenina. La obra *Baby Boom en el paraíso*, de la dramaturga Ana Istarú, se identifica con una escritura "feminista", ya que la protagonista polemiza su papel en la sociedad y su condición de mujer.

La escritura de *El cristal de mi infancia* y *Tarde de granizo y musgo* de Roxana Campos y Leda Cavallini, pasarían de la escritura "de mujer" a escritura "feminista", esto porque las protagonistas inician un proceso de autoconocimiento hasta llegar a declarar su oposición y rompimiento con las relaciones de poder en su vida cotidiana y familiar.

En tanto que la obra *¿Me entiende?* de Isthari Yassin puede catalogarse como una escritura "de mujer", es decir, la escritura se centra en el deseo de la protagonista de conocer más de sí misma, sin embargo, queda atrapada en la imagen de mujer víctima. En este caso podríamos pensar en una supuesta intención (¿inconsciente?) de la autora, pues ella al dejar a la protagonista atrapada en la imagen de mujer víctima, pretende crear conciencia en los lectores- espectadores, sobre los casos en que estos personajes no cuentan con una estructura familiar ni social que les ayude a superarse.

"Muñeca de los Diablos: Quiero salir a caminar! Quiero estar sola!"

Asesinado: Tengo la espalda pegada a la pared.

3.2.1. El Monólogo: *Los Diablos: Un cruce en la zona de sombra y ¿en la zona?*

Acorralado: ¿No entiende? Uno es el narrador y así no son las funciones.

Partiendo de los postulados del investigador teatral Marco Guillén (2000) respecto al monólogo, la forma dramática de los textos en estudio se apega a la modalidad del monólogo, a pesar de la intervención de otros personajes además de la protagonista. Para este estudioso, cuando la intervención de otro u otros personajes ocurre desde la perspectiva de la protagonista la condición monológica se mantiene, ya que la voz y presencia de estos "otros" personajes se materializa a través del personaje central. (Guillén, 2000:128)

En la obra *Baby Boom en el paraíso*, la autora, indica que se trata de un unipersonal (Istarú, 2000:91), donde Ariana va representando a otros personajes con los que interactúa. Se trata de un personaje-narrador que asume todas las voces que aparecen en la historia que ella misma cuenta.

Con respecto a *El cristal de mi infancia* y *Tarde de granizo y musgo* el personaje central construye a través del recuerdo a los personajes con los que interactúa.

En *Tarde de granizo y musgo* participan nueve personajes además de la protagonista. Sin embargo, la indicación ofrecida por la autora especifica que se trata de "recuerdos-personajes" (Cavallini, 2000:144), es decir, son personajes que existen en la psiquis de la protagonista y son evocados por ella con el fin de reconstruir episodios de su vida. De manera que la estructura de la obra sigue siendo unipersonal, al tratarse de entidades que pasan por el testimonio del personaje, lo mismo sucede en *El Cristal de mi infancia*.

En estos tres textos lo que le da relevancia a la categoría de monólogo es que existe una presencia escénica central, de la cuál depende la presencia de los otros personajes a los que se les atribuye presencia dialógica.

En el caso del texto *¿Me entiende?*, Ishtar Yasin propone a dos personajes en el mismo espacio escénico. Sin embargo, la comunicación de estos personajes no necesariamente es de interacción. Además, no existe ninguna acotación donde se pueda deducir interacción física. Un ejemplo es el siguiente:

"María de los Diablos: Quiero salir a caminar! Quiero estar sola!

Acorralado: Tengo la espalda pegada a la pared.

María de los Diablos: Un arma en la mano derecha y ¿en la otra? de "Mujer", Ariana,
Acorralado: ¿Me entiende? Uno es demasiado y mil no son suficientes".
(Yasin, 1997:7)

Sí bien en este ejemplo se lee a dos personajes, éstos no dialogan de forma directa, es más un diálogo de "sordos". Este recurso corresponde al valor narrativo del testimonio, lo que teatralmente hablando Guillén llama "narrativo-performativo", como una característica del monólogo. Desde esta perspectiva el monólogo al estar contando-narrando, puede apelar a acciones escénicas donde se dan, como en este caso, diálogos simulados. Más adelante veremos que este valor narrativo-performativo puede tomar formas que van -señala Guillén- desde rompimientos en el diálogo, interpelación directa al público, y la evocación.

3.2.2. El testimonio:

El recurso testimonial no solo tiene fuerte presencia en la escritura de las obras que se proponen, sino que es una característica de los discursos postmodernos, representados principalmente por sectores marginados. Interesa resaltar las siguientes características sobre el testimonio ofrecidas por la autora costarricense Nory Molina:

El narrador (a) mantiene una relación particular individual con el grupo social al que pertenece, o sea, lo representa como una participante más no como un ideal irreplicable. La meta del testimonio es enriquecer la conciencia del lector al ligarlo con el testimonio del escritor (Molina, 2000 :226)

En este estudio no interesa justificar que se trata del testimonio del escritor (a), más bien lo que interesa es el testimonio de los personajes, como un recurso estilístico formal de las autoras.

Por medio del recurso testimonial de los personajes se logra que el lector-espectador se sienta involucrado con la historia de la protagonista. Recordemos que la recepción del testimonio está asociada a la "verdad" y al "juicio" de los acontecimientos.

En este caso el lector-espectador asume como verdad el testimonio de "Mujer", Ariana, María de los Diablos y Orquídea, ya que se admite como verdad personal (de los personajes) establecida. Por otra parte, los textos no ofrecen elementos que nieguen o pongan en duda el testimonio de los personajes dentro de esa realidad ficticia. En el caso de María de los Diablos, ella da el siguiente testimonio sobre su vida de niña-estudiante y de su vida de adulta: *"Le di una patada a la madre superiora. Me echaron. ¿Sería sangre y no dije nada? Debe ser un castigo. El no me quiere. Tomo unas pastillas, me lavan el estómago. Mi corazón sigue mal".* (Yasin, 1997:3)

Con el recurso del testimonio se establece una relación de confiabilidad, se crea una atmósfera más íntima, pues sentimos que nos hablan directamente, sin intermediarios sobre aspectos íntimos: Otro ejemplo de testimonio íntimo de "Mujer" en *El cristal de mi infancia*:

...Descubrí un asesino en mi interior que mata a cada hombre que intenta acercarse. Voy de un lado a otro con las palabras atragantadas, incapaz de entablar una relación y rechazo todo aquello que huele a afecto, amor, amistad porque es sospechoso en primer grado. (Campos, 2000:128)

Como se puede apreciar en este texto, el testimonio le permite a este personaje repasar su propia historia. Ella, igual que Orquídea en *Tarde de granizo y musgo* dialoga con el pasado:

...pero todavía reacciono asustada cuando escucho voces parecidas a la de José o tío Samuel, que por las tardes silbaba (...)Me escondía. Siempre llegó con una sonrisa de triunfo en mis ojos de terror quieto; una caja de confites y un muñeco precioso de los que a mí me gustaban (...) Hijo de puta.... (Cavallini, 2000:154)

Lo importante en este diálogo con el pasado es desde qué perspectiva lo hacen los personajes. En el análisis que estamos realizando iremos retomando este punto, vital

para conocer el nivel de conciencia de los personajes respecto a la reconstrucción de sus identidades.

En el caso de Ariana, el testimonio revela una situación diferente a la de los otros personajes, por ejemplo:

Cuando, por fin, quise quedar embarazada, luego de seis años de matrimonio, cinco de terapia psicológica para vencer el terror al parto, cuatro de ahorrar para comprar una casa más amplia, y muchos más de recibir la presión social de parientes... (Istarú, 2000:91)

Para Ariana el testimonio sirve para reafirmar su autoidentidad¹⁸, pues es notable su autonomía. Ella habla de su voluntad, de su deseo de embarazarse, de la preparación en el ámbito psicológico y material para recibir a un bebé y sobre todo de la resistencia social a un aspecto de las identidades asignadas¹⁹ como es el embarazo.

Cabe destacar el trabajo de las escritoras al lograr, como recurso literario, hacernos leer las obras sin percibir que se trata de una voz organizada de esa manera por ellas, es decir, el testimonio contado por los personajes. Aunque no sabemos si las autoras lo hacen de manera consciente o inconscientemente, o como una forma intuitiva de la escritura.

*Quise perder la voz pero no pude. Me duele cada una de las heridas
cuelbadas. Me amarré la boca con y una vez por la vergüenza y el asco
de esta madrugada, mientras mi propio hermano se peñaba a mi casa
pero heifer como animal. Y ya en años para olvidar en la suplica*

¹⁸ "La autoidentidad está construida a partir de la identidad asignada, está conformada por la conciencia que se tiene de sí mismo y en los sentimientos que se tienen del propio ser". (Lagarde, 1992:12)

¹⁹ "Y el mundo nos asigna identidades porque los sujetos no somos independientes, es el mundo que nos constituye. Es así que las identidades asignadas se constituyen en una exigencia de SER o en una prohibición de SER." (Lagarde, Marcela: 1992:12)

3.2..3. Los recuerdos:

El recurso de los recuerdos remite el derecho a la memoria de las personas y los pueblos. Los recuerdos de la memoria de los personajes "Mujer", Orquídea, María de los Diablos y Ariana surgen muy al inicio de los textos como recurso que las conecta con su consciencia. Para este propósito interesa retomar a Friederike Mayröcker quien opina que "*Para poner en marcha la máquina de concienciación hay que apretar el botón del recuerdo de algún punto del pasado*". (Biruté, 1988:24).

Es decir, los recuerdos están "allí", son involuntarios, son parte del palimpsesto de las personas, cada uno con su carga de emoción; son la historia que la psique archiva. Cada vez que nos encontramos en un proceso de concienciación recurrimos a los recuerdos en un intento de alcanzar el subconsciente.

Por otra parte, cuando se está al frente del monólogo de tipo psicológico²⁰, característica de los textos presentes, éste tiene la particularidad, según lo señala el investigador Marco Guillén (2000), de suspender el tiempo y de trasladar nuestra atención a los complejos espacios imaginarios de la mente del personaje, en este proceso se da un fluir del inconsciente, otro de los rasgos de este tipo de monólogo, donde se hace uso de asociaciones, recuerdos, reacciones emotivas.

En el caso de los recuerdos íntimos de nuestros personajes, ellas nos hablan de un pasado que no puede dejar de existir, precisamente por ser un pasado de sometimiento que les ha destruido su identidad femenina. Orquídea por ejemplo, en *Tarde de Granizo y musgo*, manifiesta lo siguiente:

Quise perder la voz pero no pude. Me duelen cada una de las heridas cotidianas. Me amarré la boca una y otra vez por la vergüenza y el asco de cada madrugada, mientras mi propio hermano se pasaba a mi cama para bufar como animal. Y yo sin uñas para clavarle en la espalda porque me las comía de nervios. (...) (Cavallini, 2000:154)

²⁰ Existe una tipología de los monólogos, según la función dramaturgica del monólogo y según la forma literaria. Ver clasificación en Pavis, Patrice *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós. Barcelona. 1983.

Este testimonio conformado de recuerdos reafirma el poder del patriarcado sobre los cuerpos de las mujeres. En estas sociedades, la mujer, no importa si es niña, es el objeto que puede ser "tomado" por el sujeto dueño del poder, sea hija, hermana, vecina, etc. Para el patriarcado las mujeres son definidas como esencia: callada, ingenua, vulnerable y éste tipo de construcción cultural lo reflejan Ariana, Orquídea, "Mujer", y María de los Diablos. Estos tres últimos personajes condicionadas a un modelo de sumisión cuando niñas no tuvieron otra salida que dejar que sus cuerpos fueran "tomados" para la complacencia de un sujeto que las consideró de su propiedad.

Desde otra perspectiva las obras *Tarde de granizo y musgo*, *Baby Boom en el paraíso* y *El Cristal de mi infancia* plantean una evolución de los personajes, pues las protagonistas se enfrentan a sus agresores, cuestionan las relaciones de poder y apuestan a reconstruir su identidad.

En cuanto a María de los Diablos en *¿Me entiende?* sus recuerdos reflejan dolor ante la negligencia tanto de la madre como del padre. Para este personaje los recuerdos son un tejido interminable del pasado en el presente, se trata de un paralelismo entre el abandono de su padre en el pasado, y del abandono actual del hombre que la embarazó. "No lo perdono y nos vamos juntos. Me da asco el borracho que vive con mi madre, y mi padre se olvidó de mí en otro puerto". (Yasin, 1997:7)

Para María de los Diablos el recurso de los recuerdos no está en función de las rupturas necesarias con el pasado para la recuperación de sí misma. Ella recuerda con dolor, pero no con la conciencia de trabajar su auto-identidad. Hay que tomar en cuenta que factores como la adicción a las drogas viene a complicar el estado físico, psíquico y emocional del personaje, al punto de llevarla a la muerte.

La evocación de acontecimientos trascendentales durante la infancia es un procedimiento destacable en los textos dramáticos en estudio. Sobre este recurso la crítica literaria Sylvia Molloy en su libro *Acto de Presencia* indica que en el caso de las autobiografías²¹, cuando los escritores recurren a los recuerdos de la niñez lo hacen

²¹ La autobiografía es una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente relato: relato que nos contamos a nosotros mismos como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas. (Molloy, 1966:15-16)

únicamente para considerarlos una suerte de prehistoria. Esta estudiosa señala que la niñez, como un elemento autobiográfico significativo no es valorado en los textos autobiográficos escritos por hombres.

En los textos del presente estudio las escritoras hacen que sus personajes femeninos tengan que hurgar en su niñez. Como señala Sylvia Molloy, la meditación sobre el pasado se justifica cuando lleva a una estética de reconstrucción ya que el individuo todavía no encuentra su lugar. (Molloy, 1996: 116)

Este señalamiento de Molloy interesa en tanto refuerza nuestra posición respecto a que la escritura de estos textos está en función de la reconstrucción de la identidad de los personajes. Los recuerdos son realmente reveladores en los textos y al conocerlos podemos comprender que están en función de la necesidad del personaje de encontrar un espacio de sanación y un espacio social y cultural equitativo.

Destacan dos aspectos en la utilización de los recuerdos, uno es el de dar testimonio desde "mi experiencia vivida": Un ejemplo de esto lo encontramos en *El cristal de mi infancia*:

Recuerdo nuestra casa (...) trataba de no moverme al sentir tu mano entre las cobijas y aferrada a mí muñeca repetía una y otra vez la oración bendita que una noche me habías enseñado (...)... pero el terror llenaba de escalofríos mi pequeño cuerpo y un sudor frío empapaba la almohada... mi voz se iba apagando con el asco de tenerte encima.
(Campos, 2000:127)

Desde este punto de vista, la "experiencia vivida" de Mujer se transforma en conocimiento. El conocimiento permite reflexionar, cuestionar y poner a la luz la urdimbre perorata del poder.

El segundo aspecto en la utilización de los recuerdos es la nueva perspectiva sobre el pasado; según Sylvia Molloy, cuando el pasado se retoma con una nueva perspectiva, éste es cuestionado. Veamos un ejemplo en *Tarde de Granizo y musgo*, de Leda Cavallini:

refugio en la turbulencia y escape de la realidad... (Campos, 2000:126).

-Nunca me diste un beso, mamá, pero quiero creer que me querías. Quiero a Margarita mi muñeca (Alzando la voz) No supe lo que me pasó, me desperté con un dolor agudo y una agua roja resbalando entre mis piernas (Desesperándose) El demonio desgarró mi vientre. (Cavallini, 2000:155)

Orquídea refleja en este parlamento el dolor de niña herida, con insinuaciones poéticas habla sobre el aborto siendo niña; sin embargo, como lo señala la feminista Marcela Lagarde (1992), cuando estas angustias y dolores se hacen conscientes y se analizan, es posible encontrar medios para transformarlos. En este caso, en el pasado "trágico" de Orquídea, los recuerdos le sirven para cuestionar y desestimar el modelo patriarcal basado en la opresión y abuso del poder.

3.2.4. Introspección:

Para la investigadora Biruté Ciplijauskaite (1988), la introspección es una especie de examen que la conciencia hace de sí misma con el fin de hablar sobre ese mundo interior. Este concepto es importante de analizar ya que los cuatro personajes que se estudian tienen constantes momentos de introspección; parafraseando a Biruté Ciplijauskaite, contribuye a esto el mundo represivo social y familiar que rodea a María de los Diablos, "Mujer", Ariana y Orquídea.

Un momento de introspección de parte de "Mujer" en *El cristal de mi infancia* es el siguiente:

-¿Qué pasó mamá? ¿Fue por miedo a quedarte sola que rompiste el cristal liviano de mi infancia?Muchas noches me siento sola en la mesa y trato de entender, de pensar, de excusarte...aparecen los fantasmas y la angustia guinda en mi cuello...se quiebran los recuerdos que desbordan el mantel...y caigo en el precipicio infinito de la vergüenza culpándome de un delito que no cometí. Entonces busco refugio en la intimidad y escapo de la realidad... (Campos, 2000:126).

Se evidencia aquí el opresivo mundo familiar y social del personaje. Interesa destacar que la introspección la hace "Mujer" siendo adulta y no niña, lo que nos conduce a pensar que las introspecciones de esta mujer son parte del proceso de reconstrucción de su identidad iniciado en su vida de adulta.

En el caso de *Tarde de granizo y musgo*, el texto ofrece el siguiente momento de introspección de Orquídea siendo mayor:

Estoy muerta Margarita o acaso regreso para encontrarme con mis ángeles cada tarde en los días en que se acerca el 14 de enero y por qué aunque es verano llueve (.....) Llantos desgarradores...tal vez son gritos de otros ángeles...Soy una planta sin ángeles (Cavallini, 2000: 161)

Si bien Orquídea expresa lo anterior siendo adulta, ella se dirige a Margarita, su muñeca de niña. Se puede inferir a través del texto que Margarita era su única amiga en la niñez. En este caso, su interlocutora es más bien un pretexto para hablar de sus percepciones y de su mundo interior en el proceso que Orquídea lleva de reflexión sobre su vida.

En el caso de la obra *¿Me entiende?* los momentos de introspección no son tan definidos como en los otros textos, debido a la forma en que está estructurado el lenguaje del personaje, sobre este punto se volverá más adelante. En el siguiente parlamento se puede identificar uno de los momentos de introspección de María de los Diablos: "*Las ilusiones se escapan de las manos. Me echaron de la casa. En mi vientre vive una salamandra. Estoy embarazada, ¡y qué! Él me prometió el cielo.*" (Yasin, 1997:2)

Si como lo señala Biruté Ciplijauskaite, la introspección como proceso de examen de auto-conciencia tiene como fin conocer los orígenes de ese sentir, María de los Diablos no logra ser puntual en cuanto a concienciar sobre el origen de sus problemas y vacíos.

En el caso de *Baby Boom en el paraíso*, las introspecciones poseen un tratamiento muy distinto a los otros textos, pues el examen que la conciencia de Ariana hace de sí misma está asociada a los sueños de ella y al momento del ultrasonido y

conexión con su bebé. De acuerdo con Marco Guillén, se denomina a estos momentos introspecciones, en tanto cumplen con acercamientos a la psique del personaje:

Ariana: Voy por una selva y veo una manada de elefantes. Entonces me acerco y aparece uno precioso, blanco. Es un bebé, un elefante bebé. Yo me doy cuenta de que es mío, mi hijo, y de pronto yo ya no estoy en la selva, sino que estoy en la cama de mis padres, con mi elefante (...)
(Istarú, 2000 :100)

Ese sueño de Ariana, se puede interpretar como cercano a la psique del personaje, lo que podría revelar la inmensa responsabilidad de tener un bebe.

Podemos postular que las introspecciones de los cuatro personajes están caracterizadas por un lenguaje subjetivo, que conlleva - señala Marco Guillén - a un lenguaje más personal y onírico.

3.2.5. Dicotomías espaciales:

Con respecto a las dicotomías espaciales interesa conocer la ubicación desde dónde hablan las protagonistas. En el caso de Orquídea, en *Tarde de granizo y musgo*, la autora ubica a Orquídea en medio del bosque-musgo: *“El musgo forma parte del bosque por el que la mujer transita, de acuerdo con sus diferentes estados de ánimo y edades, que se acompañarán con juegos de luz.”* (Cavallini, 2000:143)

Esta acotación de la autora interesa en tanto que Orquídea no solo está en medio de la naturaleza sino que es parte de ella: *“(…) veía florecer muchas plantas en mis piernas, en mis senos, sentía como echaba raíces y me llenaba de hojas húmedas pero tibias, inofensivas y tiernas”.* (Cavallini, 2000:160-156)

Al agresor lo ubica en el mismo hábitat, pero como el gusano que devora los frutos. Se da una analogía con respecto a la relación brutal de hombre-agresor de la naturaleza y de la mujer.

3.2.6. En *El cristal de mi infancia*, el espacio físico del personaje "Mujer" es el vacío. La primera acotación que la autora sugiere es un escenario a oscuras, donde solo están iluminadas dos sillas:

*Mujer:- No sé cuánto tiempo ha transcurrido desde la última cita con mi infancia. Trato de recordar, pero una nube blanca detiene los recuerdos y detrás de una puerta de metal oscuro escucho el llanto de una niña.
(...). (Campos, 2000: 123)*

El texto permite interpretar que el vacío es el espacio físico donde "Mujer" entra en contacto con su pasado y pareciera ser la descripción de su estado emocional: "*Descubrí que crecí y que todo me queda incómodo...estrecho...no logro acomodarme...incapaz de construir (...) porque siendo niña dejé de creer*".(Campos, 2000:128)

La bifurcación espacial para "Mujer" parece no existir, pues una vez que el cristal se ha quebrado, toda ella cayó en un solo espacio, el vacío, donde el tiempo se ha anulado y ella parece no existir, al no tener control de su cuerpo, ni de su vida.

El espacio escénico de la obra *¿Me entiende?* es un tablero, en donde los personajes con nombres sugerentes son piezas de un juego, ¿social? Se suma un personaje más, Arimán, jugador invisible que cumple con la función de ir empujando a Acorralado hacia la cárcel. La dicotomía espacial está en el tablero como espacio escénico y en el abismo (la realidad) en que se encuentran atrapados los personajes.

En *Baby Boom en el paraíso* el espacio principal es el doméstico. En este mundo privado, culturalmente asignado a la mujer, Ariana asume el rol de esposa, nuera y madre; sin embargo, la subversión está en la propuesta que ella hace de transformar el hogar tradicional en un modelo de equidad y, sobre todo, en un nuevo modelo de masculinidad. Con este fin, la obra potencializada por su carácter monológico, lleva al espectador de un espacio a otro, desde el dormitorio de la pareja hasta el consultorio del médico pasando por el vientre de Ariana, por medio del ultrasonido. La bifurcación espacial estaría en esta obra entre el espacio doméstico tradicional y la propuesta de un espacio domestico equitativo.

²² La intuición es viciosa de la realidad, no es realidad intelectual, es viciosa más profunda de los cosas. Notas de clase con el Dr. Carlos Francisco Monge, U.N.A. 2002.

3.2.6. El lenguaje:

El lenguaje de los monólogos en estudio tiene el sello de ser un lenguaje femenino, en primera instancia porque proviene de una escritura construida por autoras que aportan un punto de vista desde el "ser mujer" y, en segundo lugar, por tratarse del lenguaje de personajes femeninos que hablan sobre ellas como mujeres en una cultura patriarcal.

El lenguaje de los cuatro textos goza, principalmente, de valor metafórico y poético. Al decir poético nos referimos al modo coherente del sentimiento y el modo valioso de la intuición²². Es decir, lo poético, lo lírico no se puede enfocar desde lo intelectual o racional.

A su vez, los cuatro textos son transgresores porque se utiliza el lenguaje de los personajes para levantar la voz contra las injusticias y abusos a los que fueron sometidas dentro de sus núcleos familiares y sociales. Son personajes que derrumban el "histórico papel de mudas", frase acuñada por Yadira Calvo (1990), al referirse a las mujeres que toman la palabra y rompen el ciclo de guardar silencio y sumisión.

Otro aspecto del lenguaje en los textos es que es utilizado para renombrar lugares conocidos, canciones infantiles, costumbres de familia, como una manera de constatar su testimonio. Un ejemplo en *Tarde de granizo y musgo* es el siguiente:

"Mi colegio se llama Niño Jesús de Praga, está en San Antonio de Belén, en los recreos las monjas ponen discos con canciones infantiles..." (Cavallini, 2000:150)

"Vivía en el Barrio Los Ángeles, 100 metros al oeste de la iglesia, en la casa de madera grande que todavía está pintada de amarillo".
(Cavallini, 2000:159)

Estas referencias de lugares concretos dan veracidad al testimonio del personaje; a la vez que ofrecen al lector-espectador la oportunidad de cavilar acerca de lo que sucede en un lugar del cuál se tienen referencias.

²² La intuición es visión de la realidad, no es realidad intelectual, es visión más profunda de las cosas. Notas de clase con el Dr. Carlos Francisco Monge. U.NA. 2002.

El cristal de mi infancia, el lenguaje cotidiano hace referencia a una época y a una familia de clase media urbana costarricense. El lenguaje evoca canciones y una oración infantil, ambas muy conocidas en Costa Rica: "*Ambo, ambo, matarilerieron*" (Campos, 2000:124)

El lenguaje directo de "Mujer" no-solo crea reminiscencias con estas referencias, sino que va más allá, dando fechas y datos más exactos: "*Mujer: Por un túnel así salí una tarde de febrero entre el tiroteo insistente del Cuartel Bellavista*". (Campos, 2000:123)

Con este dato se ubica el nacimiento del personaje "Mujer" en el período de 1948, durante la guerra Civil en Costa Rica. Los referentes de la realidad hacen pensar que lo que nos cuentan sucedió.

El nacimiento de "Mujer" durante la guerra civil simboliza que es hija de una ruptura que obliga a una reconstrucción del sentido de nacionalidad. Partiendo de la fecha de nacimiento de "Mujer" se puede inferir que entre los años de 1953 y 1960 se cometieron los abusos sexuales, estando la niña en una edad de cinco a doce años.

En el texto *¿Me entiende?* el lenguaje cotidiano se ajusta a características de un lenguaje sencillo y popular. El lenguaje revela desintegración y violencia familiar, marginalidad poetizada: "*Hoy llegué de la escuela y llené de flores la mesa, para que mi mamá estuviera contenta, pero cuando serví el café, se me hizo un reguero y me quebró la escoba en la espalda*". (Yasin, 1997:2)

Con este lenguaje sencillo los personajes, al mismo tiempo que "nos cuentan"; van autoreflexionando a la vez que llevan al lector-espectador a revisar de forma concienzuda los orígenes que obligaron a los personajes a levantar la voz. Otra característica del lenguaje de María de Los Diablos es la fragmentación, es decir, sus parlamentos fragmentados, tienden a mezclar los tiempos de niña y de adulta, los sentimientos y las imágenes.

La ironía es una característica encontrada en el lenguaje de Baby Boom en el paraíso. Este recurso le da fuerza al lenguaje de Ariana que ante la presión y represión de la familia política asume una actitud agresiva, pero con humor:

Por fin mi suegra cayó en la cuenta de que no más fuera por puro formalismo debía preguntarme mi opinión.

Suegra: Ariana, ¿y usted ha pensado en algún nombre para el bebé?

Ariana: Caín, señora. Y si es niña, Lucifer. (Istarú, 2000:100).

Esta respuesta refleja el humor y la ironía con que el personaje enfrenta las vicisitudes a raíz de su embarazo en una sociedad patriarcal. El nivel de conciencia del personaje acerca del contexto machista en que vive le permite "cuestionar con cierta burla" la intromisión de la familia política en la autonomía de ella como madre. Sobre este punto de la ironía la investigadora Biruté Ciplijauskaite explica:

Mientras tanto la mujer ha aprendido a crear distancia entre sus propias acciones y reacciones, y a ejercer auto-ironía. Ha adquirido lo que Weigel llama <la Mirada bizca> que le permite evaluar la situación y, cuando es necesario, reírse de sí misma. Solo a través de la auto-ironía llega a verdadera afirmación. (Ciplijauskaitė, 1988:222)

Con el recurso de la ironía en el lenguaje, Ariana afirma su autoidentidad y desconstruye con el mismo lenguaje las convenciones que culturalmente han definido a la mujer, porque como lo vimos en el ejemplo anterior, la respuesta que Ariana da a su suegra no es la esperada en una sociedad que tiene muy bien definidos los roles y comportamientos de la mujer. Además, Ariana subvierte el orden de lo religioso y de los valores racistas a través del lenguaje: "Además, a mí, lo que me gusta son los morenos, dicho sea esto sin el menor asomo de racismo. Hay gente que es blanca y es muy buena persona". (Istarú.2000, 98)

Con esta subversión le da a través de la ironía a la palabra, no nueva, sino la ya conocida, está función de deconstruir los valores y los estereotipos de la sociedad patriarcal de Ariana. En este sentido, el lenguaje de esta obra critica las estructuras del poder patriarcal en la sociedad y en la reproducción que la familia hace de ellas.

Una de las primeras indicaciones de parte de la autora Leda Cavallini es que las escenas tendrán como sonidos de fondo, rumor de agua y ruido de aguaceros. (Cavallini, 2000:144) Estos dos elementos tienen gran presencia en toda la obra.

3.2.7. Simbolismos

La tradición cultural y literaria ha ido atribuyendo diversos valores simbólicos a cosas, acontecimientos, aspectos temporales, etc. De acuerdo con el semiólogo Patrice Pavis el símbolo: *“es un signo arbitrariamente escogido para evocar su referente. (...) En el teatro, los signos simbólicos (en el sentido peirciano) son esencialmente los del texto lingüístico”*. (Pavis, 1983:456)

Se analizarán algunos símbolos que se consideran trascendentales de los textos y no las sugerencias para puesta en escena, que también poseen una gran carga simbólica.

El nombre de la obra *Tarde de granizo y musgo*, está plasmado por dos semantizaciones, una temporal, la tarde y la otra, de dos elementos de la naturaleza: el granizo que purifica y el musgo que avanza, cubre y regenera el bosque. La tarde es el tiempo intermedio, entre la mañana y la noche; la tarde constituye el símbolo de la madurez, el período entre la niñez y la vejez. Semánticamente la tarde es el tiempo en que Orquídea de adulta logra por medio del granizo y musgo purificarse para liberarse del trauma de la violación e incesto. Es el momento en que trabaja conscientemente su autoidentidad.

El significado básico del nombre Orquídea es el de flor frágil y el de niña. El significado adicional es que Orquídea simboliza a la mujer costarricense, ya que la Orquídea es la flor nacional. Para reforzar este argumento, citamos a la editora Carolyn Bell quién señala lo siguiente: *“El uso del nombre “Orquídea”, la flor nacional de Costa Rica, el que permite considerar que la dramaturga piensa sobre la mujer costarricense en particular y la mujer universal en general.”* (Bell, 2000:171)

La orquídea es un tipo de flor que se acostumbra colocar en los troncos de los árboles, lo que nos engrosa el significado de Orquídea como flor: *“¿Por qué me acompaña siempre la sensación de árbol podrido?”* (Cavallini, 2000:150)

Una de las primeras indicaciones de parte de la autora Leda Cavallini es que las escenas tendrán como sonidos de fondo, rumor de agua y ruido de aguaceros. (Cavallini, 2000:144) Estos dos elementos tienen gran presencia en toda la obra.

Parfraseando a Jung, el agua debe servir a la mujer no para satisfacer inclinaciones narcisistas, sino para llevarla al descubrimiento del propio <yo>. De manera que al agua se le atribuye la capacidad de purificar. El lenguaje de los símbolos nos sugiere que Orquídea se libera del dolor de las violaciones sexuales porque el granizo la purifica, también porque la orquídea en medio del musgo y del trópico goza de todas las condiciones para su muerte y regeneración. Sin embargo, el texto insinúa que la herida de la violación la marcó para siempre y como acertadamente señala Carolyn Bell en su análisis de esta obra:

Orquídea dice que sus aguas están frías. En una *segunda interpretación*, se puede comprender que ella es sexualmente frígida, terminando con cualquier posibilidad de una relación satisfactoria con Andrés o con cualquier otro. (Bell, 2000:175)

Otro signo importante es el musgo al que se le atribuye en la obra la capacidad de regeneración. En determinado momento el personaje dice: "...*hijas de árboles que enseñan la dulzura junto a mi espejo de musgo*". (Cavallini, 2000:158) El espejo simboliza el descubrimiento de sí misma y el musgo es el elemento que regenera. El significado adicional de musgo es la función curativa para orquídea.

En cuanto a *El cristal de mi Infancia*, el significado básico es el de cristal simbolizando a "Mujer" en su época de niña. El cristal es frágil y la fragilidad es el estigma inventado y reforzado por el patriarcado para las mujeres en nuestra sociedad. "Mujer", después de haber denunciado y expuesto sus conflictos psíquicos, mata simbólicamente por medio de la palabra a su padre:

Soy tu asesina...nunca descubriste que conforme pasaba el tiempo ibas desapareciendo...no tomaste en cuenta mi fortaleza de mujer que fui armando ante tu debilidad hasta llegar hoy a ser juez en tu condena y anhelar tu muerte. (Campos, 2000:128)

El cristal de mi infancia y *Tarde de granizo y musgo* comparten un elemento de valor íntimo para los personajes, la "cajita de cristal" para "Mujer" y la "cajita de música" para Orquídea. Estos dos elementos simbolizan el contacto de los personajes con su ser

interior. Ellas se ven a sí mismas como esas frágiles cajitas que llevan la vulnerabilidad del cristal por dentro: "Entonces busco refugio en la intimidad y escape de la realidad...abro cajitas de cristal internas que dejan escapar miles de luces". (Campos, 2000:126)

El texto *¿Me entiende?* inicia con el dativo "Me" del pronombre personal yo, que pregunta. Es un título irónico, que pregunta si usted, el otro, es capaz de entender a los personajes. La pregunta la hacen constantemente los protagonistas ante la frustración y necesidad de encontrar comprensión. Lo irónico está en que los personajes vivían en un medio social y familiar incapaz de entenderlos y ayudarlos. Por otra parte, la frase *¿me entiende?* de uso popular en Costa Rica, suele escucharse varias veces en medio de una conversación como "muletilla", sobre todo en los sectores marginales.

El nombre del personaje María de los Diablos es una irónica referencia, podríamos inferir que simboliza a María, Virgen, madre de Cristo que a su vez representa a un modelo de mujer esencialista²³. El nombre es un juego de palabras: por ser María víctima, (esencialista) que no llega a tener control de su propia vida, termina entregada a los diablos, o sea, al mal de no ser capaz de asumirse. Es posible glosar el estado anímico de María de los Diablos cuando ella se refiere a sus amigos los batracios. Estos son el espejo por el que ella simbólicamente se mira: "... Son raros.²⁴No les importa nada en el mundo. Son fríos. La lluvia los acaricia y la gente llora de miedo y los mata". (Yasin, 1997:3)

Estos batracios la representan a ella, son sus amigos y, a la vez, es ella; excluida del mundo, fríos como el frío que ella siente. Las únicas caricias que recibe son de la lluvia, como los batracios, y la gente la aniquila simbólicamente como a ellos. Aunque la aniquilación en este caso no es solo simbólica, es real. En otro parlamento María de los Diablos dice: "La cascabel nunca duerme" (Yasin. 1997:7) El texto nos lleva a inferir que la cascabel es ella que no duerme. Ella, como el cascabel se arrastra por la vida.

Las salamandras tienen una presencia fuerte en esta obra. Son sus amigas desde la infancia y son evocadas por María de los Diablos, a través de su vida-texto. En

²³ Discurso feminista que presupone o defiende una esencia común a las mujeres, perceptible en su psique, su fisiología, sus actos, sus producciones. Una posición que asentaría la existencia de una naturaleza femenina diferente opuesta a una naturaleza masculina. (Olivares, 1997:45)

²⁴ Los sapos, arañas y salamandras. La aclaración es de la autora de este trabajo.

la tradición esotérica, los espíritus elementales del fuego son conocidos como "salamandras", que se distinguen por su poder, pudiéndose aparecer como lenguas o bolas de fuego. Generalmente sus formas son serpenteantes y causan diversos fenómenos relacionados con el fuego, como los rayos y los incendios. Desde un punto de vista alegórico, la salamandra simboliza la imperturbabilidad del aspirante espiritual frente a la sociedad profana que lo rodea. Las personas virtuosas pueden estar en el más bajo de los ambientes y permanecer firmes en sus convicciones. Son salamandras: permanecen en el fuego, pero no se queman. Cuando María de los Diablos queda embarazada, se refiere a la gestación de la siguiente manera: "*En mi vientre vive una salamandra. Estoy embarazada*". (Yasin, 1997:6)

La salamandra simboliza la esperanza de una nueva vida, la del niño (a), simbolizado por la salamandra como animal que soporta el fuego.

Por último, el espacio escénico es un tablero, el infernáculo, que simboliza la sociedad donde cada personaje como ficha de ajedrez es arrastrado a diferentes casillas ya establecidas y bien definidas. La sociedad está representada como un juego, el juego de muchachos donde la dignidad humana no tiene cabida.

En cuanto a *Baby Boom en el paraíso*, lo simbólico está en que la deconstrucción que Ariana hace de su mundo familiar sería el paraíso. Un mundo más equitativo es el paraíso para ella y es la herencia para las nuevas generaciones.

Destaca en la obra *¿Me entiendo?*, el diseño de estructura, la cual inicia cuando Acorslado está a punto de morir y conforme transcurre la acción avanza en retroceso por medio del recuerdo, hasta llegar a su niñez. Mientras que María de los Diablos, empieza recordando su niñez y avanzando hacia su propia muerte. En este cruce se encuentran los personajes pero van a la inversa, lo cual agrega un factor de fatalidad.

En la obra *Baby Boom...* el recurso del desdoblamiento del personaje, siempre con una actitud irónica parece ser un aspecto estilístico, pero también un estilo de vivir

¹ En decir, el pasado como tiempo pasado es inabordable, pero si el pasado es cuestionado y evaluado, puede transformar la identidad en el presente y futuro de la persona. La nota es de la autora de este trabajo.

REFLEXIONES Y CONCLUSIONES:

A modo de conclusión de este capítulo, interesa destacar el lenguaje cotidiano y poético de los cuatro textos dramáticos para abordar temas realistas y crudos. Los textos tienen una visión de la vida que siempre está polarizada por el sentimiento.

El testimonio como recurso literario les permite a las protagonistas re-vivir por medio de su memoria y, a la vez, poner en discusión los acontecimientos vividos y denunciar asimetrías y manifestaciones diversas de la cultura costarricense. Pero también el testimonio "personal", al contar con descripciones geográficas tan específicas, nos permite pensar que más allá de contar la historia individual, está la necesidad de denunciar como el núcleo familiar del personaje está intrínsecamente ligado y refleja las estructuras sociales y culturales de Costa Rica, centradas en la violencia y la dominación hacia las mujeres.

En el plano estructural, los cuatro monólogos poseen la característica de la multiplicidad temporal y espacial, que permiten el rompimiento en la estructura dramática, logrando ver a los personajes hablando desde su niñez y también desde su perspectiva de adulta.

En las obras *Tarde de granizo y musgo*, *Baby Boom en el paraíso* y *El cristal de mi infancia*, los personajes femeninos están en la construcción de su identidad futura²⁵. Estos personajes, hacen lo que Marcela Lagarde llama hacer una evaluación de nosotras mismas y de nuestras circunstancias aún sin desplegar, para revelarnos a repetir el mundo tal cómo está.

Destaca en la obra *¿Me entiende?*, el diseño de estructura, la cual inicia cuando Acorralado está a punto de morir y conforme transcurre la acción avanza en retroceso por medio del recuerdo, hasta llegar a su niñez. Mientras que *María de los Diablos*, empieza recordando su niñez y avanzando hacia su propia muerte. En este cruce se encuentran los personajes pero van a la inversa, lo cual agrega un factor de fatalidad.

En la obra *Baby Boom...* el recurso del desdoblamiento del personaje, siempre con una actitud irónica parece ser un aspecto estilístico, pero también un estilo de vivir

²⁵ Es decir, el pasado como tiempo pasado es inamovible, pero si el pasado es cuestionado y evaluado, puede transformar la identidad en el presente y futuro de la persona. La nota es de la autora de este trabajo.

de Ariana, personaje que se diferencia de los otros por el "empoderamiento" que tiene de sí misma desde que inicia la obra y que va desarrollando y afirmando conforme avanza la acción. Además, esta obra contiene soportes textuales externos como parte de la arquitectura del texto. Los paratextos tienen la función de desmitificar el sistema de poder.

Se pretende hacerlo desde una perspectiva crítica que permita leer e interpretar imágenes más allá de los estereotipos sociales y arquetipos; de manera que se pueda ver con mayor claridad la función del signo mujer en la estructura social costarricense.

Interesa indagar si existe un cuestionamiento del modelo tradicional de ser mujer y el nivel de conciencia que los personajes pueden tener sobre el deber moral básico de apropiación de sus cuerpos, esto bajo la premisa de que un cuerpo libre no puede estar controlado por otro u otros.

Nos enfocaremos en los siguientes apartados: el cuerpo femenino y el cuerpo femenino a través de los personajes. Para tal cometido nos apoyaremos principalmente en las definiciones de la investigadora Marcela Legado, Asunción Baráñez y Consuelo Mesa, pensadoras muy destacadas en el campo de los estudios literarios y de género.

RESUMEN TIPO FEMENINO EN EL ARTE

Este capítulo tiene como objetivo analizar, desde la perspectiva de género, los aspectos directamente relacionados con el cuerpo y la identidad de las protagonistas de las obras en investigación.

Se pretende hacerlo desde una perspectiva crítica que permita leer e interpretar imágenes más allá de los estereotipos sociales y arquetipos; de manera que se pueda ver con mayor claridad la función del signo mujer en la estructura social costarricense.

Interesa indagar si existe un cuestionamiento del modelo tradicional de ser mujer y el nivel de conciencia que los personajes puedan tener sobre el deber moral básico de apropiación de sus cuerpos, esto bajo la premisa de que un cuerpo libre no puede estar controlado por otro u otros.

Nos enfocaremos en los siguientes apartados: el cuerpo femenino y el cuerpo femenino a través de los personajes. Para tal cometido nos apoyaremos principalmente en las definiciones de la investigadora Marcela Lagarde, Asunción Bernárdez y Consuelo Mesa, pensadoras muy destacadas en el campo de los estudios literarios y de género.

En los últimos años, el cuerpo y la imagen "natural" de las mujeres se ha visto más amenazados que nunca por los medios de comunicación, que han masificado a una velocidad casi sin límite una falsa imagen femenina, sobre todo del cuerpo femenino y, como afirma Asunción Bernárdez, los medios de comunicación niegan la existencia humana. ¿Cuál sería entonces la imagen más genuina de las mujeres?

En los últimos años, el cuerpo y la imagen "natural" de las mujeres se ha visto más amenazados que nunca por los medios de comunicación, que han masificado a una velocidad casi sin límite una falsa imagen femenina, sobre todo del cuerpo femenino y, como afirma Asunción Bernárdez, los medios de comunicación niegan la existencia humana. ¿Cuál sería entonces la imagen más genuina de las mujeres?

La imagen femenina más genuina corresponde a una imagen humanizada, sea cual sea su color, su textura de cabello, su edad, su peso, su condición social, entre otros factores que conforman nuestra identidad y que forman parte de nuestra imagen.

Si todas las mujeres estuvieran conscientes de su imagen y de su cuerpo, verían con mayor transparencia que día a día se enfrentan con la muerte y el submiedo. Y este punto, considerado vital en esta investigación, está ausente de la imagen corporal

4.1. EL CUERPO FEMENINO EN EL ARTE.

Hablar del cuerpo femenino ha sido prioridad tanto en la literatura como para las teóricas feministas en los últimos años, ya que existe ahora más que nunca la conciencia de la perentoria necesidad de retomar nuestros cuerpos y adueñarnos de él. Asunción Bernárdez (1999) expresa que son los hombres los que han ejercido el dominio sobre los cuerpos femeninos; sea desde la ciencia, o del arte o como familiares, o en nombre de las instituciones. Son los hombres los que más han hablado del cuerpo femenino, por supuesto que desde su percepción e imaginario.

En el arte, los hombres no han hecho la excepción en cuanto a mirar a las mujeres y desde luego a sus cuerpos, desde una construcción estereotipada. Se ha dado también de parte de las mujeres artistas que reproducen los roles y los estereotipos asignados a las mujeres por el sistema patriarcal.

En los anales de la historia del arte se puede observar que las mujeres hemos sido objeto de los creadores de las diferentes manifestaciones artísticas. Esto, lejos de ser beneficioso, ha sido un arma contra las mujeres por el hecho de crear y reforzar paradigmas en los cuales las mujeres somos objeto con cánones de belleza y de comportamientos muy bien definidos. El prototipo femenino actual ha sido, en primer lugar, ser delgada, dulce, recatada, fiel esposa, callada. Esta imagen femenina creada desde el arte y, por supuesto por los medios de comunicación, es una entelequia, ya que es una imagen de mujer que no existe porque no es una imagen humanizada.

En los últimos años, el cuerpo y la imagen "natural" de las mujeres se ha visto más amenazados que nunca por los medios de comunicación, que han masificado a una velocidad casi sin límite una falsa imagen femenina, sobre todo del cuerpo femenino y, como afirma Asunción Bernárdez, los medios de comunicación niegan la existencia humana. ¿Cuál sería entonces la imagen más genuina de las mujeres?

La imagen femenina más genuina corresponde a una imagen humanizada, sea cual sea su color, su textura de cabello, su edad, su peso, su condición social, entre otros factores que conforman nuestra identidad y que forman parte de nuestra imagen.

Si todas las mujeres estuvieran conscientes de su imagen y de su cuerpo, verían con mayor transparencia que día a día se enfrentan con la muerte y el sufrimiento. Y este punto, considerado vital en esta investigación, está ausente de la imagen corporal

femenina que venden como paradigma, impuesta en los medios de comunicación de masas y en el arte, como acierta Asunción Bernárdez:

Asunción Bernárdez: la alteración física de uno mismo proporciona el enfrentamiento con la violencia.

El uso de la imagen del cuerpo en la publicidad, el arte, la prensa o el cine no ha hecho más que aumentar nuestro desasosiego ante un cuerpo humano que sabemos en plena reestructuración y reconstrucción por científicos e ingenieros. (Bernárdez, 1999:92)

¿Qué han hecho las mujeres con su cuerpo ante una historia del arte que ha negado a las mujeres como sujetos al afirmarlas como objetos, como una "cosa vacía" o fetiches que satisfacen el imaginario masculino?

Anterior al siglo XX hubo voces femeninas, en las diferentes ramas del arte que manifestaron una imagen femenina a través del cuerpo diferente a la preconcebida, tal es el caso de Sor Juana Inés de la Cruz. No es sino en el siglo XX que de una manera cada vez más frecuente, se manifestaron las mujeres. Parafraseando a Asunción Bernárdez, las mujeres con conciencia de que su libertad implica asumir el derecho a utilizar sus propios cuerpos y hablar de sí mismas, ya no lo ven como ideal y para ser contemplado sino para hablar de las duras realidades y de todo aquello que está en la vida real de las personas.

Se ha venido dando una revolución respecto a adueñarse del propio cuerpo, sobre todo en esferas de creadoras feministas y desde disciplinas diferentes. Las mujeres han ido tomando control de sus cuerpos al hablar de él y desde él. Se está dando una reivindicación de la imagen femenina, donde el cuerpo femenino como cuerpo humano está más cercano a la vida, a la muerte, al dolor, al sufrimiento y a la alegría de no ser "una cosa" controlada por la tecnología.

Por su parte, Marcela Lagarde (1993), expresa respecto al cuerpo que las mujeres viven el mundo desde el cuerpo, el hombre también, afirma Lagarde, pero para ellos su vida no es el cuerpo, contrario a las mujeres que la vida se despliega en torno a un ciclo profundamente corporal. Por eso - señala Lagarde - su sensibilidad y por eso su cuerpo le grita cuando está inconforme. (Lagarde, 1993:201)

La tarea no es fácil, sobre todo si se toma en cuenta la masiva publicidad y presión social que impone y demanda a las mujeres un cuerpo "perfecto" que para

lograrlo tienen que convertirse en una cosa que arreglará la tecnología, como si los procesos vitales de la naturaleza no tuvieran ninguna importancia, porque tal vez -señala Asunción Bernárdez- la alteración física de uno mismo proporciona el enfrentamiento con la violencia más radical y arriesgada.

Los personajes viven sus conflictos y también por medio de él que pasan por la purificación, o por la muerte, como en el caso de María de los Diablos.

En la obra *Baby Boom en el paraíso* el cuerpo del personaje Ariana es protagonista porque el eje de la obra es el embarazo y el parto de ella. En los otros textos, excepto *Baby Boom*, el tema del incesto está presente como el conflicto y herida mayor de las protagonistas. Obviamente el hablar de incesto estamos hablando del cuerpo femenino, más precisamente de niñas, en este caso.

El cuerpo de los personajes "Mujer", Orquídea y María de los Diablos, fue "tomado" siendo niñas por parientes que gozaban del afecto de sus víctimas y esto hace el problema mayor en el plano psicológico para las víctimas.

Los violadores de estos personajes (padre, hermano, tío, abuelo) se apoderaron del cuerpo de las niñas porque dentro de sus construcciones culturales, ellas son sus objetos sexuales. Estas construcciones de la cultura han permitido que los delitos de ésta índole queden impunes, pues dentro de la ideología patriarcal, es visto implícitamente como algo "natural", ya que la sociedad patriarcal ha alimentado el estereotipo de que las mujeres son para reproducirse, servir al hombre o maridar y callar.

4.2.1. Cuerpo e identidad de Orquídea.

Orquídea es un personaje urbano, que vive en Barrio Los Ángeles (Cavallini, 2000:159) Este barrio capitalino ha sido consolidado por una clase social media baja. En la obra se plantean tres etapas de este personaje. Se inicia con el presente de Orquídea, de aproximadamente 40 años, en los años de 1990; luego se remonta a los años 80 cuando Orquídea tiene 7 años, período donde el texto deja ver que desde entonces era presa del incesto. Posteriormente se ubica alrededor de los 14 años del personaje cuando ella va al mercado a buscar hierbas para su purificación. Estamos hablando de un cuerpo femenino en tres períodos, niña, adolescente y adulta, a

4.2. CUERPO E IDENTIDAD A TRAVÉS DE LOS PERSONAJES. en José de Costa Rica

(Cavallini, 2000: 143-159).

En la dramaturgia en estudio, el cuerpo de los personajes es protagonista, porque es por medio de él que los personajes femeninos viven sus conflictos y también por medio de él que pasan por la purificación; o por la muerte, como en el caso de María de los Diablos.

En la obra *Baby Boom en el paraíso* el cuerpo del personaje Ariana es protagonista porque el eje de la obra es el embarazo y el parto de ella. En los otros textos, excepto *Baby Boom...*, el tema del incesto está presente como el conflicto y herida mayor de las protagonistas. Obviamente al hablar de incesto estamos hablando del cuerpo femenino, más precisamente de niñas, en este caso.

El cuerpo de los personajes "Mujer", Orquídea y María de los Diablos, fue "tomado" siendo niñas por parientes que gozaban del afecto de sus víctimas y esto hace el problema mayor en el plano psicológico para las víctimas.

Los violadores de estos personajes (padre, hermano, tío, abuelo) se apoderaron del cuerpo de las niñas porque dentro de sus construcciones culturales, ellas son sus objetos sexuales. Estas construcciones de la cultura han permitido que los delitos de ésta índole queden impunes, pues dentro de la ideología patriarcal, es visto implícitamente como algo "natural", ya que la sociedad patriarcal ha alimentado el estereotipo de que las mujeres son para reproducirse, servir al hombre o marido y callar.

4.2.1. Cuerpo e identidad de Orquídea.

Orquídea es un personaje urbano, que vive en Barrio Los Ángeles (Cavallini, 2000:159) Este barrio capitalino ha sido consolidado por una clase social media baja. En la obra se plantean tres etapas de este personaje: Se inicia con el presente de Orquídea, de aproximadamente 40 años, en los años de 1990; luego se remonta a los años 60 cuando Orquídea tiene 7 años, período donde el texto deja ver que desde entonces era presa del incesto. Posteriormente se ubica alrededor de los 14 años del personaje cuando ella va al mercado a buscar hierbas para su purificación. Estamos hablando de un cuerpo femenino en tres períodos, niña, adolescente y adulta, a

principios y finales de los años 60, y a finales de los años 80 en San José de Costa Rica (Cavallini, 2000: 143-159).

Se infieren en el texto dos importantes rasgos de Orquídea desde que era niña, una es la necesidad de comunicación que al no tenerla con su núcleo familiar, la canaliza con su muñeca Margarita, y la otra, su capacidad de cuestionar (Cavallini, 2000:146) Precisamente esta capacidad es la que la conduce a tomar conciencia de su situación en la familia y en la sociedad.

Orquídea crece con la sensación de que su cuerpo está podrido, al haber sido invadido, metafóricamente, por gusanos. Y es que el cuerpo de Orquídea niña y adolescente estuvo doblemente tomado y agredido, por su hermano y por su tío.

Si bien Orquídea concibe su cuerpo sucio durante la niñez, es cuando llega a la adolescencia que probablemente siente suyo su cuerpo y experimenta la necesidad de limpiarlo de la huella de las violaciones y del aborto provocado por su propia familia. El personaje manifiesta miedo; sin embargo, busca el control sobre su cuerpo. Podemos pensar que ella, quizá de manera inconsciente quiere ocuparse de su cuerpo y, como dice Asunción Bernárdez, las mujeres quieren habitar sus cuerpos porque saben que no solo "tienen", sino que "son" un cuerpo. De ahí la urgencia de ir al mercado a comprar hierbas que curen al árbol luego del aborto. Como metafóricamente ella es el árbol de manzana, las hierbas le expurgarán de su cuerpo y mente lo sucio de la violación:

Vendedora- No tengo nada para gusanos pero sí para lombrices. ¿Es eso lo que buscás, un remedio para lombrices?

Orquídea- No. (Enfática), uno para gusanos, que cure mi árbol.

Orquídea- Tuve un árbol de manzana al que se comieron los gusanos. La última de sus ramas cayó cuando yo tenía 14 años.(Cavallini,2000:159)

En sociedades patriarcales las niñas no escapan a la condición de ser "de" y para "los otros", como bien lo afirma Marcela Lagarde (1992) ser hija es un ser en propiedad, en este caso de su hermano José y del tío que la agreden sexualmente: "*José ...Quiero hablar de tu virginidad religiosa, la que no llevaste al matrimonio ni a la primera comunión porque se me quedó aquí (se toca entre las piernas)*" (Cavallini, 2000:153)

Este parlamento refleja el incesto del que fue víctima Orquídea y permite reflexionar sobre las contradicciones morales para Orquídea, al no poder cumplir con las reglas sagradas de la religión católica de llegar virgen al matrimonio y a la primera comunión. Por su parte, José, el hermano, refleja el cinismo de quien tiene el control y poder del cuerpo de su hermana.

Orquídea plantea un problema social y es el papel de la Iglesia católica que como institución influyó en ella cuando niña. El discurso religioso recibido por Orquídea la hizo sentir culpable y responsable de las violaciones de las que fue víctima: "*Padre, he pecado y no sabía que decir. Padre, he pecado. ¿Por qué tuve que confesarme tantas veces?*" (Cavallini, 2000:149)

Por cierto que la imagen de Dios que tiene Orquídea es la de un Dios que no la ayudó ni protegió, el siguiente parlamento es un ejemplo metafórico de esto: "*El agua de Dios no lavó los gusanos de mi árbol de manzanas*". (Cavallini, 2000:151).

La madre juega en las sociedades patriarcales el papel de "formar y controlar" a las hijas, sometiéndolas al "deber ser", es decir, de adaptarse a los estereotipos de conductas establecidos para las niñas:

...una niña flaca con las piernas así (camina torciendo las piernas y ríe a carcajadas) Usé botas negras de hebillas y tuve colochos hasta los seis años (voz en off de su mamá) Orquídea, camine bien. Siéntese como una chiquita. Bájese ese vestido. No se ensucie. (Cavallini, 2000:147)

Es clara en este ejemplo la construcción estereotipada de que las niñas actúan y se comportan según reglas establecidas para ellas. Se infiere también una ligera discapacidad de Orquídea para caminar, para lo que tuvo que usar las botas, probablemente ortopédicas. El texto no ofrece más información que permita pensar que sus características físicas la vulnerabilizaran más frente a sus agresores, pero podemos postular que es muy probable que ese factor haya incidido.

Es notable como la identidad de Orquídea, como la de todas las mujeres de su familia, es un simulacro de identidad, como señala la feminista Linda Alcoff (2000), al estar ésta moldeada en el arquetipo que se constituye a partir de los roles de madre y esposa. Esta es una identidad definida en referencia al otro, lo que implica que la mujer

deja de ser para servir, se le anula o descalifica todo derecho de control de su cuerpo y su propia vida. Ella habla desde una posición de mujer-hija, dentro de un ordenamiento social patriarcal donde las mujeres son educadas por mujeres desde niñas para cumplir el rol de "amas" de casa y reproductoras. Las preparan para cumplir con su misión de vida, la de servir a su esposo y velar por el orden del hogar; mientras los hombres están en el mundo de afuera, conquistando el mundo, estudiando, trabajando. Un claro ejemplo de esto es el siguiente: "*Flora- Recordá que tenés que arreglar la cocina, recogé la ropa de tu hermano. Ah, no se te olvide ordenar los zapatos de tu hermanita y llevarle los paños a tu abuela*". (Cavallini,2000:155)

Este parlamento refleja la imagen de hija servil de Orquídea; más allá de ayudar en la casa, ella tiene que cargar con las tareas de los demás.

Un aspecto esencial de la identidad es el cambio. La identidad al no ser algo estático va cambiando conforme vamos viviendo. Sin embargo hay aspectos de la identidad que nunca cambian o cambian muy poco. Un recurso que ayuda a conseguir cambios o modificaciones en la identidad de las personas es el psicoanálisis. Precisamente una característica destacable de las obras en estudio es su inclinación por los procedimientos psicoanalíticos, aunque no de una forma consciente. Si bien no se hará ningún análisis desde la psicocrítica, me interesa señalar "grosso modo", algunos elementos que se pueden considerar identificables con el psicoanálisis en las obras en cuestión, y que desde el modo en que se ha interpretado en este estudio, inciden en cambios en la autoidentidad de los personajes. Según la teórica Biruté Ciplijauskaitė, la novela psicoanalítica,

Indaga el subconsciente siguiendo un método determinado. Lleva al paciente a evocar la infancia, intentando descubrir las causas secretas que han moldeado el estado de ánimo presente. (...) La meta final es la misma: encontrar el <yo> auténtico y ver cómo se ha formado. La búsqueda de la identidad es el gran tema". (Birutė,1988:85)

En Orquídea el hecho de recordar, analizar y descubrir en su pasado, la llevó a tomar conciencia de su relación subordinada con el "otro", la conciencia de la expropiación de su cuerpo y la llevó, también, a la necesidad de trabajar en su liberación

e identidad. Ella sabe que para despojarse de los gusanos de su cuerpo debe enfrentarse a su hermano-violador como sujeta, ya no como objeto:

“José- No. Quiero alimentar el desdichado pasaje de Tío Samuel y Orquídea.

Orquídea- El tío Samuel y vos se pueden ir a la mierda” (Cavallini, 2000:153)

El enfrentamiento de Orquídea, en este caso, requiere de un poder de autoafirmación propio para cuidar a su hermano, a la vez que lo debilita. Se da un renacimiento con el “empoderamiento” y conciencia de la necesidad de recuperación de su cuerpo: *“Orquídea- Antes plena, ahora huraña todo puede podrirse excepto yo”.* (Cavallini, 2000:164)

Orquídea avanza con su edad, es decir, ella como persona crece al romper el silencio que históricamente las mujeres de su familia han obedecido, incluida ella. Orquídea se busca, trabaja en su identidad, se limpia y se libera del dolor del incesto que la consumía, logra transgredir algunos de los valores patriarcales de su familia y sociedad, como el hecho de hablar y denunciar lo sucedido, y apuesta a su reconstrucción: *“Entonces, el conjuro debe comenzar, que el agua bendita nos cubra, que granizo y musgo sean uno, ahora que han muerto los gusanos”.* (Cavallini, 2000:164)

Metafóricamente purifica su cuerpo, por medio del agua bendita, el granizo y el musgo. El cuerpo de orquídea es el espacio de la reconstrucción de su identidad.

4.2.2. Cuerpo e identidad de "Mujer".

"Mujer" es el nombre de la protagonista en *El cristal de mi infancia*. Podríamos pensar que no es un nombre distintivo, sin embargo, lo propio y distintivo está en representar a su género. En el capítulo II analizamos un rasgo importante de la identidad de "Mujer"; la vulnerabilidad de su infancia simbolizado por el nombre de la obra *El cristal de mi infancia*. El cristal es su cuerpo y su infancia quebrantada. Los fragmentos de vidrios son los remanentes de su integridad violada y que la acompañan en su vida adulta. El cristal fue ultrajado, roto, quebrado por su padre biológico cuando niña, como producto del incesto. (Campos, 2000: 127)

Este hecho marcó a este personaje para siempre, le aniquiló su equilibrio emocional, su identidad, su fe. Una de las imágenes que tiene "Mujer" de sí misma siendo adulta, no cambia con respecto a la imagen que tiene de sí misma cuando niña: *"Entonces busco refugio en la intimidad y escapo de la realidad...abro cajitas de cristal internas que dejan escapar miles de luces"*. (Campos, 2000:126)

Se señaló en el capítulo II que las cajitas de cristal simbolizan el contacto del personaje con su ser interior. Ella busca la verdad, no la realidad en su interior ya que el mundo exterior es amenazante para "Mujer".

Para este personaje reconstruir su identidad no ha sido tarea fácil, sobre todo porque "Mujer" se mira conscientemente parecida en lo físico a su padre, lo que puede agravar dramáticamente la identidad del personaje "Mujer" al parecerse a su agresor: *"Me miro en el espejo... descubro tus rasgos... tu nariz...tu boca...la barbilla...tu piel en mi piel..."* (Campos, 2000:127)

Al inicio del texto "Mujer" dice que es una mujer grande de cara, senos y caderas, lo cuál parece ser herencia de su padre-violador, pues el texto da cuenta de un padre grande físicamente: *"Tu ancianidad lenta, desgarrada, de un roble envejecido, casi poética. Tus gigantes brazos..."* (Campos, 2000:127)

El roble sugiere una imagen de árbol grande y fuerte. "Mujer", hacia el final del texto habla que todo le queda grande, metafóricamente alude a su estado psicomental

pero también a su vulnerabilidad y pequeñez frente al daño del incesto. Ahora bien, si parecerse físicamente a su progenitor-agresor puede causar alguna fisura psíquica, más complicado es imitar actitudes del padre. Y se postula que de esto último "Mujer" no tiene conciencia; lo que vendría a agravar el asunto, ya que la conciencia es el primer paso para trabajar sobre el problema. Los siguientes ejemplos ilustran estas trampas en la psique de Mujer cuando describe cómo nació: "*Así crecí...sin leche materna, entre tiroteos, putazos y golpes...porque así era papá... el dios infalible y severo, el administrador total y absoluto...el todopoderoso*". (Campos, 2000:124)

Después de referirse de ese modo a su padre, "Mujer" expresa más adelante en el texto lo siguiente sobre sí misma:

*En las esquinas del jardín enterré mis muñecas de vestir para
cubrirme de trajes insólitos jugando a la diosa severa e inflexible,
a la reina de los océanos, al pájaro que vuela partiendo la
noche...(Campos, 2000:124)*

Mientras el padre es para ella el dios infalible, ella se describe a sí misma como diosa severa e inflexible sin que exista en el texto una evidencia de la conciencia del personaje sobre el parecido de actitud y personalidad con su padre.

Como hija, este personaje cuestiona, además, a su madre por el hecho de haber guardado silencio e indiferencia ante el abuso sexual del que fue víctima:

*... quería hacerte sonreír y devolvés una mueca forzada,
severa...dolorosa...¿cuándo dejaste de sonreír, mamá? Será acaso que
reconociste que eras cómplice y trataste de ocultar la verdad en el fondo
del ropero al reconocer tu complejo de culpa? (Campos, 2000: 125)*

¿Por qué guardan silencio estas madres ante el horror del incesto? Según la investigadora Marcela Lagarde el fenómeno del silencio puede deberse a que los hijos son del padre "... pues la paternidad es un pacto social basado en el reconocimiento del

derecho de propiedad sobre los hijos de las mujeres, que las mismas mujeres aprueban". (Lagarde.1992:30)

El silencio, como lugar histórico de las mujeres, es una especie de opresión y son las madres- señala Victoria Sau (1992)- las encargadas de construir a las que le siguen a su imagen y semejanza.

"Mujer" apuesta a la reconstrucción de su cuerpo y auto-identidad, para eso, sabe que debe pasar por rupturas personales y familiares, necesita empoderarse para enfrentarse a su padre y madre. Este empoderamiento lo logra haciendo uso de sus capacidades internas. Parafraseando a Marcela Lagarde, ella afirma que al desprendernos afectivamente de los demás logramos que "ellos" sean fantásticamente cada vez más omnipotentes porque ya no se les atribuye todo lo que se requiere de ellos, de manera que nuestros personajes van adquiriendo poder porque estos atributos en tanto satisfacciones de necesidades, son atributos de poder. Para ilustrar esta postura, "Mujer", se dirige a su padre con el siguiente texto: *"Te dejo con el hermoso recuerdo de mi sollozo...ahora que estás viejo...ahora que estás solo... (dándole la espalda al padre) Yo todavía existo...sobrevivo...camino...sueño...me alimento..."*(Campos, 2000:128)

Al final del texto vemos la evolución del personaje "Mujer" logrando un desprendimiento con su padre y posesionándose de su cuerpo. Esto lo logra gracias a los procesos psicoanalíticos, entendidos estos a través de la confesión por medio de la palabra. Se inicia, entonces, la liberación del fantasma del incesto y abandona la búsqueda de la madre perdida. Frente a la debilidad del padre, ella va ganando fortaleza para desafiar a su progenitor, dándose una humanización de todos y de todas. (Lagarde.1992: 38)

El lenguaje que en este caso le sirve como proceso psicoanalítico, se constituye en arma para matar al padre y de esta forma canaliza su psique y estabilidad emocional:

Soy tu asesina...nunca descubriste que conforme pasaba el tiempo ibas desapareciendo...no tomaste en cuenta mi fortaleza de mujer que fui armando ante tu debilidad hasta llegar hoy a ser juez en tu condena y anhelar tu muerte. (Campos, 2000:128)

Para la investigadora Biruté Ciplijauskaitė, (1988) cuando se dan estos procesos en el psicoanálisis, lo importante es descubrir la verdad, más que la realidad; además las palabras adquieren un valor simbólico como lo vemos en casi todo el discurso de "Mujer".

4.2.3. Cuerpo e identidad de María de los Diablos.

El eje central de este personaje está en la ausencia del padre y en las repercusiones de la ausencia y abandono de éste. La figura del padre está en el primer parlamento de ella, representando la añoranza que María de los Diablos tuvo durante toda su vida por él: *"Mi papá es un marino y partió al Africa en su barco".* (Yasin, 1997:2)

María de los Diablos mantiene a través de toda la obra y de toda su vida la nostalgia por el padre. Ella tiene sentimientos contradictorios hacia él; por un lado, le reclama al padre por el abandono, por otro, lo justifica ante la necesidad paternal: *"Él no sabía vivir en la tierra..."* (Yasin, 1997:2)

En la tierra está la familia, está ella, están las obligaciones. María de los Diablos es un conmovedor personaje, que en el plano de la identidad no siente sólida su raíz ni su origen. *"El tiempo marca la piel. La luna busca a gritos el origen de la sangre".* (Yasin, 1997:2)

¿De qué está marcada la piel de María de los Diablos? A través del texto se infiere que su cuerpo está marcado de abandono, de soledad, de sentimientos escollados, de experiencias dolorosas, del tiempo que pasa y nada mejor sucede en la vida de este personaje. Quizá la imagen más fuerte de este personaje es su condición marginal en el plano físico y en su condición de hija:

"Soy fea y los niños me gritan: ¡bruja! Los papás les dicen que soy hija de un marino y les puedo pegar una enfermedad. ... En la escuela las monjas me castigan sin razón y ya no aguanto. A mis compañeras las tratan diferente". (Yasin, 1997:3)

De niña es rechazada por ser físicamente diferente al canon de belleza socialmente aceptado. Estigmatizada por ser hija de un marinero al que se le asocian enfermedades venéreas. Y como si fuera poco, es una niña vulnerable, (no porque realmente lo sea, sino porque así lo ha asignado la sociedad) a la que cualquier persona puede decirle o hacerle cualquier cosa como humillación.

Una de las imágenes que tiene María de los Diablos de su cuerpo cuando niña es la de una "lagartija verde". Escuálida, pequeña. Además, es víctima de la agresión física y psicológica de parte de la madre y del "extraño" que vive con su madre, que además de borracho le pega a la madre. También es abusada sexualmente por su abuelo.

El cuerpo de María de los Diablos es de y para el "otro", de niña y de adulta. Ella creció sin control de su propio cuerpo, de manera que este llega a repugnarle por cargar la suciedad que le han dejado los otros: *"Este no es mi cuerpo, soy una muñeca muerta, un trapo roto, un montón de carne sin alma. Este cuerpo es el hueco de una alcantarilla"*. (Yasin, 1997:15)

Este parlamento refleja el vacío del personaje, y la sensación de muerte psicológica y emocional que tiene de sí misma. Pero también refleja la conciencia del personaje respecto a la suciedad de su cuerpo al llamarlo hueco de alcantarilla, donde converge y se deposita lo sucio. Y es que por el cuerpo de María de los Diablos ha pasado agresión, violación, embarazo, aborto, más violación y drogas. Ella crece sin tomar control de su cuerpo y al no hacerlo, otros lo hacen: *"Él a veces va de compras y me lleva. Nunca me deja salir sola. Puede golpearme si quiere. Él es mi dueño"*. (Yasin, 1997:8)

María de los Diablos es violada por quién le inyecta droga, además la deja embarazada, lo cual asume como una esperanza. Descubre que se trata de un hombre casado y como consecuencia recurre al aborto: *"Una amiga me lleva donde un viejo que me amarra a una mesa y grito! ¿me entiende?. me encierro en el cuarto y lloro. Lloran los niños. Lloran el fantasma de la salamandra. Perdónenme! No tenía a donde ir!"*(Yasin, 1997:6)

El fantasma de la salamandra es el feto que aborta. Recuérdense que cuando niña María de los Diablos establecía relaciones afectivas con los sapos, arañas y

salamandras. Como se advierte en el capítulo II, los batracios no solo son sus amigos verdaderos sino también el espejo que refleja su propia imagen.

Hablar de María de los Diablos es referirse a una población cada vez mayor de mujeres adolescentes en nuestro país, a las cuales la desintegración familiar, la pobreza, el abandono y negligencia de sus progenitores han llevado a la calle y a las drogas. El texto refleja que las drogas lejos de solucionarles sus vacíos y problemas internos terminan hundiéndolas más.

El texto ofrece momentos donde ella manifiesta el deseo de cambiar el rumbo de su vida pero no encuentra "la fórmula", ni el apoyo: "*Corro, siempre escapo. Le digo a mi madre que quiero cambiar y me da un golpe*". (Yasin, 1997:9)

María de los Diablos no cuenta con una estructura familiar ni social que le brinde un tratamiento para poner fin al consumo de drogas. No tiene apoyo para trabajar en la reconstrucción de su identidad. Tampoco ella cuenta con fortaleza interior para dar el salto hacia su reconstrucción. De hecho, la conciencia que tiene de sí misma es la de no ser. Ella expone su dolor pero no cuenta con las herramientas socio-emocionales para asumir el control de su propia vida: "*Logro levantarme. Pringo las paredes con mi sangre. Me miro al espejo y...Soy María de los Diablos y no me reconozco*". (Yasin, 1997:13)

Este personaje refleja a lo largo de todo el texto una conducta auto- destructiva e incapacidad de adueñarse de sí misma. Aquí juega un valor importante el recurso de los recuerdos en la escritura, ya que los recuerdos, en este caso, funcionan como tormento de un pasado que no le permiten al personaje canalizar el dolor y el ultraje, ni liberarse de él para trabajar en su presente y futuro. Es un personaje escindido y fragmentado, sus realidades son fragmentos que ella, no fue capaz de armar: "*No quiero morir aquí, en esta calle sucia, más sucia que yo. Tal vez mi padre regresó de Africa. Dios, dame fuerzas para volver*". (Yasin, 1997:16)

María de los Diablos muere con su cuerpo destruido por la desolación y la droga. En el plano de la identidad no logra desprenderse afectivamente de su padre ausente, por el contrario, muere añorando a su padre, se interpreta que como una necesidad de ser rescatada y protegida por él.

4.2.4. Cuerpo e identidad de Ariana.

El tema central de este texto es el primer embarazo de Ariana y todos los significados de la maternidad dentro de la familia y la sociedad machista. Ariana representa a una mujer autónoma, que trabaja y aporta económicamente a su casa. Tiene pensamiento crítico y es capaz de tomar sus propias decisiones. Inicia el texto anunciando su voluntad: “*Cuando quise quedar embarazada...*” (Istarú, 2000:91).

Es un personaje urbano, traductora de idiomas y representa a la clase media costarricense:

(...) de mi disciplinada consulta a feministas, enfermeras, amigas, psicólogos y parientes sobre cuál era el mejor ginecólogo del país, di por fin con la persona indicada. Para que me atendiera debía dar a luz en una clínica cara pero segura, con buen equipo, dedicada exclusivamente a atender nacimientos(...) (Istarú, 2000:99)

Si bien el texto no es explícito en cuanto a qué edad tiene Ariana, es posible estimar que ronda los 30 o 40 años, ya que es una mujer que se ha preparado psicológicamente y profesionalmente durante años para embarazarse por primera vez. Es una mujer que vive su sexualidad consciente de que no hay nada más sexual que la maternidad, por lo tanto se prepara para dicha tarea:

*Me fui directo a una de esas tiendas de ropa interior más bien glamorosa y llamé a la dependiente:
Ariana- Señorita, tráigame lo más escandaloso que tenga. ¡Esta noche yo a ese hombre lo mato!. (Istarú, 2000:92)*

A través del embarazo, Ariana va descubriendo y derrotando los mitos del cuerpo perfecto femenino, ya que al inicio del embarazo, los cambios en su cuerpo la hacen sufrir:

Llego a casa con ganas de llorar, me siento gorda, fea... (Istarú, 2000:94)

Yo, que era una joven bastante apetitosa y con un sex-appeal aceptable, iba a convertirme por obra y gracia de esa maldición bíblica en la hermana melliza del hombre elefante. (Istarú, 2000:99)

Con este ejemplo se ve a un personaje femenino que comparte gastos domésticos, ya que es una mujer trabajadora con un buen nivel de educación. Se propone en esta obra un modelo de pareja y de espacio doméstico donde sí es posible vivir en igualdad de condiciones. También se ofrece un nuevo modelo de masculinidad y paternidad, donde ambos padres comparten las responsabilidades, ella nunca deja atrás a su pareja- señala Marco Guillén (2000)- porque rescata lo masculino más allá de los estereotipos sociales.

Este personaje habla desde su condición de mujer adulta pero siendo hija-política (nuera de su suegra) y desde la condición de madre de la niña que está por nacer. El texto refleja su lucha contra la condición inferior que la madre de su marido le quiere asignar, ya que es ella, como suegra quién pretende ejercer el control y tutoría, como señala Marcela Lagarde al respecto: "*Ser hijas en estas sociedades es tener la eterna necesidad de ser representadas, puede ser por la genitora u otra persona que desee cuidar de nosotras*". (Lagarde,1992:33)

En este caso, la familia "política" ante su condición de futura mamá, intenta ejercer la tutoría que culturalmente se les ha asignado, la del control y protección:

(...) y estaba harta de sentirme tan sólo el envase en el que chapoteaba el bebé. Todos habían ya dispuesto de mi cuerpo, mi embarazo, mi hijo, su sexo, su nombre, su educación y su vocación, y si me distraía un poco, dispondrían hasta de mis nietos. (Istarú.2000:100).

El texto afirma a Ariana como personaje dispuesta a ejercer su derecho a la autonomía, de manera que toma acciones ante su suegra y marca el territorio de su cuerpo, del bebé y de su espacio personal.

En el ámbito de lo que significa la llegada al mundo de un hijo o hija, esta obra refleja el valor que tiene este acontecimiento en nuestra sociedad. Subyace en el texto, que vivimos en una cultura de valores materialistas donde es más importante invertir en "cosas" que en aspectos como una clínica privada, que garantiza una mejor atención a la madre y al bebé en el momento del parto. Ariana manifiesta lo siguiente:

¿Por qué la mayoría de la gente puede proclamar impunemente y sin el menor rubor la frivolidad de que se compró un equipazo de sonido, o cambió de carro, o se fue para Cancún, y no recibe por ello la menor censura? En cambio, cuando se trata del momento más importante en la vida de un ser humano, como lo es el nacimiento, ah, no, ahí no. Andate a parir al caño, como una gata. Burguesa, igualada, pretenciosa, vagabunda, pero si le sale al marido más cara que la querida, qué relajo. Para la seguridad física y emocional de parturienta y parido, para eso no hay plata. (Istarú, 2000: 100)

Para Ariana, el cuerpo es para apreciarlo, para quererlo y cuidarlo. Con el cuerpo se disfruta de la sexualidad, de la maternidad y sus consecuencias físicas. El cuerpo de la mujer y de cada ser humano que viene al mundo. La identidad de Ariana está basada en la importancia de ser dueña de su propia vida, en crecer, en la importancia de cuestionar, de derrocar mitos y estructuras de pensamiento que perjudiquen a la mujer y a cualquier otro grupo minoritario.

Reflexiones y conclusiones.

Las protagonistas de estas obras son sometidas a la estructura patriarcal, donde la mujer se ha definido como esencia (callada, sumisa) Sin embargo, las obras de Campos, Istarú y Cavallini permiten apreciar como ese factor es una construcción cultural, ya que estos personajes logran de adultas romper el silencio del incesto, enfrentarse a sus familias, cuestionar el sistema opresor y apostar a una reconstrucción de sus identidades, los que las perfila como mujeres transgresoras.

Existe, en las obras, una preponderante propuesta hacia el rescate del cuerpo femenino porque es por medio de él que las mujeres han sido colonizadas y expropiadas, por medio de violaciones, incesto, embarazos, complacencias sexuales, explotación, y atropellos que hace de sus cuerpos una mercancía más en el escaparate del irrespeto. En este sentido, los textos llevan a reflexionar sobre el drama de las mujeres expropiadas de sus cuerpos.

Se denuncia la desigualdad, el ultraje del cuerpo y la necesidad de tomar el control de nuestro cuerpo en una sociedad basada en el poder, control y dominio de las mujeres.

En los cuatro textos, la terapia, en el caso de "Mujer", Orquídea y Ariana, no con psicoanalista sino que asumida la palabra como proceso psicoanalítico, les ayuda a reflexionar y a adueñarse de su identidad por medio del cuerpo. Los personajes pasan por la concienciación y asumen la palabra que las ayuda a conocerse; hacia el final de los textos logran un desprendimiento afectivo con la familia. De este modo terminan apostando satisfacer sus necesidades vitales. Modifican las relaciones con los otros, sus agresores, sus familiares, logrando reconstruir su identidad. (Biruté, 1988:92)

Interesa apreciar que el cuerpo de los personajes femeninos no corresponde al modelo socialmente impuesto y directamente relacionado a las fantasías masculinas; altas, delgadas, rubias mayoría de los casos y sensuales. Con excepción de *Baby Boom en el paraíso* que se habla de la sensualidad de Ariana y las transformaciones de su cuerpo durante el embarazo. En los textos las descripciones físicas ni se nombran porque lo importante es la experiencia humana como tal, de manera que se habla del cuerpo pero con el objetivo de rescatarlo del ultraje y dominación del "otro" y de la importancia de adueñarse como mujeres de sus propios cuerpos.

Sobresale en los textos el interés por abordar aspectos relacionados con el incesto. Llama la atención este punto porque no es un tema recurrente en la literatura costarricense escrita por hombres. Sin conocer las razones, se podría pensar que estos temas tan cotidianos pasan desapercibidos; lo cuál es grave, ya que se estaría frente a una indiferencia de lo que amenaza a los y las futuras ciudadanas de nuestro país. Con respecto al incesto, los personajes "Mujer" y Orquídea son buen ejemplo para conocer acerca las secuelas en el plano psicológico y emocional del abuso sexual.

Orquídea y "Mujer" proponen los ingredientes de su nueva identidad femenina, transgrediendo el discurso tradicional de que la mujer es para otros y además debe guardar silencio sin cuestionar. En los dos textos existe una propuesta en las construcciones identitarias que rompen con la dependencia y subordinación respecto al varón y la familia.

Con respecto a María de los Diablos, el lenguaje permite apreciar que se trata de una mujer adolescente en la década de los 90. Este personaje es producto de la descomposición social que ha venido afectando a los costarricenses, ya que en pos de un supuesto desarrollo, lo que ha resultado es un agravamiento de las condiciones sociales y económicas de la población en general. La familia es objeto y reproduce las estructuras sociales caracterizadas por relaciones centradas en la violencia y la dominación. En esta realidad, María de los Diablos representa una población juvenil muy perjudicada, al ser ellos quienes reciben las agresiones y el abandono de sus padres y familiares.

Ante la posibilidad de tomar el control de su vida, María de los Diablos tiene una fatal muerte. Esta puede representar esa realidad que viven en estos momentos una gran mayoría de nuestros y nuestras jóvenes, donde la violencia, la falta de presencia responsable del padre y la madre, más pobreza y drogas pueden conducir a ese camino sin salida.

La obra *¿Me entiende?* posibilita analizar y comprender las razones que llevan a tantos seres humanos a sumergirse en la droga y a entender por qué su realidad puede ser tan aplastante como para que la autodestrucción y la muerte les marquen el destino. La droga es el segundo negocio más lucrativo en el mundo, después de la guerra, según nos afirma la autora Ishtar Yasin. Los costos de su distribución ilegal provocan un alza en el precio, lo que encarece su consumo. Por ello muchos se convierten en criminales

como una manera de obtener su dosis. Muchos otros mueren cada día por meterse en el cuerpo narcóticos mezclados con todo tipo de venenos.

Por su parte, Ariana hace un planteamiento claro respecto a subvertir el orden social, dando lugar a una alternativa de ser mujer, esposa, compañera y madre y de ser hombre, esposo, padre y compañero.

Para Ariana, la maternidad viene a hacer la diferencia con los otros temas respecto a la construcción de la identidad, ya que la maternidad es una función de la identidad asignada a las mujeres de sociedades patriarcales, mientras que factores como la violación, la negligencia familiar y el incesto son formas de violencia en primer grado, que violan los derechos humanos de los niños, niñas y adolescentes²⁶, llegando a conformar una identidad dolorosa²⁷ en la víctima²⁸.

Desde la perspectiva de género, la riqueza de los textos radica en que Orquídea, Mujer y Ariana tienen como camino la reconstrucción de su identidad, respecto al uso de su cuerpo, de la relación con su familia, la maternidad y la sexualidad. Ellas no aceptaron su destino de víctimas, ellas luchan contra la sumisión y el silencio del ultraje.

Otra coincidencia en los textos en cuestión es el uso de un lenguaje cotidiano y poético, frente a las imágenes brutales de agresión. Cabe destacar que no es un lenguaje de sumisión. Es un lenguaje llano de fuerza que devela las atrocidades que están amparadas en la ideología patriarcal, pero que también presenta personajes femeninos con capacidad de resolución y de transgredir los arquetipos de obediencia femenina de la sociedad costarricense.

²⁶ Las sociedades patriarcales han construido el imaginario de que los niños (as) y mujeres son los más débiles y vulnerables y por lo tanto se les "usa" y domina. La nota es de la autora de este trabajo.

²⁷ "Hay identidades muy dolorosas, la identidad negra en el Apartheid es una identidad muy dolorosa. También lo es una identidad femenina en las sociedades patriarcales". (Lagarde, Marcela: 1992:10).

²⁸ Un aspecto que lleva a reflexionar Ariana es la deshumanización de los servicios hospitalarios. La obra *Baby Boom en el paraíso* expone la posibilidad de que las mujeres que quieran garantizarse un buen trato en su parto deben pagarlo. Las preguntas aquí son, ¿y las que no pueden pagarlo? ¿En qué condiciones nace la mayoría de los niños y niñas costarricenses? Reflexionar sobre esto es importante, ya que estamos hablando de valorar y dignificar el cuerpo. Toda mujer tiene el derecho de garantizarse a sí misma y a su bebé un parto en condiciones y ambiente de respeto y de un excelente cuidado de su cuerpo y de su salud.

CONCLUSIONES FINALES

Las imágenes de las mujeres desde la escritura.

La escritura de *Tarde de granizo y musgo*, *El cristal de mi infancia*, *¿Me entiende?* y *Baby Boom en el paraíso* se centra en el autoconocimiento de los personajes femeninos. Los personajes alienados al sistema patriarcal cuestionan el orden establecido, desarticulan los discursos logocéntricos y totalizantes al confrontarlos con su experiencia vivida; lo que Sigrid Weigel (2000) llama "mirar en dos direcciones simultáneamente". Es decir, una mirada bizca o de reojo: una fija en las relaciones sociales patriarcales, y la otra, mirada emancipada, osada y en la búsqueda permanente de la construcción de la utopía²⁹. De esta manera, el testimonio y el diálogo con el pasado, en la escritura, vienen a ser recursos estilísticos que coinciden en las obras en estudio, como herramientas en la reconstrucción de la identidad de los personajes, ya que a éstos la palabra les sirve para modificar su autoidentidad y para encontrar otra manera de ser mujer; excepto María de los Diablos en la obra *¿Me entiende?*. No es casualidad que este recurso sea característico aunque no exclusivo de la escritura de mujeres, pues hay necesidad de modificar la sociedad patriarcal que niega y ultraja a la mujer y a quienes están (según el mismo patriarcado) en la periferia.

Otra coincidencia en los textos en cuestión es el uso de un lenguaje cotidiano y poético, frente a las imágenes brutales de agresión. Cabe destacar que no es un lenguaje de sumisión. Es un lenguaje lleno de fuerza que devela las atrocidades que están amparadas en la ideología patriarcal, pero que también presenta personajes femeninos con capacidad de resolución y de transgredir los arquetipos de obediencia femeninos de la sociedad costarricense.

En el capítulo II se analizó el valor simbólico de las palabras en los cuatro textos, y las estructuras fragmentadas que refuerzan una escritura psicoanalítica. Para Orquídea, "Mujer", María de los Diablos y Ariana, la palabra es fundamental en la deconstrucción de las convenciones que culturalmente han definido a la mujer.

²⁹ Gioconda Espina define inicialmente el concepto de utopía como la crítica implícita o explícita de la sociedad con la intención de reordenarla. (Meza, 2000:47)

En el ámbito de la temática concuerdan los cuatro textos, ya que las constantes son la agresión, la indiferencia de los adultos frente al incesto, el abuso de poder, y la violación a los derechos humanos a las mujeres.

En el nivel estructural hay una escritura de rompimiento en los cuatro monólogos. No hay linealidad, lo que permite que los recuerdos lleguen sin orden cronológico. El recurso del recuerdo está en función de cuestionar el pasado y desestimar el modelo patriarcal.

La estructura permite que los personajes irruman el espacio temporal y físico. Son obras donde se construye y deconstruye constantemente. Mujer, Ariana, María de los Diablos y Orquídea son mujeres escindidas, atrapadas en un contexto patriarcal, que logran articular por medio del lenguaje los sucesos almacenados en su memoria, producidos mediante el recuerdo y su verbalización; con el fin de entender su propia historia y trabajar en su autoidentidad. Además, la estructura de los cuatro textos demanda una excelente interpretación actoral, ya que el texto está estructurado para pasar de un tiempo a otro, de un período de edad a otro, de la infancia a la adultez.

El recurso de los recuerdos en *¿Me entiende?* funciona como tormento de un pasado que no le permite al personaje canalizar el dolor y el ultraje, ni liberarse de él para trabajar en su presente y futuro. El personaje expone su dolor pero no cuenta con las herramientas socio-emocionales para asumir el control de su propia vida.

En resumen, la escritura de estos textos lleva a reflexionar sobre el drama de las mujeres expropiadas de sus cuerpos. Sin embargo, desde la escritura y por medio de la palabra de los personajes se dice que el exilio no es eterno, puesto que el cuerpo es el territorio donde se afina la ideología, los mandatos del poder dictados por los hombres para que las mujeres no se acerquen a ellas mismas. También enseñan estos textos que es posible recuperar la voz y el canto y construir la utopía de otra forma de ser humano, de ser mujer, de otro modo de ser en una sociedad reverente y equitativa, en donde a cada ser humano se le respete su dignidad.

La escritura de los cuatro textos tiene una propuesta activa respecto a la recuperación del cuerpo femenino, de dejar de ser cuerpos para otros, es decir, cuerpo erótico para el placer de otros, cuerpo estético para el goce de los otros, cuerpo nutricio para la vida de los otros; es un proceso que pasa por la conciencia para llegar al escenario de la autonomía.

Un aporte importante de las dramaturgas de nuestro país al Teatro ha sido enriquecer la estructura de monólogos. Aunque por supuesto, éstos no son exclusivos de las autoras, una mayoría de escritoras costarricenses ha optado en la mayoría de sus producciones dramáticas por este género con temáticas innovadoras.

La imagen incestuosa:

Una de las imágenes encontradas en tres de los cuatro textos es la del incesto. El incesto se da dentro del núcleo familiar y está imbricado a un sistema ideológicamente violento. La familia reproduce el incesto bajo el amparo ideológico del patriarcado, ya que dentro de este sistema patriarcal la mujer no es para "sí" sino "ser para otro", el hombre. Además, la sociedad patriarcal ha creado mitos y escamios con el fin de justificar la violación contra las mujeres. Estos mitos se basan en el supuesto deseo y provocación de las mujeres para ser violadas. (Prada, 2000:356)

Los textos dramáticos estudiados develan una sociedad donde la violencia sexual³⁰ y la agresión intrafamiliar están muy solapadas y establecidas en el orden social costarricense. Además, los textos reflejan la condición vulnerable de las niñas costarricenses dentro de sus hogares. Vulnerabilidad construida socialmente por el patriarcado y reforzada y reproducida por la familia.

Llama la atención que en dos textos, *Tarde de granizo y musgo* y *El cristal de mi infancia*, el incesto se da en hogares de estructura tradicional, con mamá y papá en casa. Los contactos sexuales a las que estas niñas-personajes estuvieron sometidas se establecieron en condiciones totalmente violentas. El incesto padre-hija, abuelo-nieta, hermano mayor-hermana menor, tío adulto-sobrina menor, son los casos descritos en tres de los cuatro textos y revelan la desigualdad y el claro uso del poder y control de un ser humano sobre otro.

³⁰ Definida por la Ley contra la Violencia Doméstica de la siguiente manera: *Acción que obliga a una persona a mantener contacto sexualizado, físico o verbal o a participar e otras interacciones sexuales mediante el uso de fuerza, intimidación, coerción, chantaje, soborno, manipulación, amenaza o cualquier otro mecanismo que anule o limite la voluntad personal. Igualmente se considerará violencia sexual el hecho de que la persona agresora obligue a la persona agredida a realizar alguno de estos actos con terceras personas.* (Artículo 2, inciso d) (Claramunt, 1997:43)

Orquídea y "Mujer" son sobrevivientes³¹ de la situación de violencia a la que estuvieron sometidas. Ellas, por medio de la palabra, deciden superar la angustia infantil, enfrentando el problema y el fantasma de sus agresores. Apuestan a una reconstrucción de su autoidentidad luego de una de las batallas más duras, la del abuso sexual, que como señala la investigadora en asuntos de violencia sexual Ana Cecilia Claramunt (1997), en la dimensión psicológica es una situación que sobrepasa la capacidad de respuesta de cualquier ser humano.

Mujer, Orquídea y María de los Diablos evidencian una relación antagónica y de resentimiento con la madre a causa del silencio cómplice ante los abusos sexuales de los padres. En estos textos la imagen femenina de las madres y de las mujeres cercanas a las protagonistas es de mujeres objeto, mujeres sumisas y enajenadas a los quehaceres domésticos. Las hijas rechazan explícitamente y condenan a sus madres por su negligente silencio, producto del sometimiento y obediencia al principio de autoridad: sus maridos.

En el caso de Ariana en *Baby Boom...* ella no habla de su madre, sino que la imagen maternal está representada por la suegra cumpliendo el rol de controladora de la vida y familia de Ariana, la de su hijo, y la del bebé que está por nacer. Paralela a esta imagen materna castrante está otra opción de ser mujer y madre representada por Ariana. Para que este modelo de mujer y madre sea real es necesario un cambio en las mentalidades del sistema social, económico e ideológico donde prevalezca la igualdad de condiciones y oportunidades para mujeres y hombres y donde ningún ser humano esté supeditado a la marginalidad.

Costa Rica es un país que se proclama defensor de los derechos humanos³², y aunque existen códigos de protección a la niñez y adolescencia, los textos en cuestión denuncian otra realidad. Por otra parte, las cifras de incesto y ataques sexuales son alarmantes.³³ En la Primera Encuesta Nacional de Violencia Contra las Mujeres, la

³¹ "Concepto utilizado por la teoría del trauma para referirse a todas aquellas personas que han sobrevivido experiencias traumáticas". (Claramunt, 1997:42)

³² Los Artículos correspondientes de la Declaración Universal de los Derechos Humanos: N 2, 3, 4, 6, 10, 13, 15, 17, 19, 20.

³³ Hasta el mes de diciembre del 2004 se encontraban presos en todo el país 1.119 personas que cumplen condenas por delitos sexuales. Esto solo los casos donde hubo denuncia. Y 5.400 casos atendidos en el 2004, contabilizados hasta el mes de noviembre. (Sánchez, Álvaro, Alarma por Ataques sexuales. Periódico La Nación, 30 diciembre, 2004).

investigadora Montserrat Sagot, en calidad de investigadora principal, concluye que el 58% de las mujeres costarricenses han sufrido violencia física o sexual³⁴.

Evidentemente se está ante un problema social de gran magnitud. Si el teatro, como el arte en general, tiene al mundo como referente y refleja los conflictos de una época, sin duda, la temática de las obras dramáticas de esta investigación refleja un mal de la sociedad costarricense y una urgencia de que las mujeres se adueñen de sus propios cuerpos, porque nadie - señala Graciela Hierro- puede llamarse a sí misma libre si no decide sobre su cuerpo.

Trabajar en la abolición del maltrato de los niños y las niñas es uno de los principales problemas nacionales que exigen acción masiva inmediata. Parafraseando a una de las personas más respetables en defensa de los niños y niñas, el psicólogo mexicano Vicente Fontana (1989), a los niños y niñas agredidos se les mutila el espíritu y esto lo proyectará el resto de su vida.

Los textos reflejan que las condiciones sociales para que el incesto se dé son las relaciones de poder, propias del sistema patriarcal que ha delegado a la mujer desde su niñez a un espacio de marginación, supeditada al poder y control del hombre. La opresión sobre una persona niega la dignidad y la dignidad es el valor que cada ser humano posee independientemente de su sexo.

Los cuatro textos en cuestión permiten reflexionar acerca del derecho de cada niño y niña de ser protegido y amado por su familia, la comunidad y el estado.

El texto ofrece suficientes elementos para concluir que a Orquídea le fue asignada una imagen femenina tradicional, de marginación, de hija servil, además de la imagen de agresión sexual de la que fue objeto. Sin embargo, Orquídea crece biológicamente y como persona, y en este momento, vemos al caso de Orquídea de construir una nueva imagen de sí misma al cuestionar y tomar conciencia de la posición que la sociedad y la familia le han destinado. Ella con un lenguaje "nuevo-poético" inicia un proceso de auto-sanación. Siema la urgencia de limpiar y recuperar su cuerpo, se apropie de él y se rebela a cumplir con el rol asignado y a repetir las imágenes femeninas de las mujeres de su familia. Es aquí donde nace la nueva imagen construida por Orquídea: la de una mujer transgresora que trabaja en la construcción de su auto-identidad desde el cuerpo y crítica de una sociedad reopresora y promiscua.

³⁴ Fuente: www.inamu.g.o.cr

Las imágenes femeninas de los personajes dramáticos.

Partiendo del estudio de los capítulos anteriores, se interpretarán las imágenes femeninas de Orquídea, "Mujer", María de los Diablos y Ariana, personajes centrales de los textos.

Ante la pregunta inicial que sustenta el tema central de la presente investigación, sobre la importancia de conocer las imágenes femeninas de estos personajes, se ha llegado a reforzar la opinión inicial de que hoy, más que nunca, se hace necesario un análisis crítico feminista en la dramaturgia costarricense; para conocer los mitos y estereotipos femeninos que reflejan los textos y los juicios y valores estéticos e ideológicos que estructuran la actividad dramática costarricense.

La imagen femenina que queda de "Mujer" es la de una mujer en acción, que se despoja de su familia, enfrenta a su padre y madre y luego mata simbólicamente a su padre. El desprendimiento de la familia representa el viaje a su

La imagen femenina de Orquídea.

La representación literaria de Orquídea en la obra *Tarde de granizo y musgo* refleja que este personaje nace y crece en una cultura social y familiar donde los valores son patriarcales, de desigualdad y marginalidad para con la mujer. La familia ofrece una imagen religiosa, de doble moral y de violencia tanto de los hombres como de las mujeres. Ellos por tiranos y explotadores sexuales, ellas porque guardan silencio ante el incesto con Orquídea.

El texto ofrece suficientes elementos para concluir que a Orquídea le fue asignada una imagen femenina tradicional, de marginación, de hija servil; además de la imagen de agresión sexual de la que fue objeto. Sin embargo, Orquídea crece, biológicamente y como persona, y en este crecimiento, vemos el reto de Orquídea de construir una nueva imagen de sí misma al cuestionar y tomar conciencia de la posición que la sociedad y la familia le han destinado. Ella con un lenguaje "nuevo-poético" inicia un proceso de auto-sanación. Siente la urgencia de limpiar y recuperar su cuerpo; se apropia de él y se rebela a cumplir con el rol asignado y a repetir las imágenes femeninas de las mujeres de su familia. Es aquí donde nace la nueva imagen construida por Orquídea: la de una mujer transgresora que trabaja en la construcción de su autoidentidad, dueña de su cuerpo y crítica de una sociedad violenta y promiscua.

La imagen femenina de "Mujer".

Una de las imágenes de "Mujer" es la de una persona vacía, semánticamente el texto hace referencia a este vacío cuando sugiere "el vacío" como espacio físico. A través de la lectura se infiere que ese espacio físico representa el espacio emocional del personaje. Anteriormente se analizó que una de las imágenes de "Mujer" como mujer es la de ser vulnerable cuando niña y aún cuando adulta, producto del incesto y anulación que recibió como persona.

Sin bien la identidad de "Mujer" de adulta está afectada por los agravios del incesto en la infancia y las apreciaciones de sus padres, ella, logra "empoderarse" y apuesta a su liberación psicológica y emocional.

La imagen femenina que queda de "Mujer" es la de una mujer en acción, que se desprende de la maleta (Campos, 2000:128), enfrenta a su padre y madre y luego mata simbólicamente a su padre. El desprendimiento de la maleta representa el viaje a su niñez con el objetivo de no regresar al recuerdo que la tortura. Como afirma la escritora Marcela Lagarde, solamente cuando las mujeres logran conculcar esos poderes que las afectan, logran un poder propio, una autonomía y capacidad de representarse a sí mismas, y no depender de los demás.

Con respecto a la muerte de María de los Días y su imposibilidad de reconstruir su identidad, ¿no será que la autora le traslada la responsabilidad a los y las lectoras? Ya que ella represente a las adolescentes que piden ayuda a gritos y no encuentran apoyo familiar, ni una estructura social que preste atención a los orígenes del deterioro social que conllevan a la pobreza, y a la desintegración familiar.

La imagen femenina de María de los Diablos:

María de los Diablos es el personaje que refleja más claramente varias imágenes de mujer. Quizá la imagen de mujer más fuerte de este personaje es la de marginalidad, como mujer, hija y ciudadana. Esta condición de marginada no cambia en todo el texto. Para este personaje los deseos no llegan a concretarse, al no contar con una estructura familiar ni social que le brinden un empuje hacia la reconstrucción de su identidad; tampoco cuenta con fortaleza interior para dar el salto hacia su reconstrucción. De hecho, la conciencia que tiene de sí misma es la de no ser.

Otra imagen que el texto ofrece de María de los Diablos es la de una mujer sensible, tanto de adulta como de niña. Ella desea un cambio en su vida, pide ayuda, sin embargo es abandonada por la familia y la sociedad. Este personaje refleja la amenaza de las drogas que tienen los jóvenes en la actualidad, sea cual sea su clase social.

Otra imagen de mujer de María de los Diablos es la de dependencia, al tener vacíos afectivos de niña se refugia en sus amigos los batracios, y de adulta se refugia en la droga. El vacío es otra de las imágenes de María de los Diablos, se deja morir, o más bien, se entrega a la muerte sin haber hecho nada por sí misma, ya que nunca había dispuesto de su vida. María de los Diablos es el arquetipo que hace reconocible a las mujeres que de niña no contaron con un núcleo familiar ni social que le diera seguridad y dignidad. Ella queda atrapada en la imagen femenina de víctima y de agredida.

Con respecto a la muerte de María de los Diablos y su imposibilidad de reconstruir su identidad, ¿no será que la autora le traslada la responsabilidad a los y las lectoras? Ya que ella representa a las adolescentes que piden ayuda a gritos y no encuentran apoyo familiar, ni una estructura social que preste atención a los orígenes del deterioro social que conllevan a la pobreza, y a la desintegración familiar.

Conclusión La imagen femenina de Ariana:

La imagen de mujer de Ariana es la de una mujer que se reinventa a sí misma. No de acuerdo con los modelos de ser mujer que la sociedad patriarcal le ofrece, ella cuestiona, se escucha a sí misma, trabaja en su propia imagen femenina desde valores de equidad y de respeto.

Ariana plantea, por su propia convicción, cómo quiere vivir su maternidad, se propone un nuevo sentido de la maternidad en cuanto al deseo de procrear y vivir el embarazo; como señala la escritora Graciela Hierro, la decisión libre conforma la dignidad y determina la calidad de vida. *Baby Boom en el París* hace un señalamiento fuerte respecto a que la procreación puede ser la tarea más humana, siempre y cuando esté unida a la ética del placer. (Hierro, 2001:121)

Ariana deconstruye su vida, su mundo familiar, la estructura patriarcal, los mitos y estereotipos. Sabe que la lucha por un mundo más equitativo es también individual. En su lucha están también las mujeres que no han tomado conciencia de la opresión de la que son víctimas, como la suegra, la cuñada, y la enfermera.

La imagen femenina de Ariana es la de destructora permanente y constructora de su identidad, de su libertad y de su sexualidad.

De acuerdo con la escritora Graciela Hierro, lo que sucede en la cocina o en el dormitorio es significativo para lo que pasa en los salones, los cafes y los círculos del poder político. Desde la ética familiar, lo personal es político. De modo que avanzar hacia la igualdad de los sexos y el respeto a la dignidad de las parientes, en el ámbito familiar y público es de incumbencia política. Las decisiones en privado afectan, para la familia reproduce los valores sociales establecidos.

Volviendo a los personajes, ellos llegan a mostrar de actitudes de subordinación y dominio de los hombres que las oprimen. Lo que significa un avance en cuanto al "empoderamiento" de estos personajes femeninos respecto a los hombres que muera sin lograrlo.

Para los personajes Ariana, "Miguel" y Graciela el control de sus cuerpos es vital en cuanto éste representa el control de su libertad y de su identidad. La

Conclusión final.

Haciendo una revisión a la ideología cultural y patriarcal en los textos vemos la dominación y la explotación hacia la mujer desde que ésta es niña. Se evidencia que el patriarcado se aprovecha de su posición de poder que la cultura le ha inculcado, al oprimir y vedar los derechos de igualdad e equidad para las mujeres de la sociedad costarricense.

Es recientemente que la estructura patriarcal costarricense ha sido desafiada, al encontrarse con voces que cuestionan su modelo y su autoridad. Antes de este proceso, iniciado por voces con una visión feminista, el miedo y la sumisión ha sido la actitud de los grupos marginados como las mujeres. Esta característica de la cultura está imbricada a la imagen femenina que presentan los textos, es una imagen incestuosa, de sumisión y explotación, de la que fueron víctimas los personajes. Pero también está en correspondencia con la actitud de transgresión y de deconstrucción de la sociedad a la que apuestan los personajes. Ellas apuestan a la utopía de otro modo de ser mujer en una sociedad más justa.

Los personajes son representados en el campo de lo privado, el espacio doméstico, y en éste, el silencio no es la excepción, pues culturalmente se maneja el criterio que lo que pasa dentro de las dinámicas familiares son "asuntos únicamente de familia". De acuerdo con la escritora Graciela Hierro, lo que sucede en la cocina o en el dormitorio es significativo para lo que pasa en los auditorios, las calles y las cámaras del poder político. Desde la ética feminista, lo personal es político. De modo que avanzar hacia la igualdad de los sexos y el respeto a la dignidad de las personas, en el ámbito familiar y público es de incumbencia política; las dicotomías no pueden existir, pues la familia reproduce los valores sociales establecidos.

Volviendo a los personajes, ellas llegan a liberarse de adultas de subordinación y dominio de los hombres que las abusaban, lo que significa un avance en cuanto al "empoderamiento" de estos personajes femeninos; excepto María de los Diablos que muere sin lograrlo.

Para los personajes Ariana, "Mujer" y Orquídea la apropiación de sus cuerpos es vital en cuanto éste representa el espacio de la reconstrucción de su identidad. La

apropiación del cuerpo lleva a estos personajes a la autonomía y a dignificar el cuerpo como un espacio de placer, de vida, de plenitud.

Si bien es cierto que la experiencia vivida en el caso de todas las protagonistas de los textos, incide en cambios en la autoidentidad de los personajes, la educación es fundamental en el desarrollo humano, como lo refleja Ariana en *Baby Boom en el paraíso*.

La educación se ha considerado un factor determinante en la independencia y autonomía de las personas; ésta ofrece a las personas herramientas con las que pueden tener mayor conciencia y nivel de crítica sobre el contexto que los rodea. A falta de educación, una mayoría de mujeres soporta maltratos físicos y psicológicos, ya que no tiene un nivel educativo que le garantiza trabajo para la manutención de sí mismas y de su familia; como es el caso de muchas madres que callan el abuso sexual de sus hijas por temor a perder el mantenimiento económico de parte del hombre proveedor.

Pero también es por medio de la educación que el sistema patriarcal se ha perpetuado. De ahí la necesidad de realizar cambios y darle un enfoque crítico más allá de las aulas, con el fin de promover acciones de cambio social, en función de una sociedad equitativa y justa en oportunidades para todos y todas.

Una de las imágenes encontradas en tres de los cuatro textos es el poder desarrollado por los personajes femeninos. Este recurso se puede interpretar en dos niveles: el poder de la palabra de las autoras y el poder de los personajes de denunciar el incesto y, sobre todo, de retomarse a sí mismas como dueñas de sus cuerpos. Interesa señalar que para los personajes el poder que van desarrollando no está en función del dominio sobre los otros, sino en el marco individual, como señala Monserrat Sagot (2002) - es un poder que les permite a las mujeres repensarse como poseedoras de la capacidad de actuar para cambiar sus condiciones de vida.

Frente a las imágenes de aniquilamiento y opresión impuestas culturalmente a los personajes femeninos, surgen nuevas imágenes femeninas concentradas en los deseos de cambio, de ruptura de mitos, de estereotipos. Nacen para la dramaturgia costarricense personajes femeninos con una nueva imagen, la de mujeres transgresoras, que luchan por reconstruir la estructura socio-cultural y de autoafirmarse como sujetos, en una cultura opresora que las valora como objetos.

Las creadoras Ana Istarú y Leda Cavallini incluyen a los hombres en el camino de la construcción de nuevas relaciones y de una sociedad más justa. Este punto es relevante a la hora de tomar conciencia de que los cambios sociales y culturales y la lucha por la libertad es una tarea de hombres y mujeres.

Las obras dramáticas analizadas se caracterizan por la conexión antropológica, como lo formula Laura Borrás (1999); son imágenes de lo humano, donde buscamos nuestro sentido, nuestra ubicación en el mundo. Y como menciona la investigadora Monserrat Sagot³⁵, lo que ha sido socialmente construido, también puede ser socialmente transformado. Esta investigación está orientada a colaborar en este cambio, donde mujeres y hombres tienen mucho trabajo por hacer. El cambio apenas ha comenzado.

Se culmina este estudio postulando que las imágenes femeninas de los textos dramáticos, son de mujeres que desarrollan la autoconciencia. Son imágenes de mujeres transgresoras que apelan a los derechos humanos³⁶, se refieren a la consideración de la dignidad de las personas como la base de las relaciones entre los géneros. (Hierro, 2001:107).

Por supuesto que cuestionar el rol masculino tradicional es exclusiva de la literatura de mujeres. En los últimos años en Costa Rica, la literatura en general ha venido reflejando una sociedad conformada por una imagen patriarcal oscura, negativa o defina frente a una imagen masculina victoriosa y rebelde.

Indudablemente el aporte de las autoras está en la reivindicación y de apropiación como sujetas del cuerpo femenino, el cuerpo que ha sido relegado y apropiado. Trascendental, también, es la propuesta de la reconstrucción de la identidad, para las autoras; esto es esencial como también de su género.

Otro aporte son las temáticas, principalmente relacionadas con el cuerpo. La creadora Ana Istarú, por ejemplo, ha trabajado en una de las temáticas del libro

³⁵ En Prada, Grace. Mujeres forjadoras del pensamiento costarricense: Ensayos femeninos y feministas. Tesis doctoral. Universidad Nacional. Heredia. 2002.

³⁶ Los derechos humanos en igual de condiciones para hombres y mujeres es un principio universalmente aceptado y reafirmado por la Declaración de Viena (Conferencia Mundial de Derechos Humanos, 1993) (Díez, Pilar del Corral, 2000:180)

La importancia de los textos dramáticos.

En los textos se prefigura un llamado feminista hacia una revisión ideológica del sistema patriarcal en nuestra sociedad, de las relaciones de poder en nuestra sociedad y en nuestras familias costarricenses. La dramaturgia, igual que la literatura en general, es un espacio para denunciar, cuestionar, para proponer y ensayar soluciones, y esto precisamente es lo que hacen las dramaturgas en las obras de la presente investigación. Si bien la literatura no cambia el mundo radicalmente, al menos cada lector o espectador tiene la opción de pensar y concientizar después de encontrarse textos como los analizados en esta investigación. Y este camino es bastante en la lucha del cambio individual, en la tarea de levantar la voz y no quedarse en silencio y sin acción.

Uno de los valores más trascendentales de estas dramaturgas es que ellas no separan de la escritura su condición de mujeres. Su conciencia acerca de las mujeres les ha permitido escribir sobre temáticas medulares, sobre la existencia de situaciones ignominiosas en el ámbito familiar y social. Consideramos importante reflexionar acerca de los temas y las formas que las creadoras han utilizado en estos textos, ya que estos no sólo provienen de su imaginación, sino que son reflejos de la sociedad costarricense. Además las historias están dentro del mundo verosímil (como sí) de la representación ficcional.

Por supuesto que cuestionar el rol masculino tradicional no es exclusivo de la literatura de mujeres. En los últimos años en Costa Rica, la literatura en general ha venido reflejando una sociedad conformada por una imagen paterna ausente, negativa o dañina frente a una imagen materna victimizada y rebelde.

Indudablemente el aporte de las autoras está en la reivindicación de apropiarse como sujetas del cuerpo femenino, el cuerpo que ha sido colonizado y expropiado. Trascendental, también, es la propuesta de la reconstrucción de la auto-identidad, para las autoras; esto es esencial como emblema de su género.

Otro aporte son las temáticas, principalmente maternidad, incesto y drogas. La creadora Ana Istarú, por ejemplo, ha introducido el tema de la sexualidad, del libre ejercicio de la sexualidad de la mujer. Leda Cavallini, Ishtar Yasin y Roxana Campos han sido vehementes al denunciar la discriminación hacia las mujeres. *Tarde de granizo y musgo*, *Baby Boom en el paraíso* y *El Cristal de mi infancia* son textos que proponen

personajes femeninos que superan el estereotipado destino de las protagonistas, el silencio ante el horror del poder y el incesto.

Corresponde al teatro independiente y al teatro gubernamental unir esfuerzos para llevar a escena las obras dramáticas costarricenses donde el discurso ideológico, el lenguaje y las imágenes femeninas de los personajes no sustenten a la subordinación, ni perpetúen los valores sexistas.

Se sugiere a las escuelas de teatro costarricenses investigar las obras de dramaturgia con perspectiva de género.

Algunos temas que se sugieren investigar sobre el teatro son los siguientes:

- Un estudio de las obras dramáticas de autoras costarricenses que culmine en una antología.
- Un estudio sobre el pensamiento crítico de las dramaturgas costarricenses.
- Una investigación que recoja el estado de las mujeres que se dedicaron al teatro escolar e infantil.
- Un estudio sobre el cuerpo del artista, identidad y género en el acto teatral costarricense.
- Una investigación sobre la relación de las artistas con su cuerpo en el Teatro costarricense.

Recomendaciones

En el proceso de esta investigación se ha sentido la ausencia de estudios relacionados al teatro y dramaturgia costarricense desde la perspectiva de género. Se recomienda fortalecer en las Escuelas de Teatro del país analizar, dentro de sus programas de estudio, los textos dramáticos desde una perspectiva de género. Además, se sugiere a las escuelas de teatro universitarias impulsar un certamen de dramaturgia con perspectiva de género.

Algunos temas que se consideran importantes investigar desde el teatro son los siguientes:

- Un estudio de las obras dramáticas de escritoras costarricenses que culmine en una antología.
- Un estudio sobre el pensamiento crítico de las dramaturgas costarricenses.
- Una investigación que recoja el aporte de las maestras que se dedicaron al teatro escolar e infantil.
- Un estudio sobre el cuerpo del artista, gestualidad y género en el acto teatral costarricense.
- Una investigación sobre la relación de las actrices con su cuerpo en el Teatro costarricense.

BIBLIOGRAFÍA

Libros.

- Beauvoir, Simone. *El segundo sexo I. Los hechos y los mitos*. Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires. 1972.
- Bell, Carolyn y Fumero, Patricia. (Editoras). *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José. 2000.
- Berrón, Linda. *Olimpia*. Editorial de Mujeres. San José. 1998.
- Bernárdez, Asunción. "De mujeres, teatro y cuerpos inventados", en *Utopías del relato escénico*, edición, prologo y notas de Borrás, Laura. Fundación autor, Madrid. 1999.
- Borrás, Laura. "Prologo". "Mujeres, utopías y relatos" en *Utopías del relato escénico*. Fundación autor, Madrid. 1999.
- Calvo, Yadira. *A la mujer por la palabra*. Editorial de la Universidad Nacional, Heredia. 1990.
- Campos, Roxana en *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000*, editoras Carolyn Bell y Patricia Fumero, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica, 2000.
- Pablo José. Editorial Costa Rica. San José. 2002.
- Carbonell, Neus y Torras, Meri. Comp. *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros. 1999
- Cao, Marián. *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Narcea, S. A. De Ediciones, Madrid. 2000.
- Cavallini, Leda *Tarde de granizo y musgo*. Ediciones Guayacán, San José, Costa Rica, 1998.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela Femenina contemporánea (1979-1985)*. Editorial Anthropos, Barcelona. 1998.
- Claramunt, María Cecilia. *Casitas quebradas. El problema de la violencia doméstica en Costa Rica*. Editorial EUNED. San José. 1997.

- Conway, Jill K., Susan C. Bourque y Joan W. Scott. "El concepto de Género". En *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. Lamas, Marta. (Compiladora). Editor Miguel Ángel Porrúa, S. A. México. 1996.
- Díez, Pilar del Corral. "Educación artística: lo femenino en desarrollo humano sostenible" en *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Narcea, S. A. De Ediciones, Madrid. 2000.
- Fontana, Vicente J. *En defensa del niño maltratado*. Editorial Pax México. México. 1989.
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre. An Introduction*. Routledge, Londres. 1997.
- Gilbert y Gubar. *Teoría Literaria Feminista*, de Toril Moi. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. 1999
- Hierro, Graciela: *La ética del placer*. México, UNAM, 2001
- Hernández, Angela. Editora Libertad, *Creación e Identidad. Selección de ponencias Encuentro, Mujer y Escritura*. Editorial Universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. 1991.
- Herzfeld, Anita y Cajiao, Teresa. *El teatro de hoy en Costa Rica*. Editorial Costa Rica, San José. 1973.
- Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*. Ediciones Cátedra, Madrid. 1992.
- Jago, Catherine; Blanco, Alda; Enríquez, Cristina. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Icaria editorial, s.a. Barcelona. 1998.
- Lagarde, Marcela: *Los cautiverios de las mujeres: madre esposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM, 1993
- Lamas, Marta. "La antropología feminista y la categoría género". En *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. Coordinación de humanidades, Programa, Universitario de Estudios de Género, UNAM, México. 1996.
- "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría "género". En *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. Coordinación de humanidades, Programa, Universitario de Estudios de Género, UNAM, México. 1996.

- Luna, Lola. *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Editorial Anthropos, Barcelona. 1996.
- Meza, Márquez Conzuelo. *La Utopía Feminista*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. México. 2000.
- Moi, Toril. *Teoría Literaria Feminista*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. 1999
- Molloy, Sylvia. *La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica. México. 1996.
- Naranjo, Carmen. "La Voz". En *Obras Breves Del Teatro Costarricense*. Colección La Propia. Editorial Costa Rica. San José. 1971.
- Mujer y Cultura*. Editorial Universitaria Centroamericana, San José. 1989
- Ochando, Carmen. *La memoria en el espejo. Aproximación a la escritura testimonial*. Editorial Anthropos, Barcelona. 1998.
- Ovares, Flora. Rojas, Margaita. Santander, Carlos. Carballo, M.Elena. *La Casa Paterna escritura y nación en Costa Rica*. Editorial de la universidad de Costa Rica. 1993.
- Pérez, Lupe. *Astucia Femenina*. En *Obras Breves Del Teatro Costarricense*. Colección La Propia. Editorial Costa Rica. San José. 1969.
- Pérez, Lupe y Cavallini, Leda. *Ellas en la maquila*. Ediciones Guayacán, San José. 1989. *Pancho Carrasco reclama*. Ediciones Guayacán, San José. 1993
- Quesada, Alvaro, Ovares, Flora, Rojas Margarita y Santander, Carlos. *Antología de Teatro Costarricense 1890-1950*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José. 1993.
- Robinson, Lillian S. "Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario". En: *El Canon Literario*. Compilado por Enric Sullá. Editorial Arco/Libros, Madrid. 1998.
- Rojas, Margarita; Quesada, Álvaro; Ovares, Flora y Santander, Carlos. *En el Tinglado de la Eterna Comedia. Tomo I. Teatro Costarricense 1890-1930*. Editorial de la Universidad Nacional, EUNA. 1995.

Rojas, Margarita y Ovares Flora. *En el Tinglado de la Eterna Comedia. Tomo II. Teatro Costarricense 1930-1950*. Editorial de la Universidad Nacional, EUNA. Heredia. 1995.

Sáenz, Andrés. *Dispárenle al crítico! Aproximación al teatro en Costa Rica 1984-1991*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. 1993.

Scott, Joan W. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. Coordinación de humanidades, Programa, Universitario de Estudios de Género, UNAM, México. 1996.

Sau, Victoria. En Lagarde, Marcela. *Identidad y Subjetividad Femenina*. *Memoria del curso imperdible*. Spang, Kurt *Teoría Del Drama, Lectura y análisis de la obra teatral*. Ediciones Universidad de Navarra, S. A, Pamplona. 1991.

Wéigel, Sigrid. En Meza Márquez, Conzuelo. *La Utopía Feminista*. Universidad Autónoma de Talens, Jenaro, Castillo, Tordera, Hernández. *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)* Madrid: Cátedra, 1978.

Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Colección Telón. Girasol Books, Inc. P.O.Box 5473, Station F. Ottawa, Ontario. Canadá. 1991.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Editorial Seix Barral, S.A. España. 1980.

Zavala, Magda. "Cristal roto (A propósito de El Cristal de mi infancia)". En *Drama contemporáneo costarricense 1980-2000*. Compilado por Bell, Carolyn y Patricia Fumero. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José. 2000.

Bibliografía de segunda mano:

Alcoff, Linda. En Meza, Márquez Conzuelo. *La Utopía Feminista*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. México. 2000.

Facio, Alda. En Prada, Grace. *La Teoría Feminista un Paradigma Alternativo*. Unidad Didáctica. Universidad Nacional. Heredia. 2002.

Hierro, Graciela. En Prada, Grace. *La Teoría Feminista un Paradigma Alternativo*. Unidad Didáctica. Universidad Nacional. Heredia. 2002.

Sagot, Monserrat. En Prada, Grace. *La Teoría Feminista un Paradigma Alternativo*. Unidad Didáctica. Universidad Nacional. Heredia. 2002.

Showalter, Elaine. En Ciplijauskaité, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1979-1985)* Editorial Aanthropos, Barcelona. 1998.

Molina, Nory. "La autobiografía y el testimonio". *Revista Ístmica* N. 5-6. Revista de la Facultad de Sommer, citado por Nory Molina Quirós en *La autobiografía y el testimonio. Revista La Literatura Centroamericana de fin de Siglo XX. Ístmica*. Números cinco-seis. 2000.

Mora, Arnoldo. "Hacia una dramaturgia costarricense". *Escena. Revista de las Artes*. N.10. San Sau, Victoria: En Lagarde, Marcela. "*Identidad Y Subjetividad Femenina*". Memoria del curso impartido. *Puntos de Encuentro*. Managua, Nicaragua. 1992.

Pérez, María Yglesias. "Lupé Pérez Rey: una Vida Para Construir". *Escena. Revista de las Artes* 22/23. Weigel, Sigrid. En Meza Márquez, Conzuelo. *La Utopía Feminista*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. México. 2000.

Quirós, Álvaro. "La Dramaturgia Costarricense de Las Dos últimas Décadas". *Escena. Revista de las Revistas*. N.31. San José. 1993.

Cartoni, Flavia, et al "*En la escritura como hecho liberalizador. Una Donna de Sibilla Aleramo como canto a la independencia Femenina*". *Lectora* 7. Barcelona.2001.

Cortés, María Lourdes. "De Magdalena a Eva: tres momentos de mujer en la dramaturgia nacional". *Escena. Revista de las Artes*. Año 11.N22/23.San José.1989.

"La ocultación de las contradicciones de clase en la dramaturgia costarricense". *Escena. Revista de las Artes*. Año 9.N18.San José.1987.

De Toro, Alfonso . "Semiosis Teatral postmoderna: Intento De Un Modelo". *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*. N.9. Buenos Aires. 1990.

Dubattí, Jorge. *La adaptación teatral como género en Teatro Comparado, Problemas y conceptos*. Guillén, Marco. "Juegos postmodernos en Baby Boom en el paraíso, de Ana Istarú". *Escena. Revista de las Artes*, N45. San José.2000.

Herrera, Mayra de Rodríguez. "Índice Bibliográfico Del Teatro Costarricense". *Escena. Revista de las Artes*. Año 3. N.6. San José1981.

Istarú, Ana. "Baby Boom en el paraíso". *Escena. Revista de las Artes*, N.45. San José. 2000.

"Madre nuestra que estás en la tierra". *Escena. Revista Teatral*. N°20/21. San José.1989.

"El vuelo de la grulla". *Revista Teatral Escena*,N11. San José.1984.

López, Elena. "Caridad". *Revista Teatral Escena*,N.27. San José.1991.

Molina, Nory. "La autobiografía y el testimonio". *Revista Istmica N 5-6*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional, UNA. 2000.

Mora, Arnoldo. "Hacia una dramaturgia costarricense". *Escena. Revista de las Artes*. N.10. San José.1983.

Pérez, María Yglesias. "Lupe Pérez Rey: una Vida Para Construir". *Escena. Revista De Las Artes 22/23*. San José, 1989.

Quesada, Álvaro. "La Dramaturgia Costarricense de Las Dos últimas Décadas". *Escena. Revista de las Artes*. N.31.San José.1993.

Vázquez, Magdalena y Vargas, José Angel. "Reseña del Drama en Costa Rica a partir de 1950". *Escena. Revista de las Artes 19/20*. San José.1988.

Zamora, Teresita. "Carmen Naranjo: un nombre para un congreso" *Comunicación*. Instituto Tecnológico de Costa Rica, publicada por la Escuela de Ciencias del Lenguaje. Volumen 11 Año20.1999.

Documentos y folletos.

Bonilla, María. Programa de mano de la obra *El Fomicador*. Teatro Universitario. U.C.R.1988.

Dubatti, Jorge. *La adaptación teatral como género en Teatro Comparado, Problemas y conceptos*. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Buenos Aires, Argentina. 1995.

Hostettle, Dominique. "*Análisis de identidad de una mujer: El metateatro en "Baby boom en el paraíso" por Ana Istarú*". Modern Languages ST Louis University. ST Louis. Ohio. 1999.

Lagarde, Marcela. "Identidad Y Subjetividad Femenina". Memoria del curso impartido. *Puntos de Encuentro*. Managua, Nicaragua. 1992.

Melara, José Gustavo. (Ponencia) "Roman Languages and literaturas". Conference. University Cincinnati. 1999.

Prada, Grace. *La Teoría Feminista un Paradigma Alternativo*. Unidad Didáctica. Universidad Nacional. Heredia. 2002.

Penélopes de fin de siglo. Las mujeres y la creación artística en Costa Rica. Informe final de investigación. Instituto de Estudios Latinoamericanos IDELA. Heredia. 1998.

Solano, Thelma. *Dramatizaciones y Concherías*. 1957. El folleto no cuenta con datos de editorial.

Urbano, Victoria. *El Fornicador*. Texto sin fecha fue suministrado por la directora teatral María Bonilla.

Yasin, Ishtar. *¿Me entiende?* Texto no publicado facilitado por la autora. Producida por Teatro Ambar. 1997.

Periódicos.

Bermúdez, Manuel. "Tragedia Contemporánea". *Semanario Universidad*. Editorial Universidad de Costa Rica. 10 de octubre. 1997.

"Virginia Grutter Jiménez". Revista "Áncora". *La Nación*. Domingo 12 de marzo 2000. *la nación.com*

Categnaro, Marta. "Victoria Urbano" en "Día Histórico". *La Nación*. Miércoles 11 de setiembre 2002. *la nación.com*

Sáenz, Andrés. "Rueda infernal". Periódico *La Nación*. 1997. *la nación.com*

Sánchez, Álvaro. "Alarma por ataques sexuales". Periódico *La Nación*. 30 diciembre. 2004.

Diccionarios. 1. Las creadoras costarricenses del teatro escalar e infantil.³⁷

Olivares, Cecilia. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. Editorial El Colegio de México. Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer. México, México. 1997.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós. Barcelona. 1983.

Tesis

Barrantes, Olga Marta. *Antología Comentada de la Literatura Dramática Costarricense (1809-1920)*. Tesis de licenciatura. Escuela de Artes Dramáticas. Universidad de Costa Rica. 1978.

Guillén, Marco. *Monólogo y postmodernismo en Latinoamérica: Potestad de Eduardo Pavlosky, Quintuples de Luis Rafael Sánchez y Baby boom en el paraíso de Ana Istarú*. Tesis doctoral. Universidad de Cincinnati. 2000.

Prada, Grace. *Mujeres forjadoras del pensamiento costarricense: Ensayos femeninos y feministas*. Tesis doctoral. Universidad Nacional. Heredia. 2002.

Sobrado, Tatiana. *Propuesta metodológica para la adaptación teatral a partir de la experiencia actoral*. Tesis de Maestría. Maestría en Artes Escénicas. Universidad de Costa Rica. 2004.

³⁷ Las fuentes utilizadas para esta investigación, desde los primeros siglos hasta el siglo XX, se encuentran en Costa Rica a partir de 1950. Algunas fuentes de la época precolombina, colonial y republicana se encuentran en la bibliografía final.

Anexo 1. Las creadoras costarricenses del teatro escolar e infantil.³⁷

Lilia Ramos

Comentarios: Se presenta un listado de autoras que aportaron textos en el campo de la escritura de obras infantiles y teatro escolar.

Notas: Excepto el período que comprende 1970-2000, que incluye una nueva generación de dramaturgas, las autoras publicaron sus textos en las siguientes revistas de la época: *San Selerín*, *Luz y Bambalinas*, *Triqui Traque* y *Repertorio Americano*.

Los nombres de los textos y las fechas de creación y publicación queda abierta para otra investigación.

América Hern

Período 1900-1949

María Alfaro Mata.

Carmen Roldan.

Elena Chacón Suñol.

Betty Watjen.

Estrella Umaña

María del Rosario Ulloa de Fernández

Celina Victory.

Claudia Cascante de Rojas

Carmen Lyra

Carmen Carvajal de Prad

Luisa González

Flor de María Herrera.

Adela Ferreto Segura.

Albertina Fletis de Ramírez.

Cristina Mora.

Lilia Ramos

María Catania. (Argentina-costarricense)

María Silva. (Uruguayo-costarricense)

Leda Cavallini (1956)

Ishtar Yassin (Chileno-costarricense, 1953)

³⁷ Las fuentes utilizadas para este anexo son, Vázquez, Magdalena y Vargas, José Angel. "Reseña del Drama en Costa Rica a partir de 1950". *Escena. Revista de las Artes* 19/20. San José. 1988. Y algunas obras de las autoras y la bibliografía final.

Período 1950-1969.

Lilia Ramos

Carmen Lyra.

María del Rosario Ulloa de Fernández

Betty Watjen.

Elena Chacón Suñol

Thelma Solano Castillo.

Cecilia Campos Contreras

Virginia González

América Herm

Virginia Herrera

Aída Fernández de Montagné

María Leal de Noguera.

Edelmira Morales de Barth.

Virginia Sandoval Fonseca

Cecilia Valverde Barrenechea.

Nora Vargas de Muñoz.

Período 1970-2000

Ana Francisca Fernández.

Clemencia López Solera

Luisa González

Lupe Pérez Rey (1922-)

Rocío Sanz

Eugenia Chaverri (1943-)

Lianne Solís(1957-).

Mabelle Morbillo. (Argentina.costarricense)

María Catania. (Argentina-costarricense)

María Silva.(Uruguay-costarricense)

Leda Cavallini (1956)

Ishtar Yassin (Chilena-costarricense.1968)

Guisella Solís Quiñones (1967)

Camila Schumacher. (1977)

* Las fuentes utilizadas para esta lista son:

Anexo 2: Una propuesta de periodización de las dramaturgas costarricenses.³⁸

No fue posible ubicar fecha de escritura de todos los textos debido a que algunos no han sido publicados y o no han sido llevados a escena y las autoras no lo tienen registrado.

Década	Autora	Título
1900-1959		
	Carmen Lyra (María Isabel Carvajal) (1888-1949)	1. <i>La ilusión eres tú.</i> (1914). (Comparte autoría con Francisco Soler)
	Victoria Urbano (1926-1984)	1- <i>El fornicador.</i> 2- <i>Agar, la esclava.</i> 3- <i>La hija de Charles Green.</i>
1960-1970		
	Lupe Pérez Rey.(1922)	1. <i>Astucia Femenina</i> (1966). 2. <i>Fermín.</i> 3. <i>El Audífono.</i> 4. <i>Celos, Estrategia Maternal</i>
1980-2004	Autora	5. <i>Veinte Manzanas</i> (adaptación humorística de Chejov)
	Leda Cavallini (1956)	6. <i>Los Maridos De Lucrecia</i> 7. <i>Operación Lucrecia.</i> 8. <i>Como Mi Mujer Ninguna</i> (1968) 9. <i>Brindis de La Muerte.</i> 10. <i>Horrible Pesadilla</i> 11. <i>El barón Mandrini</i> (1971) 12. <i>La Trampa.</i> (1985) 13. <i>Ellas en la maquila*</i> (1985) 14. <i>Pancha Carrasco reclama*</i> (1988) 15. <i>Aguirre: Yo rebelde hasta la muerte *</i> (1992)
	María Silva (1987)	*Comparte autoría con Leda Cavallini.

³⁸ Las fuentes utilizadas para este anexo son las obras, las autoras y la bibliografía final.

	Autora	Título
	Carmen Naranjo (1928)	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Y así empezó</i> (1969) 2. <i>Manuela siempre</i> (1984) 3. <i>La Voz</i> (1971) 4. <i>Adivine usted.</i> (1980) 5. <i>No corra las cortinas.</i> 6. <i>Los escondidos.</i> 7. <i>De repente un grito.</i> 8. <i>XXII Reunión de Uzca.</i>
	Ana Iturrú (1950)	<ol style="list-style-type: none"> 9. <i>Golpes de arena.</i>(1982) 10. <i>La cábala de un signo</i> 11. <i>Y qué del paraíso perdido</i> 12. <i>Eso y su circunstancia.</i>
	Olga Marta Barrantes ()	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Bochito</i> (1971) 2. <i>La familia Mora.</i> (1974) 3. <i>Los Castrito.</i>
1980-2004	Autora	Título
	Leda Cavallini (1956)	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Ellas en la maquila*</i> (1985) 2. <i>Pancha Carrasco reclama *</i> (1988) 3. <i>Aguirre:Yo rebelde hasta la muerte *</i> (1992)
	María Elena López	<ol style="list-style-type: none"> 4. <i>Magnolia con almanagues.</i> (1998) 5. <i>lo, coronada de claveles.</i> (1998)
	Eugenia Chavari (1953)	<ol style="list-style-type: none"> 6. <i>Tarde de granizo y musgo.</i>(1998) 7. <i>Ocho azucenas para nosotras mismas.</i> (1998) 8. <i>Musical garapiñado</i> (1999)
	Lianne Solís (1957)	<ol style="list-style-type: none"> 9. <i>La dulce tragedia de estrellas.</i>(2003. Inédita) <p>*Comparte autoría con Lupe Pérez Rey</p>
	María Silva (1952)*	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Apuesta Morrocotuda.</i> (1987) Adapatación de cuentos de Magón. 2. <i>El vendedor de ilusiones.</i>(1989) 3. <i>Las vecinas.</i> (1990)

	Roxana Campos (1947)	4. <i>Penélope y sus bodas de plata.</i> (1990). Adaptación del cuento de Rima de Balbona.
	Linda Barrón	5. <i>Hablemos del sexo tomando café.</i> (1990)
	Ishtar Yasin* (1968)	6. <i>Un amor del 48.</i> (1990)
		7. <i>Mujer sin nombre.</i> (1991)
		8. <i>Doña Flor y sus dos maridos.</i> (1992. Adaptación de la novela de Jorge Amado)
		9. <i>Parientes y enemigos.</i> (1993)
		10. <i>Hombres al borde de un ataque.</i> (1994)
		11. <i>Dos mujeres en mi sopa.</i> (1995)
	Ana Istarú (1960)	1. <i>El vuelo de la grulla</i> (1984)
		2. <i>Madre nuestra que estás en la tierra</i> (1989)
		3. <i>Baby boom en el paraíso.</i> (1995)
	Claudia Barrón (1980)	4. <i>Hombres en escabeche</i> (1999)
		5. <i>Sexus Benedictus</i> (2003)
	Lil Picado	1. <i>Fuego y Sombra (de Federico García Lorca)</i> Poemario escénico. 1986
	Vivian Cruz.(1957) ³⁹	1. <i>Que ruede el amor.</i> (1989)
	Rosibel Carvajal. (1994)	2. <i>Encuentros cercanos con cualquier tipo</i> (1992). (Comparte autoría con Rafa Acosta)
	Ailyn Morera (1985)	
	María Elena López.	1. <i>Caridad.</i> (1991)
	Eugenia Chaverri (1943)	1. <i>Vivencias costarricenses</i> (1994) Teatro – histórico.
	Lianne Solís (1957)	1. <i>La abolición del ejercito</i> (2001)
		2. <i>Vigilia Pascual.</i> (2001)
		3. <i>La iglesia en la calle.</i> (2002)
		4. <i>Los guiones del jefe.</i> (2002)
		5. <i>En el taller.</i> (2002)
	Marianella Protti (1966)	1. <i>¡Qué historia!</i> ()

³⁹ Fuente oral del señor Willian Venegas, crítico teatral del periódico La Nación.

		TÍTULO
	Roxana Campos.(1947)	1. <i>Buenos días servidumbre.</i> (1998) 2. <i>El cristal de mi infancia.</i> (1997) 3. <i>Pablo José.</i> (1998)
	Linda Berrón	1. <i>Olímpia.</i> 2. <i>La sombra de la torre.</i>
	Ishtar Yasin* * (1968)	1. <i>Noche Cadabra.</i> (1992) 2. <i>Agonice con elegancia.</i> (1994) 3. <i>Oración de tierra.</i> (1995) 4. <i>Árbol de la esperanza.</i> (1996) 5. <i>¿Me entiende?</i> (1997) 6. <i>Los que pintan el cielo</i> ⁴⁰ (1998).
	Claudia Barrionuevo(1960)	1. <i>La noche fuerte del sexo débil</i> (1996) 2. <i>Quince para cuarenta</i> (2000) 3. <i>Consúmeme cariño.</i> (Café concert- 2002) 4. <i>Mi mamá ¿me ama?</i> (2003) 5. <i>No matarás</i> (2004) 6. <i>¡Dale no más!, ¡dale que va!</i> (Café concert- 2005)
	Rosibel Carvajal. (1966)	1. <i>Docientos cuarenta voltios de locura.</i> (2003)
	Ailyn Morera.(1965)	1. <i>Murmurio.</i> (2000) 2. <i>Una Flor en el ojal.</i> (2002) 3. <i>Moravia, aquellos tiempos.</i> (2002- Texto histórico)) 4. <i>Alas de papel.</i> (2003) 5. <i>Qué lindas que son las ticas...pero solo las lindas.</i> (2003- Café concert).

* Uruguaya-costarricense.

** Chilena-costarricense.

⁴¹ Conocer la producción creativa en Costa Rica se ha basado principalmente, a la ausencia de otros canales, tanto de información como de recursos. La mayor actividad se vive en los otros países del Istmo. Sigue a esto la falta de recursos humanos especializados, el aislamiento de

⁴⁰ Título puesto en su versión definitiva, anteriormente fue llamada Tirimancias.

Anexo 3. Dramaturgas centroamericanas⁴¹

Autora	País
Luz Méndez de la Vega.	Guatemala.
María Eugenia Gallardo.	Guatemala.
Mercedes Gradiz de Fernández	Guatemala
Aura Marine. *	Guatemala
Matilde Elena López.	El Salvador.
Jorgelina Cerritos	El Salvador
Jenifer Valiente.	El Salvador
Tatiana de la Osa.	Costarricense-salvadoreña
Gloria Elena Espinoza de Tercero	Nicaragua.
Angela Saballos	Nicaragua.
Blanca Rojas:	Nicaragua
Alondra Badano.	Panamá
María Britton.	Panamá.
Mireya Hernández De Rosa	Panamá.
Dora Pérez de Zárate	Panamá.
Conzuelo Thomas	Panamá.

⁴¹ Conocer la producción dramática en Costa Rica de las escritoras centroamericanas, es tarea difícil, debido principalmente, a la ausencia de textos dramáticos, tanto de mujeres como de hombres. La misma situación se vive en los otros países del istmo. Súmese a esto la falta de estudios dramáticos centroamericanos, de encuentros de dramaturgos o simposios. Hasta el momento no se cuenta con nombres de autoras dramáticas hondureñas.

ANEXO 4. Estructura de entrevista.

- ¿Cuándo y cómo incursionó en la dramaturgia?
- ¿Qué significó iniciarse como creadora y qué significa en la actualidad?
- ¿Qué motivaciones tuvo para dedicarse a escribir?
- ¿Cuántas obras dramáticas ha escrito?
- ¿Cuáles han sido las influencias positivas para su desarrollo como dramaturga que recibió de la cultura, la sociedad y la familia en el momento en que se inició como escritora?
- ¿Qué limitaciones tuvo o ha tenido para desarrollarse como escritora?
- ¿Cómo mejoraría la dramaturgia en nuestro país?
- ¿Cuántas jornadas de trabajo tuvo o tiene paralelas a la laborar de la creación dramática? ¿Vale la pena? ¿Por qué?
- Virginia Woolf hablaba de la necesidad de un cuarto propio para las mujeres, para usted ¿cuál era y es su necesidad primordial para poder escribir?
- ¿Qué es lo femenino de su escritura?
- ¿Cree usted que se ha dado una evolución de la imagen femenina en la dramaturgia costarricense? ¿En manos de quién?
- ¿Qué acciones, detalles cotidianos, asimetrías siente usted que refleja su obra de la cultura costarricense?
- ¿Qué le aporta a usted lo que han escrito las mujeres como grupo?
- ¿En qué se diferencia la escritura dramática de las mujeres a la de los hombres que son los que han llevado la bandera de la dramaturgia costarricense?
- ¿Qué le hace pensar que tuviera más proyección la dramaturgia escrita por hombres que la dramaturgia escrita por mujeres en los años de 1960 y casi que hasta la actualidad? ¿Es un problema de calidad?
- En la generación de los años de 1990 las dramaturgas han ido adquiriendo mayor presencia al punto de “ponerse adelante” en la dramaturgia costarricense. ¿A qué cree usted que se deba el cambio? ¿Piensa que se adecuaron los cánones establecidos o que las mujeres se han preparado mejor o que su lenguaje cala más?
- Se dice que las mujeres habían sido sobresalientes en la actuación, ¿le parece extraño que se dé hoy en día un renacimiento en la dramaturgia escrita por mujeres?
- ¿Cómo calificaría su labor de dramaturga en el Teatro costarricense?
- La escritura de su obra está en función de la reconstrucción de la identidad de los personajes. ¿Hasta donde está reconstruyendo a la mujer costarricense?

¿Cómo ha visto usted la inserción de su obra dramática y de otras autoras en el canon de la literatura costarricense?

Con el recurso del humor en el lenguaje Ariana en *Baby Boom*.... afirma su autoidentidad y desconstruye paradigmas. ¿Es así Ana Istarú, la creadora?

Dice la investigadora Biruté Ciplijauskaitė que solo a través de la auto-ironía se llega a verdadera afirmación. La auto-ironía *lo que Weigel llama <la Mirada bizca> que le permite evaluar la situación y, cuando es necesario, reírse de sí misma.* ¿Escribe usted consciente de crear personajes que hagan uso de la "mirada bizca"?

¿Cuáles considera usted que son sus aportes a la cultura nacional?

Desde su punto de vista existe solidaridad y apoyo en el medio teatral para montar las obras de autoras costarricenses.

¿Considera que el teatro nacional se ha interesado en montar obras de dramaturgas costarricenses? ¿y de dramaturgas universales?

¿Qué temas le interesa plasmar en su creación dramática?

¿Lee las obras de dramaturgas costarricenses?

¿Tiene alguna obra que le gustaría reescribir?

¿Deben los artistas de nuestro país asumir responsabilidades políticas para lograr políticas culturales claras que ayuden al desarrollo cultural de nuestro país?

¿De donde viene el interés de hacer una dramaturgia a partir de textos convencionalmente no dramáticos?

¿Por qué ha insistido en llevar a escena obras que reflejan una problemática femenina?

¿Siente que en el medio teatral se discute y se habla lo suficiente sobre la problemática femenina?

¿Me parece que a la hora de concebir un trabajo empezás a partir de la temática con un sentido de responsabilidad?

¿Dónde ubicás esa responsabilidad que tenés a la hora de contar una historia?

¿A qué tipo de público están dirigidas sus puestas?

¿Cómo percibe que son los personajes femeninos escritos por autores o autoras dramáticos costarricenses?

¿Considera que los autores y autoras dramáticas de nuestro país no han podido descubrir el pulso y sello de nuestra época en la escritura?

⁴² Basadas en el modelo propuesto por la Dra. Gracia Prohí, en su Tesis *Mujeres, figurantes del pensamiento costarricense: Escenas femeninas y masculinas*. Tesis doctoral. Universidad Nacional, Heredia, 2002.

⁴³ Ver su producción dramática en anexo 2.

⁴⁴ Ver su producción dramática en anexo 1 y 2.

Anexo 5. Perfiles biográficos de las autoras⁴².

Los siguientes datos personales tienen el fin de ampliar el universo cotidiano de las creadoras. El orden de las autoras corresponde a una disposición alfabética.

Roxana Campos Luque⁴³ (1947)

Nace en San José. A los quince años gana el primer lugar en un concurso de dramaturgia en el Colegio de Señoritas con la obra *¿Quién llora?* Pero no le entregan el premio por mal portada.

Cursa estudios en la Escuela de Arte Escénico en la Universidad Nacional.

Actriz fundadora de la Compañía Nacional de Teatro. Ha trabajado con distintos grupos de teatro independientes, entre ellos, Tierra negra, y Teatro Carpa. Recibe el Premio de Dramaturgia por la obra *El cristal de mi infancia*, de la Compañía Nacional de Teatro, y el Premio Editorial Costa Rica, en la rama de dramaturgia (2000) con la obra *Pablo José*.

Actualmente es profesora de dramaturgia en el Taller Nacional de Teatro. Es madre de dos hijos y una hija.

Leda Cavallini⁴⁴ (1956)

Nace en San José. Máster en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Costa Rica. Cursa la carrera de Artes Dramáticas en la Universidad de Costa Rica.

Gana el Segundo lugar en el Concurso "UNA-PALABRA" de la Universidad Nacional, con la obra *Ellas en la maquila*, de autoría compartida con Lupe Pérez Rey. Recibe el Premio Nacional de Teatro "Aquileo J. Echeverría (1989)" con la obra *Pinocho*, de autoría compartida con Lupe Pérez Rey, y el primer premio en el concurso Obras Teatrales del tercer Mundo en 1990, organizado por el Instituto Internacional de Teatro-UNESCO, por la obra *Pancha Carrasco reclama*, con autoría compartida con Lupe Pérez Rey.

Actualmente ejerce como docente en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica, institución en la que ostenta la categoría de Catedrática. Promotora

⁴² Basados en el modelo propuesto por la Dra. Grace Prada, en su Tesis: *Mujeres forjadoras del pensamiento costarricense: Ensayos femeninos y feministas*. Tesis doctoral. Universidad Nacional. Heredia. 2002.

⁴³ Ver su producción dramática en anexo 2.

⁴⁴ Ver su producción dramática en anexo 1 y 2.

de lectura en el Centro Cultural Español y en el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Tiene una familia de 5 hijos y tres nietos.

Ana Istarú⁴⁵ (1960)

Nace en San José. Empieza como poetisa a los 15 años con la publicación de *Palabra nueva* (1975) y desde entonces ha cosechado premios y reconocimientos en esta rama de la literatura, pero también como actriz y dramaturga. La poesía siguió aflorando con *Poemas para un día cualquiera* (1977), *Poemas abiertos y otros amaneceres* (1980) y con el libro, *La estación de fiebre* obtiene el Premio Poesía Certamen Latinoamericano Educa 1982.

Estudia teatro en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.

Gana el Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas 1995 de la Asociación de Directores de Escena de España con la obra *Baby Boom en el Paraíso*, y el premio Hermanos Machado 1999, con la obra *Hombres en Escabeche*.

Actualmente se dedica a la actuación y a la escritura. Es madre de tres hijas.

Carmen Naranjo Coto.⁴⁶ (1928)

Nace en Cartago. Inicia su obra poética en 1961, incursiona en la narrativa y en la dramaturgia. Su pensamiento ha generado gran cantidad de ensayos críticos principalmente sobre la mujer, la cultura y la identidad. Toda su obra ha trascendido con grandes reconocimientos a escala internacional.

En 1954 se desempeña como Asistente de la Gerencia del ICE. Luego pasa a ser Asesora Técnica Administrativa en la Gerencia de la Caja Costarricense de Seguro Social, donde propone la universalización de los regímenes de Enfermedad y Maternidad, así como el de Vejez y Muerte, y el Régimen de Pensiones no contributivas de la C.C.S.S. Embajadora de Costa Rica en Israel de 1972 a 1974.

Ministra de Cultura Juventud y Deportes, donde su labor será recordada por descentralizar la cultura y el apoyo a la diversidad e identidades nacionales. Propuso e impulsó "el Proyecto de ley para que imperara en Costa Rica la igualdad real entre ambos sexos" que es hoy ley de la República. Ocupó puestos en Asociaciones Centroamericanas y mundiales de escritores, también recibió dos veces el Premio Aquileo Echeverría en narrativa, en 1966 y en 1971, por sus obras, *Los perros no ladraron* y *Responso por el niño Juan Manuel*,

⁴⁵ Ver su producción dramática en anexo 2.

⁴⁶ Ver su producción dramática en anexo 2.

respectivamente. En 1973 recibe el Premio Editorial Costa Rica, también el Premio Narrativa Certamen Latinoamericano Educa y en 1986 se le otorga el Premio Magón de Cultura.

Guadalupe Pérez Rey ⁴⁷ (1922)

Nace en La Coruña, Galicia, España. No fue a la escuela pero tuvo el privilegio de contar con un profesor en la casa que le enseñó castellano y francés. A los 9 años entró al bachillerato y su amor al conocimiento la llevan a estudiar latín y francés en España.

A los 8 años empieza a actuar en un grupo de teatro de aficionados que su padre funda en la Compañía Arrendataria de Tabaco de Madrid. A la edad de 24 años llega a Costa Rica, con un título de taquigrafía.

Estudia ingeniería civil en la Universidad de Costa Rica, convirtiéndose en la primera mujer ingeniera civil graduada en esta universidad..

En 1951 inicia su carrera de actriz en el Teatro Nacional con la obra "Cobardías", del español Manuel Linares Rivas, con el Grupo de Teatro Casa España. Más adelante trabaja con el grupo de Teatro Candilejas y con el grupo de Teatro La Caja, de la Caja Costarricense de Seguro Social (CCSS), institución que la acoge laboralmente. El trabajo de estos grupos de teatro de aficionados fue muy importante en la proyección del teatro, tanto en el área metropolitana como en provincias.

Estudia Artes Dramáticas en la Universidad de Costa Rica y se gradúa con la obra *Ellas En La Maquila*⁴⁸, cuya autoría la comparte con Leda Cavallini, con quién ha escrito de manera compartida las obras *Pancha Carrasco reclama*⁴⁹ y *Pinocho*⁵⁰. Estas obras son trabajos de investigación, como muchas otras de sus obras, ya que la autora tiene varios textos dramáticos de carácter histórico.

⁴⁷ Ver su producción dramática en anexo 1 y 2.

⁴⁸ Mención Honorífica Concurso UNA Palabra. Heredia Costa Rica, 1985.

⁴⁹ Premio de la UNESCO. V Concurso Internacional de Obras Teatrales del Tercer Mundo. Caracas, Venezuela. 1990.

⁵⁰ Premio Nacional Aquileo Echeverría, en la rama de Teatro para niños. San José, Costa Rica, 1989.

Victoria Urbano ⁵¹ (1926-1984)

Poeta, escritora de cuentos, de ensayos y dramaturga. Doctora en Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, catedrática de Literatura y Lengua Española en Lamar State College of Technology, Texas, EE.UU, donde es premiada tres veces por sus ensayos de crítica literaria. Fue distinguida con el título vitalicio de Profesora Regente en dicha Universidad.

Estudió en el Real Conservatorio de Artes Dramáticas de Madrid, España. Presidenta y fundadora de la Asociación de Literatura Femenina Hispánica en Estados Unidos. Fue representante del Instituto de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Texas, y vicecónsul de Costa Rica en Beaumont y Houston. Colaboradora en gran cantidad de revistas y diarios estadounidenses, obtuvo el premio del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, en 1968; el premio León Felipe de Literatura de México, en 1969; y el premio Fray Luis de León, de España, en 1970. Falleció en Houston, Texas.

Ishtar Yassin Gutiérrez. ⁵² (1968)

Nace en Moscú. Llega a Costa Rica a los seis años, hija del director de teatro iraquí Mohsen Yasin y de la bailarina y coreógrafa chilena Elena Gutiérrez. Es nieta de uno de los escritores costarricenses más queridos y destacados internacionalmente, Joaquín Gutiérrez.

Estudia en el Conservatorio Castella y obtiene una Maestría en Artes del Instituto de Cine de Moscú VGIK. Es actriz, dramaturga y cineasta. En cine tiene varios documentales y en ficción el cortometraje *Florencia de los ríos hondos y los tiburones grandes*. Becada por el Centro de Escritura Cinematográfica (C.E.C.I.), en Normandía.

Actualmente trabaja en su primer largometraje *El camino*, que está por estrenarse. Es madre de una niña.

El mundo de Max. (1999) Adaptación del cuento *Donde viven los osos salvajes*, de Sandra Maurice. Realizada y dirigida por David Korsh y Roxana Ávila.

Escomparte perinola. (1980) Espectáculo infantil. Adaptación y dirección de Eugenia Chevari, a partir de un cuento de Camille Lys.

La actriz y dramaturga María Silva ⁵³ ha realizado los siguientes trabajos:

⁵¹ Información obtenida en Marta, Categnaro. "Victoria Urbano" en "Día Histórico". *La Nación*. Miércoles 11 de setiembre 2002. *la nacion.com*. Ver su producción dramática en anexo 2.

⁵² Ver su producción dramática en anexo 1 y 2.

Anexo 6: Adaptaciones y reescritura teatral.

Si bien esta investigación no se ubica en el campo de la adaptación ni de la reescritura, se considera pertinente tomar en cuenta de manera somera los aportes que han realizado las mujeres en esta área.

En el ámbito de la teatrología quedan estudios por realizar, desde una perspectiva teórica y metodológica, respecto a las categorías de adaptación, reescritura y texto escénico. La adaptación, reescritura y texto escénico son muy frecuentes en la actividad teatral de cualquier país del mundo, y Costa Rica no es la excepción. Si bien, no interesa profundizar en este tema, ni definir las diferencias entre estas categorías, sí consideramos su carácter de género dentro de la dramaturgia. (Dubatti, 1995:37)

En el panorama de la reescritura, texto escénico, adaptaciones de textos dramáticos y no dramáticos, se encuentra el aporte que han hecho al Teatro y al Teatro costarricense, las mujeres. Una de ellas y a manera de reconocimiento, Virginia Grütter (1929-2000) poeta costarricense quien realizó una importante labor en nuestro medio teatral. Fue fundadora junto a Jean Mouleart, del teatro Arlequín, grupo que impulsa el teatro profesional en el país. Además de sus estudios de Literatura y Filosofía en la Universidad de Costa Rica, estudió en el Berliner Ensemble, fundado por Bertolt Brecht. En Cuba fue durante nueve años asesora de la Dirección Nacional de Teatro del Consejo Nacional de Arte. Más adelante en Costa Rica continúa aportando al medio teatral desde varios enfoques; uno de ellos son las traducciones de Brecht, entre otros autores.

Debido al objetivo de la presente investigación y por cuestiones de delimitación, se hará un somero repaso de estos aportes con el fin de visibilizar el trabajo que en este campo han realizado las mujeres. Dicha lista ha sido enriquecida con la información ofrecida por la actriz Tatiana Sobrado, quien ofrece en su tesis de Maestría⁵³ un recuento de autores y autoras que han realizado adaptaciones teatrales en Costa Rica.

-*El mundo de Max*. (1999) Adaptación del cuento *Donde viven las cosas salvajes*, de Sendak Maurice. Realizada y dirigida por David Korish y Roxana Ávila.

-*Escomposte perinola*. (1980) Espectáculo infantil. Adaptación y dirección de Eugenia Chaverni⁵⁴, a partir de un cuento de Carmen Lyra.

La actriz y dramaturga María Silva⁵⁵ ha realizado los siguientes trabajos:

⁵³ *Propuesta metodológica para la adaptación teatral a partir de la experiencia actoral*. Tesis de Maestría. Maestría en Artes Escénicas. Universidad de Costa Rica. 2004.

⁵⁴ Ver los trabajos de esta autora en anexo 1 y 2.

-*Apuesta Morrocotuda* (1987) a partir de cuentos de Manuel González Zeledón (Magón)

-*Penélope y sus bodas de plata*. (1990) Adaptación del cuento de Rima de Balbona.

-*Doña Flor y sus dos maridos* (1992) Adaptación de la novela de Jorge Amado.

La actriz y dramaturga Rosibel Carvajal ha realizado adaptaciones y reescritura para el Teatro Moliere, sus trabajos son:

-*Chingos o nada* (2000) Adaptación de la película *Full Monty*.

-*Gígolo por accidente*. (2003) Adaptación de la película *Gígolo en apuros*.

-*Debajo de las enaguas*. (2004) Adaptación de la obra *No se paga, no se paga*, de Dario Fo.

-*Papichulo, nadie lo hace mejor*. (2005) Reescritura de la obra *No todos los ladrones son malos*, de Dario Fo.

Isidora Aguirre llamó a su obra: "Nueva versión de El Lazarillo de Tormes", se estrenó en 1988⁵⁶.

Otro aporte en el campo de las adaptaciones y de los textos escénicos se encuentra la labor de la actriz y directora teatral María Bonilla Picado, de quien ofrecemos una entrevista⁵⁷ considerando que sus trabajos gozan de la particularidad de un enfoque de género. María Bonilla ha llevado a escena textos de la narrativa, la poesía; también ha realizado una labor en la reescritura de obras dramáticas. En el campo de las adaptaciones se encuentran los siguientes textos:

-*El mal de la muerte* (1997) A partir de la novela de Marguerite Duras, producida por la Alianza Francesa y Sí Producciones.

-*Peregrina de mí*. (1999) A partir del cuento *La casa de las Golondrinas*, de Víctor Hugo Rascón Banda. Producción del Colegio de Costa Rica, Centro Español y Sí Producciones.

Una voz representante de la adaptación y reescritura teatral:

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Fuente oral de Willian Venegas, crítico de Teatro del Periódico La Nación. 27 de junio de 2005.

⁵⁷ Ver anexo 5.

María Bonilla Picado.⁵⁸ (1954-)

El teatro es un lugar donde podemos reparar lo irreparable, en el que lo irreparable se vuelve posible. (María Bonilla⁵⁹)

Entrar a la casa de María Bonilla es como entrar a una casa encantada, llena de magia, de color y también de sombras, y en esto está el encanto total, porque me parece que las sombras, no en el sentido peyorativo, que percibí en esta casa son las preguntas, las cavilaciones, el palimpsesto del inconsciente femenino que ponen a esta mujer a crear sin parar.

María Bonilla es Doctora en Estudios Técnicos y Estéticos del Teatro de la Universidad de París VIII, La Sorbona, actualmente es profesora catedrática de la Universidad de Costa Rica, en la Escuela de Artes Dramáticas en las cátedras de Actuación, Puesta en Escena y Seminarios de Licenciatura y en la Maestría en Artes Escénicas, así como en la cátedra de actuación en la carrera de Animación Digital de la Universidad Veritas.

-¿De donde viene el interés de hacer una dramaturgia a partir de textos convencionalmente no dramáticos?

- Creo que viene a partir de una crisis personal muy fuerte que tuve en los años de 1990 y de alguna manera entiendo que es una crisis que toca el teatro, mi teatro, en la que siento que no encuentro textos importantes a mis ojos, que siendo no realistas toquen problemática de mujer. Si hay por supuesto textos que tocan la problemática social de la mujer, la doble jornada, la desigualdad de las condiciones, la falta de equidad, pero no textos que toquen la problemática de mujeres solas, que se acercan a los cuarenta años, que viven un poco con ejes emocionales problematizados por la educación, por la sociedad machista. No me gusta tampoco el teatro feminista donde los hombres son malos, borrachos y les pegan a las mujeres, que son realidades muy importantes pero no era de aquello de lo que yo quería hablar. Y simultáneamente empiezo a descubrir la poesía, no porque haya estado ausente en mi casa. De hecho, mis padres habían traducido mucha poesía pero yo no había descubierto a las poetisas latinoamericanas, menos las contemporáneas. Me gustaron tanto y me provocaron tantas imágenes desde el punto de vista teatral, que me dije, ¿por qué no hacer espectáculos de apoyo a la poesía?. Además en el país era muy desconocida la poesía latinoamericana. Así que empecé entre 1994 y 2000 a hacer dos espectáculos anuales dedicados a la poesía en el Instituto México, y en el Centro Cultural Español y /o en las Torres del Colegio de Costa Rica.

⁵⁸ Entrevista realizada en Los Yoses el 11 de febrero del 2005, de 3pm a 5pm.

⁵⁹ En página Web de la autora: Mariabonilla.com

Como eran auspiciados por estos Centros eran gratuitos, entonces se convocó una gran cantidad de público que empezó a pedir estos textos, bastante desconocidos en el medio, y ahí fue donde me enfrenté al hecho de hacer una dramaturgia del espectáculo. Entonces yo seleccionaba las poesías, muchas solo fragmentos porque no me interesaba la poesía entera, o porque no podía hacerla entera, y establecía no una historia porque era otro el problema de lenguaje, sino una situación o un eje particular alrededor del cual giraba el espectáculo. Claro que usaba poesía de hombres y de mujeres iberoamericanas.

La idea es hacer una dramaturgia, es decir, una estructura teatral a partir de las palabras de otros, porque las palabras nunca eran mías sino que se enlazaban en núcleos de situación dramática, palabras de otras personas que llevaban la historia a una evolución. Luego me fui metiendo en danza moderna, con flamenco, con mimo, siempre jugando con la misma estructura con palabras de otros y esa ha sido mi experiencia en dramaturgia. Yo no puedo escribir teatro, yo no tengo agilidad en el manejo del diálogo. He escrito mucho ensayo y novela pero no teatro. Yo no puedo poner el conflicto vivo que es lo que más me gusta del teatro. Cogiendo palabras de otros puedo establecer estructuras y puedo reescribir actos enteros de obras, pero son palabras de otros. Yo no tengo ese talento y admiro muchísimo a la gente que lo tiene y creo que la dramaturgia es fundamental para darle identidad a un país y creo que buena parte de la crisis del teatro costarricense radica en la dramaturgia. No como dicen algunos directores, que no hay teatro que poner en escena, no.

¿Hay algo de cierto en eso de qué no hay teatro que llevar a escena?

- No. Lo que no hay es apoyo para ponerlos en escena. Por ejemplo, La Compañía Nacional de Teatro tenía un concurso de dramaturgia y muchas veces el primer premio y el segundo no los pusieron en escena, entonces, ¿para qué?, ¿cuál es el estímulo de un dramaturgo?

Pienso que los dramaturgos tienen que ver en escena sus obras para ir aprendiendo ellos mismos el manejo del escenario, es decir, manejo del espacio, de los actores, etc. Creo que hay que darles la facilidad, si quieren, de que trabajen en equipo o que acepten que el director (a) meta mano en la obra. No porque está mal la obra o mal escrita, no. Ahí hay una confusión, sino porque las reglas de la escena y las reglas de la literatura son diferentes, creo que ese fenómeno no se da en el país. No se ayuda a que eso ocurra. Por otro lado, muchos no ponen ciertos textos en escena porque creen que la gente no va a llegar, entonces ponen grandes textos conocidos, que son buenos y eso está bien, pero cuando se ponen los costarricenses, lo que quieren es que sean cómicos únicamente y eso no está bien. Entonces muchos dramaturgos se han dedicado a hacer textos para la televisión y textos para el teatro comercial que los obligan a trabajar con lenguajes y con estructuras y con personajes que tienen como objetivo hacer reír. El objetivo no es profundizar en el lenguaje, que se encaren los problemas

nacionales, etc. Es una crisis que nos abarca a todos, porque la dramaturgia es la que le da coherencia al movimiento. Creo que los directores y los actores no se la damos. Nosotros somos los más conocidos porque nos vemos más pero quien le da consistencia e identidad al movimiento es la dramaturgia.

Creo que hay pocos talleres, espacios donde discutir y leer las obras tanto con dramaturgos como con estudiantes que se están formando. Creo que faltan concursos, becas, talleres donde se escriban textos, no todos servirán pero tampoco todas las puestas en escena sirven, ni todos los directores, ni todos los actores en todas las obras.

María Bonilla es actriz profesional desde 1974, y directora teatral desde 1984, periodo en el cual ha ganado tres Premios Nacionales al Mejor Director (1997-1999-2000).

También fue directora de la Compañía Nacional de Teatro (1982-1986) e impulsó que se pusiera en escena *Los Nublados del día*, de Miguel Rojas, *Gulliver Dormido*, de Samuel Rovinski, *Como semilla de coyol*, de Víctor Valdelomar. Convencida de que el teatro costarricense hay que ponerlo en escena, montó *Magdalena*, de Ricardo Fernández Guardia y *Oldemar y los coroneles*, de Alberto Cañas.

-¿Usted apuesta a la dramaturgia costarricense?

-Siempre defiendo que el Teatro costarricense va a tener identidad en el momento en que tenga dramaturgia. Los autores no pueden escribir si no ven en escena sus textos, primero porque no es apoyo, y segundo porque qué gracia tiene tener un texto que publicado no se va a comprar porque el teatro no está hecho para ser leído, no es un texto que la gente compra como una novela, y no se sabe si se va a poner en escena o no.

-¿Por qué ha insistido en llevar a escena obras que reflejan una problemática femenina?

-Supongo que porque soy mujer. Luego porque pienso que el teatro costarricense y el teatro del mundo no tienen necesariamente protagonistas mujeres. Los mejores personajes muchas veces han sido hombres. La única obra clásica que tiene protagonistas femeninas que son "Las mujeres sabias, hay quien se atrevió a ponerla con hombres; con lo cual yo me enfurecí, no por la experimentación, sino porque la única obra clásica que era para actrices mujeres ponen hombres a hacer de mujeres. Aquí hay mejores actrices mujeres que actores hombres, en número y en calidad. ¿Por qué cuesta tanto que haya mujeres directoras reconocidas y con trabajo constante? Yo he tratado de darle trabajo a todo el mundo, pero a mujeres sobre todo, a actrices. He tratado de impulsar la temporada de jóvenes directoras del Teatro Universitario, ha sido un impulso fundamental porque ni en las concertadas de la Compañía Nacional de Teatro, ni en las producciones del Teatro Universitario se les da mucha pelota (importancia,

motivación⁶⁰) a las mujeres. Para mí es una manera de crearle un espacio a las mujeres directoras y que además, es posible que usen temáticas femeninas.

-Volviendo a la pregunta supongo que son enojos con la sociedad machista. Enojos con un sistema ingrato e injusto con la mujer. Supongo que dolor de establecer relaciones porque con los hombres no se puede ya ni hablar, y creo que todo esto conlleva a esa temática.

- ¿Siente que en el medio teatral se discute y se habla lo suficiente sobre la problemática femenina?

- En el medio teatral no se discute de nada, eso es terrible. No se discute sobre la crítica, no se discute sobre el rol de un medio de comunicación colectiva, no se discute sobre políticas culturales, digamos que para mí esos son los tres temas más graves. No se discute sobre legislación, cómo puede ser que los actores no tengan seguro social, no tengan aguinaldo, vacaciones y no tengan pensión. Reconozco que frente a esos cuatro, pues la mujer vendría de quinto y claro no se discute. Hay gente que a partir de un espectáculo me discute a mí algo a favor o en contra, pero creo que a ese nivel nada más.

-¿Me parece que a la hora de concebir un trabajo empezás a partir de la temática con un sentido de responsabilidad?

- Exacto. Para mí el contenido es fundamental. Es decir yo no hago una obra porque me gusta, quizá peor, no me gusta aislada de lo que dice, me gusta por lo que dice. Una vez establecido que me interesa el contenido, y que ideológicamente yo las tengo claras, porque hay obras que son de mucho riesgo, en cuanto a la claridad ideológica de lo que una quiere hacer; las mujeres somos terribles, nosotras podemos hacer una obra sobre la mujer a favor del hombre porque hay cosas que no se manejan a nivel consciente además de la educación de siglos, etc. Una vez establecido eso, me interesa la búsqueda de la forma pero a partir del contenido. Me interesa mi problemática del lenguaje, como escritora, como actriz y como directora, es decir un lenguaje que me sea propio, me interesa la integración de las artes, me gusta mucho la imagen proyectada, me interesa que los músicos de ser posible escriban para la obra, trabajo con algunas bailarinas que confían en mí, con actrices que están dispuestas a romper el movimiento tradicional realista, trabajo con una fotógrafa, a veces con flamenco. Me interesa mucho el lenguaje, me parece que es el problema fundamental del arte, una vez aclarado el contenido. Siempre ando buscando, nunca estoy demasiado contenta, nunca llego donde quiero llegar.

⁶⁰ El paréntesis es de la autora de este trabajo.

Creo que la búsqueda sigue y la angustia es mucha porque creo que el tiempo se acaba, que tengo menos tiempo y que de repente me da miedo repetirme.

-¿Dónde ubicás esa responsabilidad que tenés a la hora de contar una historia?

- Para mí es clave en la imagen y en el texto la parte ideológica, lo que yo quiero comunicar. La responsabilidad, con mi sociedad y mi medio es llevar a escena contenidos que defiendan a un hombre integral y a una mujer incorporada en equidad de condiciones, no igual al hombre sino en equidad a su movimiento social e histórico. La responsabilidad conmigo misma es encontrar un lenguaje que sea novedoso y que aporte algo a las búsquedas de toda la gente de teatro y de danza que está buscando.

-A mi juicio usted es una directora erudita que maneja símbolos, plurisignificaciones y códigos profundos en la escena. ¿A qué tipo de público están dirigidas sus puestas?

- Para mí van dirigidas a todo público, lo que no significa que yo crea que todo público va a entenderlas o a disfrutarlas. Pero yo no tengo por qué menospreciar al público, es el público el que se tiene que quitar. Yo sí asumí hace muchos años que yo no soy Ricky Martin, es decir que yo no iba a jalar en el estadio de los deportes 20 mil personas que me fueran a ver. No me pareció ni bueno ni malo, fue como asumir un hecho que comprobé. No creo que una deba hacer concesiones a nada, es decir, en aras de que se rían o en aras de que llegue más gente, o que sea más comprensible. Yo trato de no modificar nada de lo que pensé, planteé o me nació. Tampoco lo busco complicar a propósito. Yo a partir de mi enredo trato de aclararlo, según yo, no sé si lo consigo. Creo que salen como yo entiendo que deben salir. Creo que cuando Picasso pintó, sin ánimo de compararme con el talento de él, sino para poner un ejemplo de una pintura complicada, creo que cuando Picasso pintó esas mujeres todas fragmentadas no estaba pensando que todo hogar en el mundo iba a querer tener en la sala una pintura de esas, o el Guernica. Él pintó por su dolor por España y la guerra civil, a partir de ahí los museos consideraron que era maravilloso y lo compraron. No creo que el Guernica en reproducción se venda igual que la Paloma, o peor aún, un Bodegón de quién sabe quién, o las Marilyn de Andy Warhol. Creo que hay para todos los gustos, y que no hay por qué pensar que al público no le va a gustar o no lo va a entender. Tampoco tengo por qué pensar que es para todo público, en el sentido que todos los van a entender y a recibir igual. Eso es lo maravilloso del arte, que a unos les encanta Silvio, a otros Serrat, a otros Juan Luis Guerra y otros Ricky Martin. Sin embargo, he descubierto que a la gente le cuesta verbalizar, le cuesta analizar pero si te tomás el tiempo y hablás con esa gente que de entrada te dice que no entendieron, te das cuenta que sí entienden

pero que educados todos por Plaza Sésamo, nos cuesta mucho la elaboración intelectual y la verbalización de emociones y pensamientos.

¿Cómo percibe que son los personajes femeninos escritos por autores o autoras dramáticos costarricenses?

- Creo que entre dramaturgos y dramaturgas hay diferencias, sin duda, importantes. La primera es la temática, creo que por primera vez las mujeres nos llevamos a nosotras mismas a escena porque los hombres ponen mujeres en escena pero no necesariamente dibujan caracteres femeninos reales, salvo el caso de Melvin Méndez. Los tres clásicos nuestros creo que pusieron a las mujeres literalmente de relleno para que se viera bien la escenografía, la temática, para que hubiera un conflicto interesante porque incluso en Punto de Referencia, el personaje menos interesante, para mí, es la mujer. Creo que ya la generación de Miguel (Rojas), de Guillermo (Arriaga), de Melvin (Méndez) de Victor Valdelomar ya intenta darle otro lugar a la mujer. Creo que es con las mujeres donde por primera vez aparece problemática femenina.

María Bonilla es una mujer que hace mucho rato o tiempos, perdió el miedo, y como ella señala-perdí el miedo a que me llamen necia, soberbia, hija de puta, ó a que me insulten en el periódico.. Ella se sabe dueña de sí misma, ella corre riesgos

-¿Considera que los autores y autoras dramáticas de nuestro país no han podido descubrir el pulso y sello de nuestra época en la escritura?

-Creo que hay un enorme trabajo aún por hacer. Creo que hay tantos personajes femeninos fuertes que son una gran riqueza que hay que rescatarlos, hay que sacarlos. Mujeres de la historia costarricense que hay que desempolvar.

-¿Qué piensa del estímulo y la valorización del medio teatral hacia la dramaturgia escrita por mujeres? ¿Y hacia la reescritura?

-Ninguna. Así como la sociedad costarricense y el Estado costarricense no le dan ningún estímulo al movimiento teatral costarricense, mucho menos a la dramaturgia. El propio movimiento teatral costarricense le da poco valor y estímulo a la dramaturgia nacional. Eso la gente de Cuesta de Moras diría, no es cierto, en el teatro La Comedia hay dos obras de autor nacional, una Vip en la zona roja y la otra, Casa por cárcel en la high class. No hablo de esa dramaturgia, es decir, no basta que sea un autor que se firme costarricense. En el caso de Casa por cárcel...me parece mejor que la otra porque por lo menos creo que la temática de los ex presidentes presos es una temática fuerte, importante en el país. No la he visto, no sé cómo han

tratado este tema, pero se trata de hurgar en una temática costarricense, en un lenguaje costarricense que revele y realmente ponga a debate problemas importantes, claves, de Costa Rica. Esa dramaturgia no tiene ningún estímulo ni pelota, como a ese teatro no se le da ningún estímulo ni pelota, ni por el Estado, ni por la sociedad, ni por la empresa privada.

-Usted es una creadora de varios proyectos a la vez ¿cómo maneja el tiempo para dar clases, atender tesis y producir tanto?

Creo que tengo dos dones naturales en el sentido que me los dio Dios, que es energía y organización. Esas son naturales no hice yo nada, quizá afinarlas, aprovechar la energía y la organización. Creo que hay otro que me lo dio Dios o yo me lo fabriqué, y es que me gusta mucho lo que hago. Es decir si a mí me preguntan, usted quiere ensayar o ir a una fiesta, o quiere estar en una mesa de tragos conversando los problemas; yo quiero estar ensayando, eso me ayuda. La cuarta me la he hecho yo en la cabeza, y eso me pesa y es que yo soy consciente que el elemento central del teatro es el actor. Yo fui actriz primero, y descubrí que los actores son la última rueda del coche, les ponen los salarios que sean, les ponen las funciones que sean, consideran que no piensan; los actores son difíciles, son temperamentales pero ellos ponen la carita, ponen el cuerpo y eso no es tan fácil. Y yo pienso que como nosotros los directores somos los que generamos los proyectos, me entra un aspecto de la responsabilidad que a mí me mata, es que yo pienso en el trabajo que se genera para mucha gente. En teatro yo no puedo decir que no. Me come la angustia, me come la ética, me come la sensación de que si yo digo que sí a un trabajo hay gente con trabajo.

Otra que es mía mía es la responsabilidad en el sentido de que yo me puedo estar muriendo de agotamiento y si yo tengo que terminar un trabajo o llegar a un estreno, yo llego como sea. Entonces la gente puede pensar que yo no soy maravillosa pero sí sabe que yo no cuelgo ni un montaje ni una fecha. Y luego que yo hago teatro con 3 pesos, entonces es más factible hacer muchos proyectos, y a mí no me interesa si no me pagan, si hay que ir a taquilla, si hay que ir igual que todos los actores, aunque yo haya conseguido la obra, haya hecho la traducción, la dirección, etc. Yo cobro igual porque creo que es un acto colectivo. A mí me reta que no haya espacio, me gusta probar espacios y horarios nuevos. Creo que eso facilita, ayuda.

¿Cuáles considera que son sus aportes a la dramaturgia y a la cultura costarricense?

-Rescatar los clásicos costarricenses, "El fornicador", de Victoria Urbano, "Magdalena", de Ricardo Fernández Guardia, "Aguas Negras", de Alfredo Castro, "Oldemar y los coroneles", de Alberto Cañas "Gulliver Dormido, de Samuel Rovinsky, que no la pongo yo, pero permito que se ponga en la Compañía Nacional de Teatro, " Terminal del sueño", de Melvin Méndez que gana el

segundo lugar de dramaturgia. Creo que rescatar la dramaturgia costarricense clásica y contemporánea, aunque no solo yo lo haya hecho, es un aporte mío. Un segundo aporte, aunque tampoco no solo yo lo haya hecho, es la integración de las artes en el escenario, integración de la poesía, el teatro, la danza, la música, la fotografía. Apoyo en lo posible a la gente joven, por ejemplo, casi nadie le quiere dar a un actor joven un personaje importante, todo el mundo quiere haberlo visto en algo para darles trabajo. Yo no tengo ningún escrúpulo en darles el primer trabajo y en apoyarlos.

-¿Qué le aporta la escritura de las mujeres como grupo?

- Esperanza. Ganas de ir al teatro. Pero me aculpo que solo he puesto un texto de una mujer costarricense, "El fornicador" de Victoria Urbano.

Termino la conversación con María, ella se prepara para un ensayo, yo quiero cerrar este apartado con una conclusión de María, con el fin de analizar, repensar y discutir:

-Nuestra conclusión de esta entrevista es que nuestro movimiento teatral no tiene identidad y que esa es una tarea que nos concierne a todos y que es una responsabilidad impostergable de todos: Estado, empresas privadas, artistas y público.



SIBUNA



BC094989