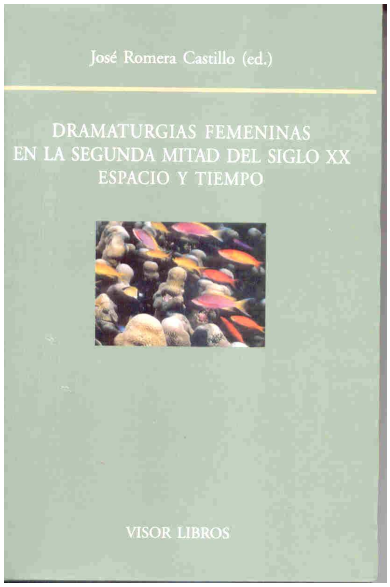

ESCENARIO, PASADO E IDENTIDAD FEMENINA: TRES OBRAS DE ANA ISTARU[1]

Margarita Rojas G.
Flora Ovares

1. Espacio, espejo y pasado

Madre nuestra que estás en la tierra[1] retoma un tema común de la literatura contemporánea escrita por mujeres en América Latina: la identidad de la mujer en relación con una genealogía femenina. Los personajes son cuatro mujeres --bisabuela, abuela, madre e hija--, que actúan en la sala-comedor de una casa de clase media de San José. La pieza se desarrolla en tres actos, que transcurren durante tres Navidades, a distancia de cinco años una de la otra.

Amelia, Dora y Julia conviven en una situación económica cada vez más apremiante, circunstancia que se agrava por las disputas entre madre e hija. Las mujeres se dedican a los quehaceres domésticos y a cultivar los recuerdos familiares en un mundo sin hombres --padres, esposos e hijos--. Amelia y Dora son viudas, casi no se menciona al marido de Eva, y Julia es soltera aunque se conocen sus relaciones fugaces con varios novios.

Ante esta situación, es bastante transparente la intención del texto de concentrar en Dora la posición machista si bien los diálogos entre las tres mujeres dejan manifiesta la censura del texto sobre las posiciones de todas[2]. No sucede lo mismo con la bisabuela, Eva, a quien Julia no conoció; para ella, los recuerdos de Amelia y Dora reconstruyen a retazos la biografía de la antepasada como una mujer liberada para su época[3].

La hostilidad entre madre e hija contrasta con el espíritu de armonía familiar que debería reinar durante la época en que se desarrolla la obra y el conflicto, que acapara la atención de la obra[4], se resuelve con la autorrevelación para Julia del camino que debe seguir para encontrar su propia identidad. En este proceso de maduración, resulta central el papel de Eva. Esta desaprueba con gestos las opiniones de Dora, le vierte cenizas de cigarrillo en la comida y, durante la distribución de los obsequios, cambia el regalo de Dora para Julia, una fea prensa para el pelo, por

[1] Ponencia presentada por Margarita Rojas G. en el XIV Seminario internacional *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX,* organizado por la Universidad Nacional a Distancia (UNED) de Madrid, España, 28, 29 y 30 de junio de 2004. La primera parte de esta ponencia resume la interpretación de *Madre nuestra que estás en la tierra*, de Ana Istarú, elaborada conjuntamente con Flora Ovares en la Universidad Nacional de Costa Rica. La segunda parte es un trabajo de M. Rojas G. sobre otras dos obras de la misma autora: *Baby boom en el paraíso* y *Hombres en escabeche*. Ana Istarú es el seudónimo de la dramaturga y poeta costarricense Ana Soto Marín, nacida en 1962, quien estrenó la primera pieza en marzo de 1988, *Baby boom* en abril de 1996 y *Hombres en escabeche* en agosto de 2000; las dos últimas se publicaron en un volumen en 2001.

una bella gargantilla de brillantes de fantasía.

Con la ayuda invisible de Eva, Julia encuentra la respuesta a sus dudas existenciales. No obstante la diferencia de épocas, las posiciones de la bisabuela guardan mayor cercanía con las de la nieta en total oposición con Amelia y Dora. De esta manera, entre ellas se establece una relación de dobles y por esta razón, pese a ser la bisabuela, Eva se representa con una edad de treinta años, lo cual la aproxima a su bisnieta.

El autoconocimiento de Julia y la ayuda que le brinda Eva en el nuevo camino, se concretan en la escena durante la cual la joven se mira ante el espejo[5]: en el monólogo final, cuando Julia dice "quiero saber quién soy", el espejo refleja la imagen de Eva, la cual anticipa los gestos de la joven[6]. Ante la muchacha, la bisabuela se comporta como un espejo, pero, en la medida en que interviene en la acción y dirige sus movimientos, su imagen adquiere un papel activo, no es el simple reflejo del pasado en el presente. El tono del desenlace se subraya mediante una serie de detalles de un fuerte contenido simbólico que connotan el comienzo de la nueva vida de Julia[7].

Por otro lado, la escena frente al espejo concentra la función dramática e ideológica de Eva y, a la vez, sirve para explorar una compleja serie de dicotomías construidas por el mismo texto y que resultan invertidas. En primer lugar, pese a ser un fantasma, Eva comparte el papel protagónico que hasta el final había correspondido a Julia. Su presencia exige al espectador una revisión sobre la realidad: el presente y lo visible ocultan también otros planos, que adquieren un carácter activo. Pese a que ninguna de las mujeres logra ver a Eva, esta participa en el mundo real: se percibe el humo del cigarrillo que fuma, ella se come los bocadillos que prepara Dora y, sobre todo, aunque Julia no tenga conciencia de ello, las acciones de Julia están predeterminadas por la bisabuela desde el otro espacio del espejo.

Con respecto a la temporalidad, los acontecimientos se desarrollan aparentemente según una cierta linealidad, en tres Navidades, a cinco años una de otra. Sin embargo, los pequeños hechos de cada noche (la preparación de la cena y la compra de los regalos en el primer acto, la cena y la distribución en el segundo y el momento posterior al festejo en el tercero) constituyen en realidad un único acontecimiento: la celebración de la Navidad.

También la aparición de la imagen en el espejo altera esa linealidad temporal: si bien corresponde a un ser perteneciente a una época ida, Eva interviene activamente en el presente. De esta forma, el pasado deja de ser un simple recuerdo, muerto y pasivo, de los vivos, para convertirse en un elemento actuante en el presente que, además, interviene en el futuro. El tiempo, concebido como una línea que se desarrolla desde el pasado hacia delante --el futuro--, cambia por una concepción que propicia la simultaneidad.

Por otro lado, la relación entre el pasado y el presente se articula sobre una genealogía femenina, lo cual se vincula con la inversión de las dicotomías y se revela en el título de la obra: Eva es la "madre nuestra que estás en la Tierra". El hecho de estar muerta no le impide actuar en el mundo de los vivos, en la Tierra, a diferencia del dios de la plegaria católica, que es masculino y está en los cielos. Pero el texto va más allá pues la acción de Eva no consiste en hacer las cosas para Julia sino en ayudarle a hacerlas ella misma. Se trata entonces de una relación distinta con el poder superior: la madre nuestra ayuda a dejar de pedir y esperar pasivamente y, en cambio, impulsa a actuar.

La propuesta textual rechaza la dependencia de la mujer del varón para poder realizarse como una persona completa: Julia halla su camino no por el encuentro con un hombre sino por la

mediación de otra mujer que, a diferencia de las demás, ya había hallado su propia liberación. La autorrealización de la mujer debe partir de la aceptación de los propios deseos para poder conducir a la acción independiente.

La figura de Eva conserva, sin embargo, varios atributos de lo divino: por un lado, es invisible para las demás mujeres, aunque intervenga en su vida; por otro, todo el tiempo observa el quehacer de las tres, cuyas actuaciones se despliegan ante ella. En cierto sentido, su mirada, su presencia, les confiere la existencia, las convierte en actoras del teatro de la vida. Pero, a diferencia del dios padre, Eva debe ser convocada por las otras mujeres para aparecer en la escena. De este modo, la relación entre ellas no implica una dependencia ni en una u otra dirección: la existencia del fantasma depende de la palabra y el recuerdo de las mujeres vivas y la existencia de estas requiere de la mirada y la acción del espectro.

Efectivamente, los acontecimientos que se desarrollan entre las tres mujeres ocurren ante los ojos de Eva, que las observa como lo hace el espectador en un cine o un teatro. Por eso, lo que se recuerda de ella es su pasión por el cine[8]. Sin embargo, ese cuarto personaje es invisible para las otras tres, de modo que la totalidad de la historia sólo puede ser aprehendida por el espectador. Al igual que Eva, este contempla desde afuera lo que sucede en las tablas y es su mirada, a diferencia de la de los personajes, la que le confiere a Eva una existencia real.

De este modo, ante el espectador el mundo adquiere una naturaleza doble, real y maravillosa a la vez. Mira cómo, dentro de lo cotidiano, aparece el fantasma de la bisabuela y, desde su butaca, tiene acceso al otro lado de la realidad. Esto aparece explícitamente representado en la muerte de Amelia, que se representa como una conversación con su madre, cuando van para un baile. Mientras Dora y Julia ven a Amelia anciana y muerta, ante el espectador aparece joven y viva.

En el centro del escenario está el mundo de lo cotidiano, lo real y el presente; afuera, lo fantástico y el fantasma del pasado. Este último ha sido requerido por la palabra y el recuerdo de las mujeres vivas pero su presencia es la que hace cambiar el curso de los hechos. El público comparte con Eva la condición de espectador: como ella, es convocado desde el escenario y como ella resulta imprescindible para que el mundo representado adquiera vida. Eva es un ser fantástico, una fantasmagoría, un sueño que actúa en la realidad: ¿seremos lo mismo como público? La pieza de Ana Istarú parece sugerir esta otra inversión: la realidad, los apremios de lo cotidiano y la búsqueda de la identidad están en el centro del escenario; pero para que todo este mundo esté completo y signifique, es imprescindible la mirada de un espectro, convocado por la palabra literaria: de un fantasma o un espectador.

2. Los espacios imaginados

Baby boom en el paraíso y *Hombres en escabeche* plantean un problema distinto debido principalmente a que en estas el decorado de la sala es mínimo: no existe casi un espacio concreto y el que hay cambia muy poco. La indicación sobre el escenario de la primera pieza es: "En el escenario vacío, un diván" (11); la de la segunda: "En el escenario se aprecian un pequeño sofá y un par de sillas o las que se consideren necesarias" (65). Este ambiente funciona tanto como casa de Alicia, la de su padre, el apartamento de uno de sus novios, y el restaurante donde se encuentra con el Yupi.

Sin embargo, la acción escénica en ambas piezas se concentra en el relato de

acontecimientos sucedidos en el pasado, de modo que el texto obliga al espectador a imaginar varios ambientes: en *Baby boom en el paraíso* se trata de la casa de la pareja, con la sala, el dormitorio, etc. el consultorio del médico, la clínica donde nace la niña. Además, como se trata de un monólogo, la representación y la recreación de esos espacios tiene que actuarlos la actriz, imitando con mímica, cuando es necesario, la existencia de algunos pocos muebles, como una puerta o una máquina de escribir.

En *Baby boom en el paraíso* el texto inicia con el deseo de Ariana por tener un hijo; a partir de entonces, el monólogo se estructura en pequeñas secuencias que narran, por ejemplo, los sucesivos intentos fallidos de la pareja, por motivos de cansancio, partidos de futbol, o bien la interrupción de un vecino. Todos estos acontecimientos se desarrollan en espacios que el espectador debe esbozar en su imaginación únicamente a partir de los parlamentos de Ariana; a veces el ambiente se llena con música o con la mímica de la actriz, lo cual contribuye a la reconstrucción imaginaria. Por ejemplo, cuando llega el vecino, ella hace que abre la puerta de la casa y cuando anuncia que finalmente está embarazada suena una música "estilo Queen" (24).

En *Hombres en escabeche* el inicio también se marca con un momento de espera pero no del bebé sino del hombre de la vida de la joven: a lo largo de la obra ella repite "Estoy esperando a un hombre", hasta la última escena, que se abre con el mismo párrafo aunque la didascalia advierte que lo debe hacer con un tono distinto: "(*Con un tono veladamente amenazante*) Estoy esperando a un hombre. Puede aparecer alguno en cualquier momento. Nunca he tenido uno que pueda llamar propiamente mío, para mí. Los he visto, eso sí, desde niña" (156).

La espera marca de modo especial el aspecto temporal: tanto en *Baby boom en el paraíso* como en *Hombres en escabeche* la estructuración del texto teatral sobre un relato implica una gran analepsis o movimiento temporal retrospectivo, hasta el momento en que Ariana decide quedar embarazada en la primera y hasta la infancia de Alicia en la segunda. En la primera obra el tiempo de la representación corresponde a la duración desde antes de la fecundación hasta el momento del nacimiento de un hijo y el monólogo finge, mediante palabras, el transcurso desde antes del embarazo hasta el nacimiento, es decir, simula una coincidencia entre tiempo del relato (actuación) con el tiempo de la historia (embarazo). La escenificación tiene una duración correspondiente al tiempo de la historia de manera que la concepción, el embarazo y el parto temporalmente equivalen a la representación teatral. En *Hombres en escabeche* sucede algo semejante, esta vez vinculado con el descubrimiento de los sexos cuando la protagonista era niña y los sucesivos encuentros con los cinco novios de Alicia.

De la misma manera que hay que imaginar los espacios donde suceden los acontecimientos, en *Baby boom en el paraíso* la única actriz tiene que representar varios personajes de la historia pues la pieza es un gran relato monologado teatralizado. En consecuencia, texto narrativo y texto representado --si se pueden denominar así-- mantienen una asimetría en cuanto a los personajes: Ariana y Diego, Martín, el vecino, las cuñadas y la suegra, el médico, la enfermera y finalmente, su bebé. En sentido literal son "personajes-palabras" y la representación consiste en la narración de una historia que actriz y espectador tienen que construir e imaginar conjuntamente.

En *Hombres en escabeche* hay dos actores y, por lo tanto, sí hay diálogo, si bien el único actor tiene que desempeñar varios papeles, de padre de Alicia y de los cinco novios. Y esto se explica porque en esta obra la búsqueda del novio perfecto está íntimamente conectada con la relación entre la hija y su padre: ella le cuenta a este sus historias con los sucesivos novios en

infructuosos diálogos que se intercalan con los de los novios. Finalmente, cuando ella aborta, también se separa del padre. El progenitor la ha irritado, desde que Alicia era niña, porque siempre olvida cómo se llama ella, lo cual era un síntoma de su desatención general por la vida de la muchacha.

El hombre que finalmente parece ser el destinado se llama el Desconocido y, de alguna manera, duplica la figura paterna pues tiene una hija que se llama igual que Alicia si bien está libre del tabú del incesto. Alicia y el Desconocido son semejantes: como ella, él aparece en escena vestido de novio y anda buscando a una mujer, después de haber sido a abandonado por su exesposa; se parecen, sobre todo, porque ambos han sufrido una pérdida: él, su familia, y ella, un bebé. La pieza finaliza con la mención del nombre de la muchacha, que ella pronuncia como presentación ante el Desconocido: "Hola. Me llamo Alicia" (165). Las últimas palabras de *Baby boom en el paraíso* son el saludo a la recién nacida: "Hola, Valentina", de parte de Ariana. De esta manera ambas obras se cierran con un nombre femenino.

Baby boom en el paraíso es la metáfora de la escritura del texto teatral --palabra, actriz, escenificación--. El texto se inicia en el pasado, cuando Ariana todavía no está embarazada, y finaliza cuando nace la niña; como la última intervención es el saludo de la madre, con lo cual enuncia su nombre por primera vez, este es también el momento cuando la obra ya ha sido narrada, actuada y vista por el espectador. Se establece de esta manera una equivalencia entre el nacimiento de la niña, la enunciación de su nombre y la 'completitud' de la obra, de modo tal que el fin de esta no significa dejar de existir sino todo lo contrario, que se completa, que "termina de nacer": acaba de desarrollarse lo que estábamos viendo, adquiere su plenitud y así puede tener un nombre, ser bautizada. Ariana actúa ante nosotros y su relato nos obliga a imaginar paso a paso su historia, que es igualmente el proceso de gestación de su hija. Coinciden la adquisición de la identidad del sujeto con el desarrollo de la representación, procesos imaginarios que requieren la participación activa de actores y espectadores para dar a luz al nuevo ser. Es la identidad lograda mediante la palabra, la cual crea todo en ambas obras: a partir de un escenario casi desocupado y un espacio prácticamente vacío, habitado únicamente por la actriz, su palabra y su movimiento: sólo ellas, mujer y palabra, en la oscuridad y el transcurrir inevitable, se encargan de colmar el vacío y el tiempo con la ficción, entretenida y efímera.

Referencias bibliográficas

Istarú, Ana, *Madre nuestra que estás en la tierra, Escena*, San José, año 11, 20/21, 1979, 23-45.

_____, *Baby boom en el paraíso. Hombres en escabeche,* San José: Editorial Costa Rica, 2001.

Rojas G., Margarita y Ovares, Flora, «Genealogía de mujeres: *Madre nuestra que estás en la tierra*» en AA. VV., *Drama contemporáneo costarricense,* San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica., 2001, 307-316.

1

2. Pese a los problemas económicos, Dora se niega a trabajar por considerarlo impropio para una mujer. Desde su punto de vista, la única actividad digna de una mujer es casarse y por eso su principal preocupación es encontrarle un marido a la hija. Dora subordina la búsqueda de la realización personal de la mujer a la seguridad económica que, a su entender, sólo puede ser conseguida mediante el matrimonio. En el otro extremo está Julia, quien se opone a esa idea de su madre y, como forma de alejamiento, cultiva relaciones fugaces con los compañeros de su oficina. Por su parte, la solución de Amelia, la abuela, es la resignación y la religiosidad.

3. "Amelia: Para colmo le daba por leer a un viejo peludo que se llamaba Krishnamurti, y por ir a las charlas de la sociedad teosófica, o a las "tenidas" de los masones. En aquella época era muy mal visto", 26.

4. Las diferencias entre madre e hija son constantes: Dora se opone a los deseos de Julia de divertirse con sus amigas y a sus aspiraciones de estudiar una profesión.

5. En ese instante, expresa: "Sé que en alguna parte de mí misma hay algo vivo, encendido, esperándome. Gritándome: aquí estoy. Tal vez a hacer lo que todos esperan de mí: tal vez nunca me case ni tenga hijos. Primero tendría que ser algo así como mi propia madre. Para mí. O hacer algo de lo que pueda estar orgullosa, algo que nadie me pueda quitar", 44.

6. "Eva desabrocha el primer botón de su traje, cosa que hace Julia inmediatamente con el de su chaqueta. Luego se quita la pulsera, que guarda en el bolsillo, mismo gesto de Julia", 44.

7. En ese momento, al abrir la ventana y ver el amanecer, Julia se da cuenta de que ha florecido la pascuita, acaricia la gargantilla que le había regalada Eva y, cuando ya cae el telón, se apresta a encender una luz de bengala: hay flores blancas, joyas y luces, en el momento del nacimiento de un nuevo día.

8. *Amelia*: (...) "Ay, cómo le gustaba el cine. Con decirte que los domingos se iba a tanda de cuatro al Teatro América y a veces se quedaba sin ir a misa. Pero ella decía que más misa era irse a ver una película, que un invento tan grande era la mejor prueba de la obra de Dios en la tierra", 25.