

## Reflejos de la educación de la niña-adulta en el teatro contemporáneo: *Frágil*, del Teatro de los Andes (Bolivia)

### Reflections of adult-girl education in contemporary theater: *Frágil*, from the theater of the Andes (Bolivia)

ELENA GUICHOT-MUÑOZ\*

*Universidad de Sevilla*

[eguichot1@us.es](mailto:eguichot1@us.es)

<https://orcid.org/0000-0001-6017-8837>

#### Resumen

Este artículo parte del análisis de una obra emblemática en la representación de la niña en la dramaturgia contemporánea latinoamericana: *Frágil*, del Teatro de los Andes (Bolivia). El objetivo es desvelar el paradigma sociocultural reflejado en el lenguaje confesional de la protagonista, en relación con los estudios de identidad femenina. Se realiza un análisis intertextual, examinando los intertextos de la pieza (Paola Masino, Boris Vian), y un análisis semiológico, reconociendo en los diálogos de la protagonista la construcción del género. En el texto se percibe cómo la sensibilidad negada, y la simbología que se atribuye a la transición entre mujer niña y mujer adulta –relacionada con la locura o histeria– nace como consecuencia de una educación castradora. Se descubre la materialización y la abyección atribuida a la condición de mujer (Kristeva, 1967; Butler, 1993), y se erige un discurso marginal: la voz de la niña-adulta que habla del peso de una herencia reprimida.

**Palabras clave:** teatro; Bolivia; Estudios de género; Educación; Infancia

#### Abstract

This article is based on the analysis of an emblematic work in the representation of the girl in contemporary Latin American dramaturgy: *Frágil*, from the Teatro de los Andes (Bolivia). The aim is to reveal the socio-cultural paradigm reflected in the confessional language of the protagonist, in relation to the studies of female identity. An intertextual analysis is carried out, examining the intertexts of the piece (Paola Masino, Boris Vian), and a semiological analysis, recognizing in the dialogues of the protagonist the construction of the genre. The text perceives how the denied sensibility, and the symbology attributed to the transition between girl and adult woman – related to madness or hysteria – is born as a consequence of a castrating education. The materialization and abjection attributed to the condition of woman is

---

\* Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y profesora en el área de Didáctica de la Lengua y de la Literatura y Filologías Integradas de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla. Sus líneas de investigación más recientes se enfocan en el análisis de la comunicación, la literatura y la lengua como instrumentos de mediación socio-educativa. Ha publicado en revistas de interés científico como *Quaderni Ibero Americani*, *Latin American Theatre Review*, *Revista Chilena de literatura*, etc. y publicó recientemente la monografía *Vargas Llosa en escena: el teatro en la didáctica de la ficción* (2016, Síntesis). Ha realizado estancias de investigación en Paris-Sorbonne (Paris IV), en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima), en la Universidad Politécnica Salesiana de Cuenca (Ecuador) y en la Universidad Palacky de Olomouc (República Checa).

discovered (Kristeva, 1967; Butler, 1993). A marginal discourse is erected: the voice of the adult-girl who speaks of the weight of a repressed inheritance.

**Keywords:** theatre; Bolivia; Gender studies; Education; Childhood

### Introducción y contextualización: *Frágil*, del Teatro de los Andes

«El teatro vive y muere en el presente. Decir el presente, darlo la vuelta, desviscerarlo, comprimirlo. Dejar el crisol de una obra, como intentaban los alquimistas, el oro puro, o sea, la pura inquietud, la temblorosa luz que no deja en paz a las sombras» (Brie 48). El teatro de los Andes es una compañía teatral boliviana fundada en 1991, ubicada en la región de Sucre. Sus cimientos teóricos se erigen en el movimiento de creación colectiva, gestado en los años 70 en América Latina conjugando los preceptos de Barba, Piscator, Brecht, Boal, y la realidad histórica disidente que toma fuerza en el territorio en el último cuarto del siglo xx (Artesi, Kohut et al., Balta, Rizk). Este movimiento, iniciado en la práctica en Colombia por Enrique Buenaventura, marca una especie de *boom* teatral específicamente hispanoamericano que en lugar de disminuir, ha ido ganando fuerza y presencia en la cultura latinoamericana, en un ejercicio constante de renovación. Su emergencia en plena crisis de las ideologías imprime la necesidad de existir en una constante lucha por encontrar la «verdad» ética, una identidad propia a través de la estética (Röttger 238).

Sin embargo, la crítica literaria apenas puede hacerse eco de esta corriente debido a su especial configuración. El teatro de creación colectiva, dentro de sus premisas, incluye la necesidad de no subordinarse a un texto concreto, y por supuesto, promueve una creación horizontal que no se reduzca al lenguaje verbal. Por esta razón, escriben a dúo entre la interpretación y la dramaturgia María Teresa Dal Pero y César Brie, iniciadores del grupo heredero de esta corriente: *El teatro de los Andes* (Aimaretti, Persino, Koss). Dal Pero nació en Italia, donde hizo talleres de formación con grupos tan paradigmáticos como el *Living Theatre*, iniciador de una de las corrientes más experimentales del siglo xx, renovadora de la obra de Piscator (Granés). En 1992 vinculó su camino al de César Brie, argentino de origen, para crear esta compañía en Bolivia junto con actores autóctonos. Ninguno de los dos componentes forma ya parte de dicha compañía, pero durante varios años fueron los protagonistas del cambio de

itinerario teatral drástico que significó la puesta en marcha de la denominada *Dramaturgia del actor*. De más está insistir en la relevancia de estas teorías en América Latina, pues es bien sabido que la presencia de Eugenio Barba desde que el *Odin Teatret* acudiera en 1976 al Festival de Caracas marca un antes y un después en la concepción del género dramático. La mayoría de los grupos teatrales que se crean en esta época reconoce abiertamente la herencia del Tercer Teatro de Barba (Dos Santos), en concreto César Brie trabaja nueve años en Dinamarca bajo la maestría de Iben Nagel Rasmussen (Brie). Otras corrientes se añaden a este movimiento como la del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, de Piscator y su teatro político, de Brecht, y de tantos otros que tomaron la decisión de intervenir en la realidad histórica que vivían a través de sus creaciones estéticas. Bajo la filosofía que generan estas líneas de investigación y acción dramáticas, este grupo de creación colectiva ha sobrevivido a César Brie, que abandonó en 2009 el proyecto, dejando una recopilación de obras dignas de reseñar. Este dramaturgo es bien conocido por una de las vertientes de su teatro en las que su pluma y su visión echan mano del *Teatro Documento* de Peter Weiss (1916) para crear un teatro que retoma la literatura épica, en particular *La Iliada* y *La Odisea* (*La Iliada*, 2000, *La Odisea*, 2008, Yotala, Bolivia). Dramatiza este texto para hablar de la historia de la guerra, la historia de los vencidos, una historia universal que se mezcla con un testimonio real (teatro documento) de la microhistoria: el del escritor Rodolfo Walsh relatando la noticia del suicidio de su hija Victoria para no morir a manos del Ejército de Videla. Con este desgarrador y, paradójicamente, esperanzador relato rescata una luz en medio de las tinieblas.

Debido a esta misma cualidad de actualidad, de transparencia inmediata, el drama se erige como un testimonio esencial de un pueblo. Fernando Del Toro, en su obra *Intersecciones: ensayos sobre teatro*, pone en un mismo cajón la obra de Picasso, la poesía de Huidobro, la teoría de la física cuántica de Planck o la teoría de la relatividad de Einstein, y las teorías de Stanislavski, Barba, Meyerhold, Brecht, Craig, Ionesco y Peter Brook, para intentar mostrar la convergencia de corrientes de diversas disciplinas

que ofrece la modernidad teatral, absorbiendo el cambio de paradigma de principios de siglo (Del Toro): «Plasticidad, discontinuidad, fragmentación, simultaneidad, desarticulación de la lengua, subversión de la melodía, no figurabilidad, subversión del objeto, serán las constantes de este nuevo lenguaje, puesto que la Modernidad es un lenguaje dentro de un lenguaje» (60). Los apellidos que menciona son notorios, y dibujan el cambio de itinerario teatral drástico que se muestra en esta fragmentariedad forzada, esta vinculación entre la micro y la macro-historia que se da en la obra de Brie en numerosas piezas como: *Colón* (1992), *La leyenda del pueblo que perdió el mar* (1992), *En un sol amarillo, memorias de un temblor* (2004), o la magistral *Odisea* (2008), en la que Ulises «encarna la figura de los migrantes latinoamericanos que intentan ingresar y vivir en los Estados Unidos» (Atienza 50). Si bien en estas piezas mencionadas el suceso realista bebe de la épica del gran relato, la vertiente que nos interesa en este caso es la que deja todo el espacio para el discurso subvertido que desenvuelve la intimidad de las personas en el desarrollo de su vida doméstica.

### *La educación de la niña-adulta... ¿Frágil?*

Así aparece *Frágil*, la historia de Lucía, una adolescente aparentemente trastornada, que busca respuestas para entender su mundo afectivo, familiar e institucional. Inserta en un tabú constante, se erige como la «oveja negra», dispuesta a transgredir las limitaciones de su condición de mujer. Lucía es la protagonista de esta obra, una niña-adulta que «no se resigna a perder el estupor, el asombro, la fuerza de su infancia» (Garavito 158). Tal y como advierten los autores en el prólogo a la edición original<sup>1</sup>, *Frágil*—con su título parlante—, habla de la fragilidad, discurre sobre los avatares a los que se enfrenta el corazón, y muestra la sutil frontera entre la cordura,

y la locura, entre la razón y la intuición, y valora el poso que deja el recuerdo en el alma humana.

El corpus de nuestro análisis se reduce a una de las pocas obras de teatro contemporáneas que ha indagado en el tema de la infancia a través de la inserción de una protagonista femenina. Nos sobran ejemplos en la literatura novelesca escrita por hombres: *Un mundo para Julius* (Echenique), *El ruido y la furia* (Faulkner), *El tambor de hojalata* (Gunter Grass), *Los niños terribles* (Cocteau), *La hierba roja* (Boris Vian), etc. Sin embargo, en las voces femeninas, el llamado *Bildungsroman* femenino sustenta cierto grado de marginalidad respecto a la crítica (Lagos 1996) con la excepción de obras canónicas como *Balún Canán* (1957) escrita por Rosario Castellanos, *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra o ejemplos en la literatura de Elena Fortún, que sorprende con un sujeto femenino que se aparta de la etiqueta infantil en *Celia en la revolución* (recientemente editada y rescatada por la editorial Renacimiento). No obstante, en relación con novelas más recientes como *Antes* (1989), de Carmen Boulosa; *Nadie alzaba la voz* (1994), de Paula Varsavsky; *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes, *Eva Luna* (1987), de Isabel Allende, *Reina de corazones* (1986), de Alessandra Luiselli, o *La señora de miel* (1993) de Fanny Buitrago se observa cierta atención en el ámbito hispánico sobre todo con la intención observar los paralelismos entre ellas, y las diferencias que tienen estas novelas con los *Bildungsroman* masculinos (Gómez-Viu, Bezhanova, Lutes). Uno de los aspectos más interesantes es la matización de estas novelas no como procesos de formación del personaje, sino como sucesión de despertares, con la aportación de términos específicos para definir este género propiamente femenino como *Novel of awakening* (Lutes). La gran diferencia radica en que las heroínas deben concienciarse no solo de las marcas del patriarcado en la sociedad, sino los trazos de machismo que existen en su propia mentalidad (Bezhanova). La subjetividad de estas narraciones, que en su gran mayoría adoptan como estrategia narrativa la primera persona o el monólogo narrado (Gómez-Viu), será por tanto el rasgo distintivo de estos textos: las niñas tienen voz.

En base a estos estudios previos, la revisión concreta de esta pieza teatral se hará eco pues de la relevancia del lenguaje de la niña, partiendo de una visión que ya inició Lakoff (1975) en su estudio sobre «la lengua de las mujeres». Este estudio, obviando la vertiente lingüística, pretende indagar en la representación simbólica de la niña, «sus atributos

1. Es importante señalar que citaremos en este artículo la edición de *Frágil* que está subida en internet a la página de Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (<https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/185/>) por ser más fácilmente accesible. No obstante, existe una versión editada por el Teatro de los Andes donde hay un prólogo escrito por ambos autores y una referencia explícita a los intertextos de Paola Masino y Boris Vian. Además, en la versión que se encuentra alojada en CELCIT se omite la referencia autorial a María Teresa Dal Pero, que sin embargo sí mencionamos en este artículo.

y significados, los cuales tienen como referente el intercambio cultural y la experiencia subjetiva, como posibilidad de re-significación y apropiación de una realidad simbólicamente pre-estructurada» (Martínez-Herrera 83). La representación del conflicto interior de las mujeres en la literatura femenina, constatable a lo largo de la historia, entra en la dramaturgia para representar un modo de disidencia, visible en este caso desde la infancia. En esta obra se trabaja desde una doble marginalidad: se escucha una voz anulada históricamente debido a las limitaciones de la edad, la voz de la niña; y se da protagonismo al sexo cuestionado hasta la saciedad, el femenino. Dentro de esta doble condición se advierte una necesaria vertiente confesional, un parlamento constante de la niña, rodeado de símbolos castradores del desarrollo de la propia identidad. Por tanto, con el objetivo de seguir profundizando en las temáticas profundas que desentraña este texto teatral, se propone en adelante un análisis en torno a los subtemas que conducen a desentrañar la poética de la niñez en esta dramaturgia contemporánea.

### La cosificación del ser y la llegada de la sangre: análisis intertextual

El texto está conectado intertextualmente (Kristeva) con una de las novelas más polémicas de Paola Masino (1908-1989): *Nascita e morte della massaia* (Bompiani, Milano, 1945), obra traducida al alemán, y recientemente al inglés. Escrita en pleno fascismo, *Nacimiento y muerte de la ama de casa* se configura como un hito en la literatura femenina, por su irreverencia, descaro y absoluta modernidad en uno de los contextos más opresores de la historia contemporánea. Precisamente en el prólogo a esta edición inglesa (New York Press Albany, 2009), el traductor y editor indica el parecido de la protagonista con un personaje de Samuel Beckett, al salir en el inicio de un baúl lleno de migas de pan, polvo, telarañas, libros y adornos funerarios irregulares, tal y como hace la protagonista del texto teatral que se analiza. De hecho, en una de las puestas en escenas de esta obra en el IX Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (2004), la crítica teatral Lucía Garavito precisamente destaca la potencia de la utilería gracias al baúl «que sirve ya sea de refugio, armario, cuna/cama, carretilla o féretro» (158) para esta adolescente. En la novela, sin embargo, escuchamos la voz de una ama de casa (*massaia* en italiano) que, en simetría con la protagonista de la pieza teatral, tiene

una imaginación salvaje que la tortura y la frustra constantemente, debido a las expectativas que tiene como mujer en la sociedad de los años 40. La novela se convierte en una narración surrealista donde se desafían los roles tradicionales y se subvierte la división propia de géneros, asumiendo el texto como lírico, dramático y narrativo, a la vez. Desde esta voz heterodoxa la protagonista expresa la desconexión con su propio ser, a través del dibujo de un cuerpo que ha sido forzado al abandono:

Where did that body come from? Certainly not from her mother, not from the trunk, and not even from her own will. Hers was no longer a body, but a representation, a suggestion, a sample of the necessary attributes. Where were her real bones, her nerves, hairs, nails, all of the semi-solid substances that should be part of her body? Someone must have stolen them when, to please her family, she had deposited them at the bottom of the trunk with the rotten blankets and the bread crumbs (Masino 125).

Esta novela, escrita en 1945, resulta impactante en su detalle literario pues se adelanta a una obra canónica en la visualización de la cosificación de la mujer: *The Stepford wives*, novela de Ira Levin (1972) que asimila las «mujeres perfectas» a los cyborgs para mostrarnos la crueldad de este ideal de perfección y belleza gestado desde hace siglos (Muñiz).

A modo de espejo del texto narrativo, a lo largo de la pieza de teatro, se pueden ver varias referencias al cuerpo de Lucía, un cuerpo ajeno y desconectado, en palabras del abuelo: «Lucía tiene un cuerpo. Es de carne, como la que arrastramos cuando nos vamos por ahí, como la que se ve en los hospitales. Ese cuerpo late, porque tiene un corazón, pero en ese latido se esconde un pensamiento» (Brie y Dal Pero 2). Tanto la novela como el texto teatral hablan de la materialización del sexo femenino, un cuerpo arrebatado por un pensamiento demasiado alto para una niña, que no encaja en los cánones de normalidad que sus padres le exigen. En este sentido, la materialidad del cuerpo se concibe como el «efecto más productivo de poder» (Butler 18), y el sexo que representa ese cuerpo, en consecuencia, es «una de las normas mediante las cuales ese 'uno' puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida, dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural» (Butler 19).

Por esta razón, la llegada de la menstruación en el personaje de Lucía, y por consiguiente el inicio de Lucía como sujeto sexual, se convierten en el símbolo

manifiesto de su disidencia hacia esta normatividad castradora. Desde el punto de vista escenográfico, la entrada en este mundo adulto se hace a través de un objeto que posee un color determinante, y que precisamente le deja como herencia su abuela: un abrigo rojo. El rojo remite a la sangre, marca del bautismo de la adolescencia, contrastado con el blanco virginal. Desde la obra del psicoanalista Bettelheim se relaciona la cuentística popular con la epifanía más característica de la vida de la mujer: las tres gotas de la madre de *Blancanieves* en la nieve, previa a ser fecundada, la manzana roja y envenenada de la madrastra, el simbolismo de la *Caperucita roja*, el color de *Las zapatillas rojas*, o la sangre que sale del dedo de la *Bella durmiente*, son parte del imaginario que habla del deseo incipiente femenino, de la nueva identidad conflictiva para un sistema fundado en el patriarcado. En el ámbito teatral existe una alusión a este color cargado de simbolismo que vincula los cuentos de hadas con este sentido atávico en una obra de teatro infantil contemporánea que ha marcado un hito en la señalización del rojo como elemento vertebral: *El ogrito* (2003), de Suzanne Lebeau. En esta pieza teatral un niño ogro debe ir a la escuela, después de haber sido encerrado por su madre en su casa, por miedo a las consecuencias de su identidad monstruosa. El problema surge cuando el ogro empieza a visualizar un color nunca visto antes, que le atrae como un imán. Descubrimos que la madre del ogrito ha eliminado de su cotidianidad este color, como forma de evitarle la tentación. De alguna forma, la madre vincula el color rojo, la sangre, con lo irracional y, por tanto, con lo vetado para no desencadenar el deseo desenfrenado de carne humana del ogro. Lola Fernández vincula estos elementos con la tradición simbólica de la femineidad, y nos conduce a la interpretación de lo femenino como «aquello que hay que superar para poder vivir en sociedad, de manera civilizada» (43). Sin embargo, la autora canadiense marca un final distinto al esperado, ya que en este caso el Ogrito consigue «integrar la *terrible* diferencia dentro de su persona» (Fernández 46), no siendo domesticado, sino aceptando su propia esencia.

Del mismo modo calibran los padres de Lucía la llegada del rojo a la vida de la niña, como una *terrible* aparición. La menstruación aparece al mismo tiempo que la expresión del dolor, tras un gesto de rechazo en el que la madre le reprocha su excesiva sensibilidad empalagosa y su victimismo: «Mamá, cuando digo mamá me duele aquí (*Señala el corazón*) (...) ¿Es así que yo nací? ¿Yo pasé a través de tu dolor,

que me cuidaba, para ir hacia mi dolor, que me va a consumir?» (Brie y Dal Pero 24). La relación tóxica con la madre se convierte en una constante en el *Bildungsroman* fememino: «la niña aprende a odiar el porvenir que ve reflejado en la vida de la matriarca» (Lutes 17). En este momento Lucía comienza a aullar encima del baúl, y la madre se percata de que está sangrando. Las reacciones de los padres siguen la línea castradora, pero aumentan el nivel de prohibición, como en el veto que se le impone al Ogrito. La niña se convierte en víctima y victimario, alentada por su madre a guardar tranquilidad ante las miradas de los hombres, y castigada por su padre por convertirse en carne de caza: «¿Sangró? Puta se va a volver... como todas. ¿Acaso eso te ha enseñado tu madre?» (Brie y Dal Pero 24-25). El misterio de la sangre se erige como un antes y un después, como en el caso de *La muchacha de los libros usados* (2003), obra de creación colectiva escrita por Aristides Vargas. En esta pieza, la niña, al tener el período, se transforma directamente en mercancía: «La transacción termina, la mercancía cambia de dueño. El enigma desaparece. La carne humana se vuelve cosa, cosa seca» (Vargas 94). El sujeto femenino, a fuerza de ser reprimido por el Otro, se vuelve cosa, «queda excluido o le es negada su capacidad de representarse (...) queda reducida a la categoría de no sujeto hablante sino hablado, condenada a repetir palabras, esquemas, significados ajenos» (Morello-Frosch 21-22). De hecho, en *Frágil* una imagen parlante materializa estas teorías: el padre envuelve a madre e hija con la cinta scotch, danzando mientras Lucía «lanza grititos desarticulados» (Brie y Dal Pero 31), con la idea de zafarse del silencio impuesto.

La «danza del amor» también discurre entre lo humano-animal y el binomio ángel-prostituta que Lucía rechaza. El final de su infancia, que en palabras de su madre es «su verdadero nacimiento», se celebra con una fiesta por la entrada en el mundo de la mujer. Sale del baúl como pieza de intercambio, con el vestido destrozado, «como una reina que juega a la revolución» (Brie y Dal Pero 30), y el corazón de gelatina, «frío, vacío, podrido, corazón mojado, deshecho» (Brie y Dal Pero 21), en una bandeja. Todos asisten a la fiesta que la protagonista ve como «el funeral de la infancia», por la extrañeza y el dolor que le causa sentirse tan ajena. Martínez-Herrera define la construcción de la femineidad en este no-lugar dentro del concepto de lo abyecto, creado por Kristeva: «Estar más allá del borde, trascender el límite y provocar su borramiento es lo que Kristeva (1988) denomina lo abyecto, que se inscribe siempre

en la lógica de la exclusión como ley burlada y objeto caído que escapan a la racionalidad social y al orden simbólico, en un acto de trasgresión y diferenciación» (Martínez-Herrera 83).

Lucía es consciente de su disidencia identitaria, de su locura, de su misterio, de su refugio en esta «danza de heridos» (Brie y Dal Pero 31). Se despidió de su infancia, pero a la vez se la «lleva puesta». Algo se ha quebrado en esa «fuente de amor espontáneo» (Brie y Dal Pero 52) con la que nació, y confiesa: «Ya no soy. Ya no soy una niña. Y quiero saber qué hago yo aquí ... en este lugar... qué hacemos todos aquí en este lugar, en este momento» (Brie y Dal Pero 31). Tal y como resuelve Kristeva lo abyecto se erige como barrera inquebrantable en la niña-adulta que no pudo integrar su deseo, su sueño, su identidad: «No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un 'algo' que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura (Kristeva 9)». Es necesario subrayar en este sentido cómo en el análisis del *Bildungsroman* femenino la llegada de la menstruación también se «ve como un elemento tan traumático e incomprensible» (Bezhanova) que las protagonistas lo asimilan a la muerte. La pubertad resulta ser un evento en el que el espacio privado y el espacio público se equiparan para hacer visible lo problemático del género.

### Una infancia robada, dilema corazón-cabeza: análisis semiológico

La psicóloga Alice Miller, en su ensayo *El cuerpo nunca mente* (2004), trata cómo el drama del maltrato en la infancia deja una huella imborrable en el cuerpo de las víctimas, hecho que muestra apoyándose en las biografías de Schiller, Joyce, Proust, Virginia Woolf o Mishima. En este sentido, otro eco profundo de este texto se da en el intertexto (mencionado como deuda literaria por los autores) de *La hierba roja* (1950), de Boris Vian. En esta novela, que podríamos calificar de ciencia ficción, el protagonista construye una máquina del tiempo que le permite viajar al pasado, y destruir recuerdos nefastos de su infancia. El viajero se traslada a su interior para discutir amargamente con sus personajes sobre el amor, la religión y los estudios, al igual que hace Lucía desde su baúl. Del mismo modo, en *Frágil* la infancia se convierte en el eje desde el que partir para

desentrañar los traumas y obstáculos que perpetran una vida insatisfactoria, tendente al suicidio, como en el caso de los escritores citados.

Por este motivo la protagonista le cuestiona a su corazón: «¿Dónde vine a parar por no escucharte?» (Brie y Dal Pero 9). El atrezzo y el vestuario del inicio también identifican los símbolos que marcan el foco de la obra: Lucía lleva un vestido blanco de papel, y arrastra un corazón de gelatina. La debilidad de estos materiales contrasta con la potencia de su parlamento inicial. Habla con desdén al corazón al que le recrimina su cansancio: «eres pesado, ¿sabes? (...) Me das pena, pareces un animalito muerto» (Brie y Dal Pero 9). Conversa con un corazón tembloroso y frío, al que ella le pide silencio. El corazón cae sobre su vestido manchándola, y ella decide arrancarse el traje con la siguiente decisión: «¿Qué hay debajo? Hay que tener un corazón alto... Hay que alzar la mirada. Hay que fluir, intuir, recordar tal vez, y luego andar, andar» (Brie y Dal Pero 9). El corazón es el «objeto» interrogado por la niña, diana de sus contradicciones y centro de esa transición entre niña-mujer, simétricamente paralela a la dualidad de corazón-cerebro. La superioridad del cerebro sobre el corazón, o el desprecio al mismo se emparentan con la tendencia encefalocéntrica y el triunfo del racionalismo que existe en la sociedad occidental, sin embargo, pese a ello, «el corazón posee todavía en el imaginario la capacidad de representar la unidad vital del individuo, su deseo y su relación directa e inmediata con el mundo. En los niños, sobre todo, la conexión entre los latidos y las emociones les lleva a situar en el corazón, antes que en el frígido cerebro, la función psíquica» (Vegetti 46).

Este dilema corazón-cerebro será la batuta de la pieza, y todo su interrogante existencial batalla con la cotidianidad de la familia, que aparece inmediatamente en la siguiente escena, como en una especie de flashback. El espacio íntimo que ella ocupa será un baúl (inspirado en la obra de Masino), en el que se resguarda de la violencia verbal de sus padres. Este baúl es símbolo de la necesidad de crear su propio territorio, —tal y como hace la protagonista de *Antes* (Carmen Boulosa) juntando piedras para rodear su cama. Desde esa trinchera recupera entonces Lucía su posición infantil y lanza reflexiones al público sobre el lenguaje de los padres:

LUCÍA. Quiere que sea normal, yo trato... no sé qué es lo que ella entiende por normal. Mamá dice que la hago morir de disgusto. Busqué en la enciclopedia... no encontré casos de muerte por aflicción. Soy

la primera que mata a su madre de ese modo. Si ella me lo pide debo contentarla. No me queda más que perfeccionarme en esta parte de hija asesina (Brie y Dal Pero 2).

El humor se introduce como recurso para criticar los esquemas, las frases recurrentes, pero aun así inteligibles, de los padres, porque como decía Rosario Castellanos «La risa, ya lo sabemos, es el primer testimonio de la libertad» (Castellanos 207). De hecho, la autora mexicana, en su obra teatral *El eterno femenino*, recurre a la estrategia satírica para poner en crisis los valores encarnados por toda una sociedad de forma tan naturalizada (Pulido). En este sentido, la crítica de los patrones familiares se da también en la forma de soliviantar la posible locura de la niña: para intentar sanarla recurren a la alimentación, por ello «comé» es el imperativo que más se repite. Como ya vimos en la literatura infantil popular (*Hansel y Gretel*, *Caperucita Roja*, *Blancanieves*), el alimento se convierte en un remedio para la «voracidad oral» de los niños que sufren y explicitan las angustias en esta entrada a la adolescencia (Bettelheim 24). Mientras tanto, ella hace volar los espaguetis, se corta las venas con la pasta, enloquece y cae a tierra mientras la madre sigue tratando de que termine su plato.

Otra de las estrategias para «curar» la locura de la niña es el grito. Lucía desvela las consecuencias de la violencia verbal, pero también confiesa lo intrincado de la herramienta: «con sus gritos esconde palabras que hablan en voz baja. Así destruye el camino que la lleva hacia mí. Rompe los secretos en lugar del compartirlos» (Brie y Dal Pero 5). La relación se define como un enlace entre parásitos que se aplastan: una encima de la otra. La vida familiar transcurre bajo la resignación hacia una niña «problemática» que prefiere vivir en un baúl, hasta tal punto que Lucía se cosifica y se asimila con el propio espacio en el que ha decidido resguardarse de sus miedos. Solo el abuelo se percata de la sinrazón de la situación: «ABUELO. La familia se ocupa de Lucía como de un mueble. El primer domingo de cada mes la lava con jabón en polvo, le ponen gel en los cabellos, aceite en las articulaciones, y luego de haberle colocado un vestidito rosado y un collar en el cuello empujan a la iglesia para que el cura la bendiga» (Brie y Dal Pero 3).

Su abuelo es el único que le hace salir del baúl a través de un canto que comparten. El único atisbo de ternura se da en esta relación plagada de recuerdos: «no puedes volverte ciega por acordarte de todo» (Brie y Dal Pero 6) le avisa el abuelo. Sin embargo, la

violencia también marca la existencia de este anciano, que se asusta hoy del ser que fue: «las patadas en la puerta...tu abuela aterrorizada (Brie y Dal Pero 7). El abuelo trata de paliar con la nieta los errores de su pasado, y contempla asombrado la fortaleza de esta niña. El viejo, en el umbral de su muerte, recupera el alma tras haber sido un cuerpo sin corazón, usando la fuerza bruta de su agresividad, y se cuestiona cómo adaptarse a este nuevo estado.

Este discurrir sobre el alma nos recuerda a un texto de Simone Weil titulado «*La Iliada* o el poema de la fuerza», en el que César Brie se inspiró para crear su *Odisea*. La filósofa se pregunta por el poder de matar que tiene el ser humano, producto de otro poder aún más atroz:

Del poder de transformar un hombre en cosa matándolo procede otro poder, mucho más prodigioso aún: el de hacer una cosa de un hombre que todavía vive. Vive, tiene un alma, y sin embargo es una cosa. Ser muy extraño, una cosa que tiene un alma; extraño estado para el alma. ¿Quién podría decir cómo el alma en cada instante debe torcerse y replegarse sobre sí misma para adaptarse a esta situación? No ha sido hecha para habitar una cosa, y cuando se ve obligada a hacerlo no hay ya nada en ella que no sufra violencia (Weil 13-14).

La debilidad del corazón sigue siendo un blanco fácil para la fuerza opresora en el ámbito privado. El propio tiempo también ejerce una violencia extrema sobre la niña; ella lo siente deformado y manipulado ya que, a pesar de su corta edad, lleva las horas vividas en la espalda cual Sísifo sosteniendo su piedra: «Es un crimen imponer a los niños un horario de doce años. El tiempo es un engaño, el tiempo de verdad se lleva dentro...» (Brie y Dal Pero 9).

Parecería que nuestra concepción del tiempo implícita, raramente pensada desde el sentido común, fuera una versión perversa del tiempo agustiniano: vivimos en una suerte de presente continuo, pero relegamos el futuro como dimensión de la subjetividad. Solemos olvidar sospechosamente, que envejeceremos y moriremos. Habitamos un presente perpetuo compuesto por episodios, cada uno de ellos aislados del pasado y del futuro. Ya Spinoza decía que nos sentimos eternos. Y nunca como hoy, nuestra cultura narcisista exacerbada parece darle la razón (Cohen 23).

Lucía se encuentra en un espacio atemporal, marcado por un discurso existencialista que empieza a

surgir tras la muerte de su abuelo. Precisamente, el abuelo es quien se percata en su vejez de la conciencia de la niña, de su disidencia espontánea: «No tiene el ritmo de la familia. Ella no lo sabe porque ese corazón está escondido en ella. Está allí, acurrucado, ignorante de sí, un grumo de pensamiento...» (Brie y Dal Pero 3). Recordamos las palabras de Weil sobre la ausencia de pensamiento en los denominados seres 'fuertes': «El que posee la fuerza avanza en un medio no resistente, sin que nada, en la materia humana que lo rodea, pueda suscitar entre el impulso y el acto ese breve intervalo en que se aloja el pensamiento» (23). Lucía, sin embargo, sí se percata de violencia de atmósferas como la de la escuela, un espacio ordenador del tiempo, cuasi militarizado. El lugar donde pasa la mayor parte de su vida se convierte en un nicho de impunidad hacia la fragilidad de la niña, recuerdo del que solo resta un «miedo atroz antes de los exámenes» (Brie y Dal Pero 9). La identidad, el yo supuestamente protagonista en la etapa infantil, se pierde entre datos memorísticos que borran al sujeto pensante: «yo sabía...yo estudié... yo sabía...yo sabía... no podemos empezar por envejecer...cinco por uno...la vida es otra cosa...tres menos tres...es otra cosa...» (Brie y Dal Pero 10). Ese sentido narcisista del sentirse eternos, del que nos hablaba Cohen, permite la aberración de una escuela que no se preocupa por encontrar la motivación, o por poner en crisis una pedagogía cadauca, carente de sentido.

### Conclusiones: la educación de la niña-adulta en el teatro contemporáneo hispano

Ellas vienen de lejos: de siempre: del «fuera», de las landas donde las brujas siguen vivas; de debajo, del otro lado de la «cultura»; de sus infancias, que a ellos tanto les cuesta hacerles olvidar, que condenan al *in pace*... Conservadas, intactas de sí mismas, en el hielo. Frigidificadas. Pero, ¡cuánto se mueve ahí debajo! ¡Qué esfuerzos los de los policías del sexo, siempre volviendo a empezar, para impedir su amenazante retorno! Por ambas partes, hay tal despliegue de fuerzas que, durante siglos, la lucha se ha inmovilizado en el equilibrio tembloroso de un punto muerto (Cixous 22).

Este relato de la niñez es parte de la épica de una construcción femenina llena de ausencias, silencios, lenguajes prohibidos y vetados por la sociedad. La parodia funciona también como contrapunto en este

relato de crueldades, y la belleza poética sostiene los hilos de esa fragilidad del ser humano en toda su extensión. El drama de la niña deja un poso tan amargo, que es necesario frivolizar o distender en ciertos momentos trágicos que pudieran poner en crisis la credibilidad del espectador, o crear un efecto melodramático que anulara la crítica a este estado opresivo hacia el mundo femenino. Los opresores, en este caso los padres, la escuela, el cura, y los pretendientes, son constantemente ridiculizados con sus acciones y pantomimas, perdiendo toda posibilidad de redención.

Asimismo, se cuestiona el discurso patriarcal de la bondad natural de la mujer en su infancia, la docilidad necesaria para convertirse en una «niña buena» (Moreno). Esta condición, estereotipada hasta la saciedad, se observa en la vida real de escritoras como Delmira Agustini, que no azarosamente titula a su primer poemario: *El libro blanco (frágil)* (1907). En este caso verídico, la poeta uruguaya, con tan solo dieciséis años, se adentra en un mundo restringido a los hombres desde hacía siglos. Para ello presenta desde el principio una dualidad que será estratégica: tiene la marca de indefensa, vulnerable, como advierte su prologuista Medina Betancort: «una niña de quince años, rubia y azul, ligera, casi sobrehumana» (Agustini 89) que cumple con las expectativas heteronormativas de la época y, por otro lado, va ganando espacio con su propia voz rompiendo con el veto que le impone el templo de los dioses.

En el espacio narrativo, las protagonistas niñas femeninas se debaten entre la sensación de miedo, y la necesidad de ser cuidada (Bezhanova 2009). Como apuntaba Lagos, los héroes crecen y maduran pero en las heroínas aumenta el grado de «opresión y sometimiento» (35), por lo que deben desarrollarse «a través de momentos epifánicos» (46). Uno de los puntos fuertes de esta obra, por tanto, es el tratamiento de la opresión infantil-adulta atribuido al sujeto femenino, tema poco tratado en la dramaturgia en su papel protagónico. Empieza a tener cabida en textos como la mencionada obra de Arístides Vargas: *La muchacha de los libros usados* (2003), o algunas de las obras de la dramaturga Itziar Pascual como *Mascando ortigas* (ganadora del Premio ASSITEJ en 2005), un juego a dos voces de una niña y su adulta donde se usa el desdoblamiento en la voz de la niña para manifestar el discurso «vinculado con lo reprimido» (Rovecchio 66).

No obstante, María Teresa Dal Pero y César Brie construyen un lenguaje genuino, una figura



ignorada, un papel que desborda la escena por la fuerza de su símbolo y, desgraciadamente, por la identificación terrible que surge espontáneamente en la lectora/espectadora. El mundo femenino es visto desde otra dimensión apenas expuesta en la literatura: la cosificación del ser en la infancia de una niña, la represión de la sangre, la relación destructiva madre-hija, la imposibilidad de la disidencia a la norma patriarcal. Ofrece un texto que escapa a los estereotipos asignados a la infancia, rastrea la sombra de esta etapa y devuelve a través del simbolismo una verdad expresiva que va más allá de lo meramente figurativo. La infancia se ve como un espacio lleno de memoria, donde la conciencia del cuerpo está sesgada y castrada por las voces externas que atribuyen significados ajenos a la percepción de la niña. Todo desemboca en un final trágico que quizás infunde un gesto pesimista que podría paralizar al espectador. Sin embargo, siguiendo las palabras de Itziar Pascual sobre las obras que tratan los personajes femeninos en la infancia, también podríamos pensar que «en el drama la insatisfacción no es un estatuto; es un detonador para la acción transformadora y para el cambio. Y si hay alguien que atesora la fuerza de ser protagonistas, infatigables, de ser tenaces en la realización de sus deseos, son nuestras niñas y niños» (Pascual 72).

Este protagonismo trasluce un nuevo concepto de la infancia, que supera la concepción de «etapa»; la infancia deviene perdurable: «Contrario a la sociología tradicional, que niega al niño o niña la capacidad 'actancial' (...) se debe, entonces, considerar al niño o niña como una entidad que no es reducible a una edad de la vida y que perdura en el ser humano: la infancia es una figura de la vida nómada y móvil, y en continua emergencia» (Gómez-Mendoza y Alzate-Piedrahíta 81). Estos autores destacan la necesidad de reconsiderar la infancia, observándola desde su relación con el lenguaje: «la infancia es una experiencia pura trascendental, liberada del sujeto» (81). En *Frágil* la fragilidad, esa cualidad quebradiza – asumida como propia de la infancia –, se extiende en simetría al mundo adulto, va más allá de la cronología y se queda como un poso en el imaginario colectivo. Frágiles son todos los personajes: padre, madre, abuelo, cura; pero no Lucía, inquebrantable ante sus principios, percepciones y saberes fragmentados, contruidos desde la inocente intuición. Por ello, al finalizar la obra se viene un pensamiento como un mantra: «El fuerte no es jamás absolutamente fuerte, ni el débil absolutamente débil, pero ambos lo ignoran» (Weil 23).

## Bibliografía

- AIMARETTI, María Gabriela. «Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie». *Revista de Teoría y Crítica Teatral* 10.19 (2014): 40-82.
- ARTESI, Catalina Julia. «Algunas modalidades del teatro político hispanoamericano». Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano, *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna, 1989: 83-93.
- ATIENZA, Alicia María, «La Odisea de César Brie: Ulises en tiempos de la globalización. De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura». *Coimbra* (2012): 49-59. <https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/30168>. Consultado el 20 de Ene. de 2020.
- AGUSTINI, Delmira. *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 1993.
- BALTA CAMPBELL, Aída. *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2001.
- BETTELHEIM, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 2017.
- BEZHANOVA, Olga. «La angustia de ser mujer en el Bildungsroman femenino: Varsavsky, Boullousa y Grandes». *Espéculo. Revista de estudios literarios* 41 (2009): 13.
- BRIE, César. «El arte cambia por dentro a las personas». *Artezblai. El periódico de las artes escénicas*, 2009. <http://www.artezblai.com/artezblai/cesar-brie-el-arte-cambia-por-dentro-a-las-personas.html> Consultado el 3 de Mar. De 2020.
- BRIE, César y DAL PERO, María Teresa. *Frágil*. Sucre: El Teatro de los Andes, 2004.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. México: Paidós, 2002.
- CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín...* México: Fondo de cultura económica, 2003.
- CIXOUS, Helene (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- COHEN, Diana. *Ni bestias ni dioses: Trece ensayos sobre la fragilidad humana*. Madrid: Debate, 2012.
- DEL TORO, Fernando. *Intersecciones: ensayos sobre teatro*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1999.
- DOS SANTOS, Andréa Paula Justino. *Um estudo sobre a influência de Eugenio Barba e o terceiro teatro na América Latina: limite, alteridade, invenção: Yuyachkani, Teatro de los Andes e Lume*. Tesis Doctoral. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP): Instituto de Artes, 2011.
- FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Lola. «Las nociones de crecimiento y diferencia en *El Ogrito* de Suzanne Lebeau. El

- trabajo sobre las imágenes y los símbolos». *Acotaciones* 30, enero-junio (2013): 33-45. [http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones30/a30\\_lola-f-sevilla\\_nociones.pdf](http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones30/a30_lola-f-sevilla_nociones.pdf) Consultado el 2 de May. de 2019.
- GARAVITO, Lucía. «IX Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (2004)». *Latin American Theatre Review* 39: 2 (2006): 151-164. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1542/1517> Consultado el 3 de Feb. de 2020.
- GÓMEZ-MENDOZA, Miguel Ángel, y ALZATE-PIEDRAHÍTA, María Victoria. «La infancia contemporánea». *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 12:1 (2014): 77-89.
- GÓMEZ-VIU, Carmen. «El Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea.» *Epos: Revista de filología* 25 (2009): 107-117.
- GRANÉS, Carlos. *La invención del paraíso: el Living Theatre y el arte de la osadía*. Madrid: Taurus, 2015.
- KOHUT, Karl, Morales Saravia, José, Rose, Sonia (eds.). *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Frankfurt/Main– Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998.
- KOSS, María Natacha. «La poética de César Brie y el Teatro de los Andes». *KARPA: Journal of Theatricalities & Visual Culture* 7 (2014): 1-8.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1989.
- LAGOS, María-Inés. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1996.
- LUTES Leasa. *Allende, Buitrago, Luiselli: aproximaciones teóricas al concepto del Bildungsroman femenino*. New York: Peter Lang Pub Incorporated, 2000.
- MARTÍNEZ– HERRERA, Manuel. «La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y de deseo». *Actualidades en Psicología* 21 (2007): 79-95.
- MASINO, Paola. *Birth and death of the housewife*. New York: State University of New York Press, 2009.
- MORENO, Monserrat. *Cómo se enseña a ser niña. El sexismo en la escuela*. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.
- MORENO-FROSCH, Marta. «Discurso erótico y escritura femenina». VV.AA., *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Poitiers-Madrid: Centre de Recherches Latino-Américaines/Editorial Fundamentos, 1990: 21-30.
- MUÑOZ, Elsa. «Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista». *Sociedade e Estado* 29:2 (2014): 415-432. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000200006>. Consultado el 2 de Ene. De 2020.
- PASCUAL ORTIZ, Itziar. «Personajes femeninos en el teatro para la infancia y la juventud: una experiencia». *Dossiers feministes* 19 (2014): 57-73.
- PERSINO, María Silvina. «Cuerpo y memoria en el Teatro de los Andes y Yuyachkani». *Gestos* 22: 43 (2007): 87-103.
- RIZK, Beatriz. *Creación colectiva, el legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- RÖGER, Kati. «Las distintas caras del teatro: entre Nuevo Teatro y Tercer Teatro». Karl Kohut, José Morales Saravia, Sonia Rose (eds.), *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Frankfurt/Main– Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998: 237-251.
- ROVECCHIO, Laetitia. «Monólogos a dos voces. Mascando ortigas de Itziar Pascual y El árbol de la esperanza de Laila Ripoll». *Cuadernos de investigación filológica* 39 (2013): 63-76.
- VARGAS, Aristides. *Teatro Ausente: Cuatro obras de Aristides Vargas*. Buenos Aires: Inteatro, 2006.
- VEGETTI FINZI, Silvia. *El niño de la noche. Hacerse mujer, hacerse madre*. Madrid: Cátedra, 1992.
- WEIL, Simone. *La fuente griega*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1961.