

Universidad Estatal a Distancia
Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo

Desde lo Profundo de sus obras. ¹
Un análisis feminista sobre la
patologización/expropiación del cuerpo de las
mujeres.

Informe Final

M.Sc. Patricia Oliva Barboza (Investigadora)

Bach. Maria Alexandra Medina Hernández
(Asistente de Investigación)

2017

¹ El análisis incluye el visionado de dos obras de danza-teatro costarricenses: Vacío de Roxana Avila y Augustine de Selma Solórzano.

RESUMEN

La presente investigación está adscrita al Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo CICDE de la Universidad Estatal a Distancia (UNED) realizada del 2013-2016 y presentada públicamente en el mes de Noviembre del 2017. Pertenece a la Línea de Investigación: Feminismos: Arte y Corporalidades.

Es un proceso investigativo que articula el análisis feminista teorizando e historizando sobre la patologización y expropiación del cuerpo de las mujeres a partir del visionado de las obras de arte escénico, Vacío de Roxana Ávila y Augustine de Selma Solórzano, ambas actrices y directoras costarricenses.

A manera de hallazgo podemos mencionar que se trata de un ejercicio de análisis que permite legitimar la enorme capacidad que tiene el arte como hipertexto que trasciende los escenarios y moviliza desde la sola presencia como espectador(a).

El contenido del presente informe inicia con un recuento sobre la construcción metodológica, el proceso, la experiencia real en el acercamiento con las artistas y selección de las obras, retoma parte del diálogo, historia y antecedentes del análisis sobre arte, lo que además ofrece diálogos y reflexiones sobre el llamado Arte Feminista.

La segunda parte del informe consiste propiamente en el resultado del análisis, que inicia con la descripción de los tres capítulos principales titulados de acuerdo a las categorías teóricas, que nutren la reconstrucción histórica sobre la Patologización/Expropiación del cuerpo de las mujeres.

Los tres grandes capítulos son: Capítulo 1: Historización de la locura y la persecución de las mujeres; Capítulo 2: La Hospitalización y el Poder de la medicina y Capítulo 3: Signos de Resistencia de las mujeres; cada uno incluye un bloque de análisis específico de escenas/momentos de las obras Augustine y Vacío.

La información o recuperación histórica se presenta siempre de manera intercalada entre datos teórico-históricos, debates feministas y elementos artísticos recuperados de las obras.

En la última parte del informe se ubican las Reflexiones Finales bajo el título: El Cuerpo de las Mujeres expropiado como nunca antes, sin dejar de lado aquellas manifestaciones que sobre el cuerpo siguen vigentes hasta hoy.

Finalmente este informe pretende motivar una lectura dinámica que vincula la teorización feminista con la experiencia del arte escénico, a través de la reconstrucción histórica de un hecho de gran relevancia feminista como lo es la expropiación de nuestros cuerpos reiterando que ha sido realmente el visionado de las obras la fuente de información primaria a partir de la cual surge la investigación y la profundización de este análisis.

ABSTRACT

This research, subscribed to Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo (CICDE) of the Universidad Estatal a Distancia (UNED), was accomplished during 2013-2016 and finally publicly presented in the month of November 2017. Belongs to the Research Line: Feminisms: Art and Corporalities.

This research process articulates feminist analysis by theorizing and historicizing about the pathologization and expropriation of the women's body, as a result of viewing two scenic works of art: Vacío, by Roxana Ávila, and Augustine, by Selma Solórzano, both Costa Ricans actresses and directors.

As a result, we can mention that this is an analysis exercise which allows us to legitimate the enormous capacity that art has as a hypertext which transcends the scenarios and mobilizes from the mere presence as a spectator.

The content of this report begins with a description of the methodological construction: the process, the real experience in approaching to the artists and the selection of their scenic work, retakes part of the dialogue, history and background of the analysis on art, which also offers dialogues and reflections on the so-called Feminist Art.

The second part of the report consists properly in the result of the analysis, which begins with the description of the three main chapters titled according to the theoretical categories, which nourish the historical reconstruction on the Pathologization / Expropriation of the women's body.

The three main chapters are: Chapter 1: History of the madness and the persecution of women; Chapter 2: The Hospitalization and Power of Medicine and Chapter 3: Signs of Resistance of Women; each one includes a block of specific analysis of scenes / moments of the scenic works Augustine and Vacío.

The information or historical recovery is always presented interspersed between theoretical-historical data, feminist debates and artistic elements recovered from the scenic works.

In the last part of the report, the Final Reflections are located under the title: The Women's Body expropriated as never before, without leaving aside those manifestations that still remain in force over the body.

Finally, this report aims to motivate a dynamic reading that links feminist theorizing with the experience of stage art, through the historical reconstruction of a fact of great feminist relevance as is the expropriation of our bodies, reiterating that it has really been the viewing of the scenic works the primary information source from which the investigation arises as well as the deepening of this analysis.

INDICE DE CONTENIDO

RESUMEN.....	3
ABSTRACT	4
INDICE DE CONTENIDO	7
INDICE DE FOTOGRAFÍAS.....	14
TABLA DE IMÁGENES	19
SIMBOLOGÍA UTILIZADA.....	20
INTRODUCCIÓN.....	21

PARTE I

ANTECEDENTES: DEBATES POLÍTICOS DESDE EL FEMINISMO Y EL ARTE.....	26
1.1. INVESTIGACIONES FEMINISTAS SOBRE ARTE.....	27
1.2. EL CAMPO DE ESTUDIOS FEMINISTAS SOBRE LAS ARTES: REFLEXIONES SOBRE LA DEFINICIÓN DE “ARTE FEMINISTA”.	35
1.3. RECONSTRUCCIÓN DE LA ARTICULACIÓN SOCIO-HISTÓRICA ENTRE EL FEMINISMO Y LAS ARTES: RECONOCIENDO ALGUNOS ELEMENTOS DISCURSIVOS DISTINTIVOS DEL ARTE FEMINISTA.	39
1.4. DANZA MODERNA: DESCUBRIENDO SUS APORTES AL ARTE FEMINISTA	48
1.5. PIONERAS DE LA DANZA MODERNA EN COSTA RICA.....	52
1.6. “APORTES Y TENSIONES: ENTRE LA PROPUESTA DE ANÁLISIS DE ARTE ESCÉNICO DE PAVIS Y LA PROPUESTA DE ANÁLISIS DE ARTE FEMINISTA”	54
1.7. ANÁLISIS DEL CONTEXTO ESCÉNICO: INTRODUCCIÓN A LOS COMPONENTES BÁSICOS PARA LEER LAS ESCENAS.....	61
1.7.1. INTRODUCCIÓN.....	61
1.7.2. TÉCNICAS CORPORALES.....	65
A. SISTEMA KINÉSICO:.....	69
B. SISTEMA PROXÉMICO:	71

C. SISTEMA CRONÉMICO:.....	72
D. SISTEMA PARALINGÜÍSTICO Y LA VOZ:	74
1.7.3. MARCO ESCÉNICO	76
A. ESPACIO ESCÉNICO	76
ESCENOLOGÍA, ESCENOGRAFÍA Y ESCENOTÉCNICA.....	77
ESPACIO ICÓNICO	78
ESPACIO LÚDICO-PERCEPTIVO	79
B. VESTUARIO	81
C. ILUMINACIÓN	84
ESTRATEGIA METODOLÓGICA: LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROCESO DE ANÁLISIS PROPIO.....	88
2.1. ESTABLECIENDO ELEMENTOS FEMINISTAS PARA EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS ESCÉNICAS ESCOGIDAS	88
2.2. LA SEMIÓTICA.....	90
2.3. RECAPITULANDO: LOS ELEMENTOS TEÓRICOS Y TÉCNICOS DE INTERÉS PARA FUNDAMENTAR EL PROCESO ANALÍTICO	95
2.4. SELECCIÓN DE ARTISTAS Y OBRAS.....	97
2.4.1. DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS SELECCIONADAS	98
A. AUGUSTINE PRODUCIDA POR SELMA SOLÓRZANO	98
B. VACÍO DIRIGIDA POR ROXANA ÁVILA DEL GRUPO DE TEATRO ABYA YALA	100
2.4.2. SELMA SOLÓRZANO	101
2.4.2.1. TRAYECTORIA.....	102
2.4.2.2. PROCESO DE CREACIÓN DE OBRAS	103
2.4.2.3. OBRAS Y PROCESOS DE CREACIÓN	106
A. DEMARCACIÓN	108
B. COCINA MEDITATIVA	109

C. GEN 32:28	110
D. MITOLOGÍA URBANA	113
E. AUGUSTINE	115
2.4.3.1. TRAYECTORIA COMO ARTISTA	119
2.4.3.2. FUNDACIÓN DEL GRUPO DE TEATRO ABYA YALA.....	122
OBRAS DE ABYA YALA	124
A. NOS ESPERAMOS.....	125
B. MXM. ROBADA DE WILLIAM SHAKESPEARE	126
2.4.3.3. PROCESO DE VACÍO	129
A. SU PROCESO DE MATERNIDAD Y LA OBRA VACÍO	131
B. ROXANA ÁVILA CONOCE LA TESIS DE MERCEDES FLORES, BASE DE LA OBRA VACÍO.....	132
C. EL ELENCO: ÚNICAMENTE MUJERES.....	133
D. PROCESO COLABORATIVO PARA LA CREACIÓN: TALLERES DE LECTURA, INVESTIGACIÓN Y DEBATE TEÓRICO.....	135
E. INVESTIGACIÓN DE ELEMENTOS ESCÉNICOS, MÚSICA Y ESTÉTICA DE LA OBRA:.....	138
F. LA INTERPRETACIÓN, LA AUDIENCIA, LA RELACIÓN CON LA AUDIENCIA.....	140
G. CONTEXTO ESCÉNICO: ESCENOGRAFÍA MULTIFOCAL Y MULTISENSORIAL	141
H. EL PROGRAMA DE MANO Y EL AFICHE PROMOCIONAL DE VACÍO	142
2.5. DESCRIPCIÓN DEL ANÁLISIS	145
2.5.1. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	145
2.5.2. UN ANÁLISIS “NO LINEAL”	150
2.6. MI PROPIO PROCESO	152

PARTE II

CAPÍTULO 1	158
HISTORIZACIÓN DE LA LOCURA Y LA PERSECUCIÓN DE LAS MUJERES.....	158
1.1. LA CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LA LOCURA: APORTES DE FOUCAULT Y FEDERICI158	
1.1.1. LA LOCURA EN TRANSICIÓN	160
1.2. INSTITUCIONES SOCIALES: ESTADO E IGLESIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA LOCURA 162	
1.2.1. HECHOS SOCIO-ECONOMICOS QUE INTERVINIERON. LA REBELDÍA, LAS LUCHAS URBANAS Y REVUELCAS A PARTIR DE LA INDUSTRIALIZACIÓN Y EXPROPIACIÓN DE TIERRAS.....	164
1.2.2. LA IGLESIA Y PODER REAL EN SU LABOR DE PERSECUCIÓN Y ADOCTRINAMIENTO.....	165
1.3. LAS MUJERES: LAS MÁS PERSEGUIDAS.....	169
1.3.1. LIBERTINAJE SINÓNIMO DE LOCURA: EL ENSAÑAMIENTO HACIA LA “VIRTUD FEMENINA”	170
1.4. CÓMO SE INTERPRETA LA CONSTRUCCIÓN DE LA LOCURA EN AUGUSTINE	175
1.4.1. LA INVENCIÓN DE LA LOCURA: ¿UNA LOCURA “DOBLEMENTE CONVENIENTE”?.....	177
1.4.2 LA INVENCIÓN DE LA HISTERIA O (LA INVENCIÓN DE LA HISTERIA PARA AUGUSTINE).....	183
1.4.3. LAS FOTOGRAFÍAS COMO VITRINAS Y EXHIBICIÓN DE PODER. LAS CONVULSIONES HISTÉRICAS TRASNFORMADAS EN LOCURA.....	189
1.4.4. LA HISTERIA COMO OBRA DE ARTE. LA TOMA DEL CUERPO Y LA INVISIBILIDAD DE LAS EMOCIONES.....	193
1.5. PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE FEMINIDAD Y LOCURA EN COSTA RICA	198
1.5.1. CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD. CREACIÓN DE LA CATEGORIZACIÓN FEMENINA DE LA “AMA DE CASA”	207

MANUAL DE LA BUENA ESPOSA	213
1.5.2. REPRESENTACIÓN DE LA “AMA DE CASA” “MUJER PERFECTA” EN LA OBRA VACÍO	216
1.5.3. CONSTRUCCIÓN DE LA SEXUALIDAD Y LA RELIGIÓN.....	221
EL ANTI-ROSARIO.....	222
1.5.3.1. DEFINICION DE MUJERES PÚBLICAS.....	224
UN BURDEL TOMADO POR ELLAS.....	238
1.5.4. LA TERRIBLE CARGA DE LA MATERNIDAD IMPUESTA: NATURALIZACIÓN, CULPA Y VIOLENCIA	239
1.5.4.1. MATERNIDAD Y TRASTORNO.....	250
CIERRE: CONSTRUCCIÓN DE FEMINIDAD	257
CAPÍTULO 2.....	262
LA HOSPITALIZACIÓN Y EL PODER DE LA MEDICINA.....	262
2.1. LA PERSECUCIÓN DE LOS INÚTILES	264
2.1.1. RETOMANDO LOS CONCEPTOS DE POBREZA	265
2.1.2. DIRECTORES DE HOSPITALES NOMBRADOS DE POR VIDA	267
2.2. COMO SE REPRESENTA EL PODER ABSOLUTO DE LA MEDICINA EN AUGUSTINE	268
2.2.1. ¿HIPNOSIS? O HIPNOTIZADAS POR EL PODER MÉDICO	272
2.2.2 REPRESENTANDO LOS DESEOS SEXUALES OCULTOS DE LOS MÉDICOS.....	275
2.2.3. EL PODER MÉDICO Y LOS TRATAMIENTOS.....	278
LA EXPERIMENTACIÓN CON LUZ	278
LOS CALENTAMIENTOS Y LOS TRATAMIENTOS CON BAÑOS FRÍOS. SELMA PROTAGONIZA AUGUSTINE.....	281
2.3. EL PODER DE LA MEDICION, EL PATRIARCADO Y LA HOSPITALIZACIÓN: CONTEXTO NACIONAL	287

2.3.1. AGENTES MASCULINOS DE CONTROL	289
2.3.2. SOSTENIENDO EL DISCURSO DE MUJER POBRE=DÉBIL=SUFRIDA	292
2.4. RAZONES DE INTERNAMIENTO: EL PODER DEL DIAGNÓSTICO	292
2.4.1. EN COSTA RICA.....	296
2.4.2. LA VIOLACIÓN DE AUGUSTINE: ¿UNA RAZÓN DE INTERNAMIENTO?	302
2.4.3. JUSTIFICACIÓN DE LA ENFERMEDAD DESDE LA HISTORIA FAMILIAR	304
2.4.4. EL DETERNIMISMO HEREDITARIO COMO CAUSA DE INSANIDAD EN NUESTRO PAÍS.....	305
CAPÍTULO 3.....	307
SIGNOS DE RESISTENCIA DE LAS MUJERES	307
¿QUÉ NOS DICEN LOS HECHOS Y LAS OBRAS?	307
3.1. REIVINDICANDO LASANGRE FEMENINA EN LAS OBRAS	307
3.2. LOS MOMENTOS DE LIBRACIÓN: ELLAS SIN LA VISITA MÉDICA.....	313
3.3. ZAPATEO: REPRESENTACIÓN DE LAS RESPUESTAS ANTE LA OPRESIÓN.....	316
3.4. LA IMPORTANCIA DE LOS ESCRITOS DE LAS MUJERES INTERNAS	321
REFLEXIONES FINALES.....	325
EL CUERPO DE LAS MUJERES EXPROPIADO COMO NUNCA ANTES.....	325
LA FEMINIDAD ASOCIADA A NATURALEZA-BIOLOGÍA-INSTINTO	326
TODO VINCULADO AL ÚTERO.....	329
¿POR QUÉ LA RELACIÓN CONSTANTE, CASI OBSESIVA POR LOS ÓRGANO GENITALES FEMENINOS?	332
DEL ÚTERO A LA HISTERIA	335
HISTERIZACIÓN Y ADOCTRINAMIENTO DEL CUERPO FEMENINO	336
¿O ES QUE PARA LA MEDICINA FUE MÁS INTERESANTE LA INVESTIGACIÓN CON EL CUERPO DE LAS MUJERES?	341
PATOLOGIZANDO HASTA PRÁCTICAS ANCESTRALES	344
NEGACIÓN Y PATOLOGIZACIÓN DE LA SEXUALIDAD FEMENINA	346

LA MEDICINA HOY	352
CIERRE	354
ENTRE LO TEÓRICO Y LO SUBJETIVO.....	354
TODAS SOMOS PUTAS Y TODAS ESTAMOS LOCAS (REIVINDICANDO LA LOCURA DESDE EL FEMINISMO.	355
MI PROPIO PROCESO	355
COMPLICIDADES EN EL CUERPO.....	357
BLIBIOGRAFIA CONSULTADA	358

INDICE DE FOTOGRAFIAS

Foto 1.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafo Esteban Chinchilla. De izq. a der. José Montero; Tatiana Sánchez; Nestor Morera; Natalia Herra; Estefanía Madrigal; Vanessa de la O	117
Foto 2.	Teatro Abya Ayala (2009) MxM. Robada de William Shakespeare. Teatro Variedades.	128
Foto 3.	Teatro Abya Yala, (junio 4, 2010) Vacío. Taller de Cartas. [En la imagen se lee: VIGILAR “la tenían encerrada porque se desnudaba”]	134
Foto 4.	Teatro Abya Yala, (junio 4, 2010) Vacío. Taller de Cartas. [En la imagen se lee: VACIO. autodisciplinamiento]	134
Foto 5.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafo Carlos Hurtado	177
Foto 6.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafo Esteban Chinchilla	177
Foto 7.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafo Esteban Chinchilla	178
Foto 8.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafo: Esteban Chinchilla	180
Foto 9.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafo Carlos Hurtado	181
Foto 10.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafa Cecilia Lacayo	195
Foto 11.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafa Cecilia Lacayo	195
Foto 12.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafo Carlos Hurtado	195
Foto 13.	Ávila Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.	210

Foto 14. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	210
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 15. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	216
Imagen capturada de respaldo de video	
Foto 16. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	217
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 17. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	217
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 18. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	217
Imagen capturada de respaldo de video	
Foto 19. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	231
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 20. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	232
Imagen capturada de respaldo de video	
Foto 21. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	232
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 22. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	233
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 23. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	233
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 24. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	240
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 25. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	241
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 26. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	241
Imagen capturada de respaldo de video	
Foto 27. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	241
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 28. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	242
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 29. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	242
Imagen capturada de respaldo de video.	

Foto 30. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	242
Imagen capturada de respaldo de video	
Foto 31. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	242
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 32. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	246
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 33. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	251
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 34. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	251
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 35. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana.	252
Imagen capturada de respaldo de video.	
Foto 36. Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes.	266
Universidad de Costa Rica. Fotógrafo: Carlos Hurtado.	
Foto 37. Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes.	266
Universidad de Costa Rica. Fotógrafo: Carlos Hurtado.	
Foto 38. Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes.	267
Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	
Foto 39. Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes.	267
Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	
Foto 40. Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes.	268
Universidad de Costa Rica. Fotógrafo: Carlos Hurtado	
Foto 41. Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes.	270
Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	
Foto 42. Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes.	271
Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	
Foto 43. Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes.	271
Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	
Foto 44. Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes.	273
Universidad de Costa Rica Fotógrafa Cecilia Lacayo	
Foto 45. Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes.	273
Universidad de Costa Rica. Fotógrafo Carlos Hurtado	

Foto 46.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Capturada del respaldo de video.	274
Foto 47.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Falta fotógrafo Carlos Hurtado	277
Foto 48.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafo Carlos Hurtado	277
Foto 49.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafo Esteban Chinchilla	278
Foto 50.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	279
Foto 51.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	280
Foto 52.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	280
Foto 53.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	281
Foto 54.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	306
Foto 55.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	306
Foto 56.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafo Carlos Hurtado	307
Foto 57.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	311
Foto 58.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	311
Foto 59.	Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.	312
Foto 60.	Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana. Imagen capturada de respaldo de video	314
Foto 61.	Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.	315

- Foto 62. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana. 315
Imagen capturada de respaldo de video.
- Foto 63. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana. 316
Imagen capturada de respaldo de video.
- Foto 64. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana. 316
Imagen capturada de respaldo de video.
- Foto 65. Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana. 317
Imagen capturada de respaldo de video.

TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1. Duani y Teatro Abya Yala (2002) Nos Esperamos. Afiche promocional.	126
Imagen 2. Bocetos de Escenografía suministradas por Roxana Ávila.	136
Imagen 3. Teatro Abya Yala, (2010) Vacío. Afiche de promoción	142
Imagen 4. Reconstrucción o triangulación constante. Creación propia	149
Imagen 5 Reconstrucción del proceso de la investigadora. Creación propia	152
Imagen 6. Construcción propia utilizando las imágenes de la Guía de la Buena Esposa de Pilar Primo de Rivera (1953)	215

SIMBOLOGÍA UTILIZADA

Para identificar los textos que corresponden al análisis de momentos/escenas de las obras se utilizarán la siguiente simbología

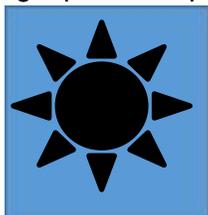
Simbología para análisis de la obra Augustine



Simbología para análisis de la obra Vacío



Simbología para Interpretación de escenas/momentos



INTRODUCCIÓN

En el año 2009-2010 casi de forma paralela con la formación del Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo CICDE, inicia también el interés por aventurarnos en una línea de estudios feministas. En un primer momento cuatro investigadoras asumimos la tarea de visibilizar y recuperar movimientos de mujeres en distintas áreas, una de las cuáles fue el área de las artes escénicas.

Actualmente esta investigación pertenece a la línea de estudio (en proceso de construcción) que hemos denominado: Feminismos: Arte y Corporalidades, cuyo interés y posicionamiento político se sostiene en todas aquellas teorías que colocan al cuerpo y las corporalidades como el centro de la opresión patriarcal.

Se ha ido definiendo una línea orientada al estudio de las corporalidades, pero no únicamente femeninas sino de los cuerpos excluidos, no aceptados por la heteronormatividad, en fin otras corporalidades no hegemónicas.

Con este interés siempre presente surgen los primeros artículos que revelan parte importante de la situación actual de las mujeres en las artes escénicas cuestionando entre otras cosas ¿Qué está sucediendo dentro del movimiento escénico de danza-teatro del país? Pero no únicamente esto, es un esfuerzo que en sí mismo reivindica, reconoce y visibiliza a las mujeres artistas costarricenses.

Reconociendo que el inicio de la danza en nuestro país ha sido protagonizado por mujeres, surge la inquietud de revisar el proceso de transformación y las consecuencias preguntas como : ¿De qué forma se ha vivido la discriminación? y las caras en las que el patriarcado aparece, activo también en el mundo del arte y cuáles son los impactos que ha tenido para las artistas costarricenses, lo que a su vez permitió recuperar los aportes que éstas artistas desarrollaron y desarrollan dentro de las artes escénicas, aportes que definitivamente urge reconocer y divulgar.

Concentradas en este último objetivo contactamos artistas de gran trayectoria en el mundo de la creación, la producción, la coreografía entre otras expresiones, artistas con una fuerza creativa y generadora impresionantes, que han contribuido con su forma transgresora, representando las realidades de las mujeres, así aparece el interés de analizar sus obras, pero no únicamente para profundizar en su riqueza artística y estética como puesta en escena, validando así la lucha y trayectoria de las artistas, sino también como referencia, o fuente de información “no tradicional” que alimentaría una forma de análisis distinta y novedosa dentro de la lectura feminista. Vale reiterar que nos enfocamos específicamente en el tema que ya hemos señalado anteriormente, el cual se ha ido concretando como el eje principal de la línea de estudio: el cuerpo, las corporalidades excluidas, la violencia vivida y sentida en el cuerpo de las mujeres. Se trata de re-pensar el cuerpo y las corporalidades como un vehículo para la generación de conocimiento.

En esta ocasión, la investigación en su ejercicio de análisis toma forma de **Reconstrucción Histórica** en el abordaje de la patologización/expropiación del cuerpo, partiendo del visionado de dos obras (como una de varias fuentes de consulta), en principio se tenía en mente que fueran cuatro obras, pero el tema central de dos de ellas permitió la continuidad histórica sobre la patologización del cuerpo, por lo que se determina que serían únicamente las obras Augustine y Vacío parte de la propuesta del análisis. La descripción detallada de ambas obras se muestra más adelante.

Esta propuesta de análisis permite continuar el proceso de rescate, recuperación y visibilización del enorme aporte de las artistas costarricenses, no solo a través de la divulgación de estas dos directoras/creadoras, sino también por la participación de un amplio elenco de mujeres presente en ellas: artistas, bailarinas, músicas, actrices, cantantes, performances, diseñadoras, técnicas de escena, poetas y dramaturgas, transformando la puesta en escena en un espacio absolutamente dedicado al talento y expresión artística de la presencia femenina costarricense, vale destacar que la obra Vacío tuvo la particularidad de contar en su totalidad con un elenco femenino (sobre esto se ofrecen detalles más adelante)

Este trabajo no solo celebra la cantidad de mujeres artistas que agrupan estas dos obras, sino que permite reconocer y legitimar en un proceso de análisis, la capacidad enorme que tiene el arte escénico para transmitir; la posibilidad de dimensionar las formas de lectura que

se encuentran en una obra, que como hipertexto moviliza desde la sola presencia como espectadora(or), lo que claramente contribuye en el proceso de repensar y reconstruir un hecho histórico, en este caso un hecho histórico de enorme relevancia feminista, que hasta hoy nos persigue como es la expropiación de nuestros cuerpos.

El contenido del presente informe inicia con un recuento sobre la construcción metodológica, el proceso, la experiencia real en el acercamiento con las artistas y selección de las obras, retoma parte del diálogo, historia y antecedentes del análisis sobre arte, lo que además ofrece diálogos y reflexiones sobre el llamado Arte Feminista.

Se describe la construcción del proceso metodológico de análisis, reconociendo que se trata de una propuesta propia. Aportamos un debate interesante desde el autor crítico teatral (Pavis 2011), que nos permite identificar aquellas coincidencias que nos acercan pero, sobre todo las rupturas que nos separan del “campo analítico de las artes”, para reafirmarnos desde el análisis feminista que es lo que acá nos interesa. En esta parte se encuentra también lo relacionado al contexto escénico, que brinda un poco más de elementos técnicos, Por último en cuanto al proceso metodológico se detalla la pre-selección de las obras y se hace una descripción sobre las categorías de análisis que finalmente guiaron los últimos tres capítulos.

La segunda parte del informe consiste propiamente en el resultado del análisis, que inicia con la descripción de los tres capítulos principales titulados de acuerdo a las categorías teóricas, que nutren la reconstrucción histórica sobre la Patologización/Expropiación del cuerpo de las mujeres.

Para su mejor comprensión se sugiere releer la problematización inicial de la investigación y la definición de las categorías de análisis que guían el análisis, las cuales se exponen más adelante.

Estos tres grandes capítulos son: Capítulo 1: Historización de la locura y la persecución de las mujeres; Capítulo 2: La Hospitalización y el Poder de la medicina y Capítulo 3: Signos de Resistencia de las mujeres; cada uno incluye un bloque de análisis específico de escenas/momentos de las obras Augustine y Vacío. La información o recuperación histórica se presenta siempre de manera intercalada entre datos teórico-históricos, debates feministas

y elementos artísticos recuperados de las obras, lo que hace del análisis una lectura menos lineal o monótona, por lo menos se intenta que la lectura pudiera resultar más refrescante y dinámica.

En cuanto al capítulo 3 nos pareció muy sugerente referirnos a la siempre histórica resistencia de las mujeres frente a los atropellos en sus vidas y en sus cuerpos y las formas tan poderosas que encontraron las artistas para retractarlo, llenando las escenas de nuevas luces, fuertes colores, música y movimientos, entre muchas otras formas de simbología artística.

En la última parte del informe se ubican las Reflexiones Finales bajo el título: El Cuerpo de las Mujeres expropiado como nunca antes, sin dejar de lado aquellas manifestaciones que sobre el cuerpo siguen vigentes hasta hoy.

Las reflexiones finales recuperan e integran el análisis subrayando la reconstrucción histórica que permite evidenciar los hechos que se fueron sucediendo, intenta al menos reacomodar la secuencia de los hechos para invitar a una lectura más fluida o continua. Retomar la sensación de continuidad de los hechos. Quizá la precisión de las fechas y datos históricos no estén perfectamente alineados, pero evidencia la vinculación de los hechos como una intención siempre presente para evidenciar como cada pieza pretendía edificar la intención de expropiar y controlar los cuerpos de las mujeres, esto es lo que finalmente tiene mucho más sentido. A continuación, se enlistan los sub-títulos

Al pasar del tiempo, quedará la reconstrucción histórica, pero sobre todo quedará la invitación para identificar y reflexionar sobre las actuales formas que permanecen o que surgen para intervenir, controlar y expropiar el cuerpo de las mujeres.

PARTE I

Antecedentes: debates políticos desde el feminismo y el arte

- 1.1. Investigaciones feministas sobre arte
- 1.2. El campo de estudios feministas sobre las artes: reflexiones sobre la definición de “arte feminista”.
- 1.3. Reconstrucción de la articulación socio-histórica entre el feminismo y las artes: reconociendo algunos elementos discursivos distintivos del arte feminista
- 1.4. Danza moderna: descubriendo sus aportes al arte feminista
- 1.5. Pioneras de la danza moderna en Costa Rica.
- 1.6. Aportes y tensiones: entre la propuesta de análisis de arte escénico de Pavis y la propuesta de análisis de arte feminista
- 1.7. Análisis del contexto escénico

Estrategia metodológica: la construcción de un proceso de análisis propio

- 2.1. Estableciendo elementos feministas para el análisis de las obras escénicas escogidas
- 2.2. La Semiótica
- 2.3. Recapitulando: los elementos teóricos y técnicos de interés para fundamentar el proceso analítico
- 2.4. Selección de artistas y obras
- 2.5. Descripción del análisis
- 2.6. Mi propio proceso

ANTECEDENTES: DEBATES POLÍTICOS DESDE EL FEMINISMO Y EL ARTE

Los antecedentes se construyeron partiendo de diversas autoras que aportan a visibilizar un rico campo de análisis compuesto por los estudios feministas y los estudios sobre las artes que de diferentes maneras se entrecruzan para aportar a ambas áreas de estudio. La presente investigación hace énfasis en las artes escénicas que usan la danza y el teatro, pero las autoras feministas recuperadas para estos antecedentes, hacen énfasis en las artes de acción, que es una expresión artística fundamental para los antecedentes en la construcción de un lenguaje artístico que se ha considerado propio de las artes feministas.

Para una mejor exposición de los antecedentes recuperados, a partir de los trabajos realizados por diversas autoras, se han establecido cinco apartados. En el primero, se recuperan investigaciones de tres autoras quienes, a partir de diferentes posiciones teóricas y metodológicas, evidencian la vigente importancia que tiene para el feminismo continuar realizando análisis de obras artísticas (ya sean performativas, live arts o plásticas) creadas por diversidad de mujeres alrededor del mundo.

En el segundo apartado, se hace una descripción de los principales elementos analíticos del campo de estudios feministas sobre las artes, principalmente, a partir de la definición de “Arte Feminista” que expone Susana Carro (2010). Posteriormente, se realiza una reconstrucción de la articulación histórica entre el feminismo y las artes, así como de los elementos discursivos que el arte feminista empieza a reflejar como propios o distintivos.

Finalmente, se abre un espacio para presentar tanto a la danza moderna, como a algunas de sus coreógrafas y bailarinas, como uno de los antecedentes del arte feminista, especialmente, del arte feminista escénico. Como parte de este último apartado se incorpora una reseña sobre las pioneras de la danza moderna en Costa Rica, esto retomando las reflexiones realizadas en el proyecto *Mujeres en Movimientos Socioculturales del Siglo XXI*, en el cual la investigadora participó entre los años 2009 y 2013.

1.1. INVESTIGACIONES FEMINISTAS SOBRE ARTE

Entre los trabajos de investigación revisados, se encuentran tres que se asemejan a la presente investigación, ya que realizan análisis de obras de mujeres artistas, tomando como marco interpretativo la perspectiva feminista. Es pertinente mencionar que el trabajo realizado por estas tres autoras permite dibujar la continuación del campo de análisis e investigación feminista de obras artísticas que inició en el siglo XX con historiadoras y críticas de arte como Lucy Lippard, Eli Bartra, Lynda Nochlin, entre otras, evidenciando así lo relevante y vigente que puede ser esta área de estudio e investigación para el feminismo.

La diferencia entre las autoras que a continuación se presentan, en comparación con las pioneras en historia y crítica feminista de arte, radica en que las autoras escogidas para estos antecedentes han publicado sus trabajos en la última década, con la clara intención de recuperar diversas obras creadas por mujeres durante los siglos XX y XXI, además realizan análisis feministas de las obras profundizando en la interpretación a partir de marcos teóricos diversos, lo cual quiere decir que las obras son vistas no sólo desde sus aspectos formales, sino también discursivos, por lo que las tres autoras recuperan los aportes de teóricas feministas como Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Kate Millet, Susan Bordo, Judith Butler, Marcela Lagarde, Luce Irigaray, Celia Amorós, Shulamith Firestone, entre otras, todo esto para evidenciar las conexiones entre lo expuesto en las obras con las reflexiones y categorías teóricas que alimentan las teorías feministas, asimismo, estas autoras escogidas, aportan con sus reflexiones para profundizar en cuanto a las posibilidades analíticas del campo de estudios feministas sobre las artes.

Se trata del trabajo de investigación de Claudia Mandel (2010), Susana Carro (2010) e Irene Ballester (2012), la primera de nacionalidad argentina, las otras dos de nacionalidad española. Estas tres autoras permitieron identificar la amplitud de posibilidades para el análisis dentro del campo de estudios feministas sobre las artes, recuperando la conexión con el marco socio-histórico e igualmente, con la biografía de las artistas, pero esa amplitud lleva a que cada una de estas autoras necesite recuperar un marco teórico feminista propio para analizar diferentes expresiones artísticas, particularmente cuando se trata de fotografía, performance, instalaciones, arte plástico, live art, entre otros.

Claudia Mandel publica en 2010 el libro “*Mapa del Cuerpo Femenino*”, en el cual la autora tiene el espacio para plasmar diversas inquietudes producto de sus estudios en medicina y en historia del arte. Su investigación es guiada por la intención de recuperar el trabajo de mujeres artistas contemporáneas así como descifrar las estrategias discursivas empleadas por ellas para reflexionar sobre el cuerpo de las mujeres haciendo uso de los medios de producción visual contemporánea (performance, body art, fotografía y videoarte), para ello construye un marco teórico que se alimenta de diferentes enfoques, entre ellos: antropológico, historicista, distintas teorías feministas y la teoría de la deconstrucción (entendida como producto de la filosofía postestructuralista), esta última, es abordada por la investigadora, especialmente como una estrategia metodológica para analizar los textos visuales o las imágenes.

Esta propuesta de articular diferentes enfoques analíticos e interpretativos responde a

[...] la intencionalidad de aproximarnos a las prácticas estéticas de dichas artistas, desde una nueva mirada y forma de análisis apartada de los discursos académicos centralizados por la historia del arte y de la tradicional crítica del arte institucional. Propongo, pues, analizar sus obras como textos que, insertos en una matriz histórico-social, operan desde los “bordes” de la racionalidad femenina. (p. xvi).

Para lograr ese análisis desde lo que la autora llama “bordes de la racionalidad femenina”, hay dos elementos que toman relevancia en su propuesta investigativa y analítica. Por una parte, la comprensión de *cuerpo* desde la cual parte la autora, por otra parte, la teoría de la deconstrucción. Ambos elementos están alimentados por la corriente de pensamiento postestructuralista.

En cuanto al cuerpo, Mandel (2010) reconoce tres propuestas conceptuales que desde el feminismo se han hecho acerca del mismo. Una propuesta es hecha desde las feministas de la igualdad, otra propuesta por las feministas constructivas o cultural, y la tercera, la postura de las feministas posmodernas², la cual es la que adopta la autora para su análisis, decisión que justifica argumentando que esta perspectiva plantea que hay que dudar de los binomios y las jerarquizaciones tales como “hombre/mujer” y “sexo/género”, ya que desde estos

² Las intelectuales citadas por Mandel (2010, pág. 7) para sustentar su lectura sobre el cuerpo son: Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak, Jane Gallop, Moira Gatens, Vicky Kirby, Judith Butler, Naomi Schor, Monique Wittig.

binomios se comprende el *sexo* como dado por la naturaleza y el *género* como algo cultural, por lo tanto, el cuerpo desde la postura posmoderna se plantea como un espacio de tensión donde convergen los ejes políticos, sociales y culturales.

Para la investigación realizada por Mandel (2010) resultó importante esta definición de cuerpo ya que esta perspectiva es el marco desde el cual interpreta las obras de las mujeres artistas:

[...] creemos que el cuerpo femenino debe entenderse como un entramado de sistemas de significado, de significación y representación, como un espacio-texto histórico atravesado por discursos socioideológicos que luchan por imponerse y, a la vez, como un espacio de resistencia. (p. 8).

Por otra parte, la teoría de la deconstrucción, permite evidenciar la propuesta metodológica elegida por Mandel (2010) para comprender ese *entramado de sistemas de significado, de significación y representación* expuesto por las mujeres artistas a través de sus cuerpos, esto para evitar la visión esencialista y a su vez, lograr ver cómo las vivencias que las mujeres transforman en arte son capaces de subvertir los códigos dominantes a partir de los cuales se han comprendido los cuerpos de las mujeres así como sus vidas.

De este modo, el cuerpo femenino podrá ser comprendido, ya no a partir de lo marginado, lo reprimido o lo ignorado, sino a partir de una cobertura simbólica propia frente a la mirada androcéntrica y excluyente. (Mandel, 2010, pp. 8-9).

Finalmente, Mandel (2010) concluye que las artistas transforman sus cuerpos en espacios de discusión y espacios para expresar de manera estética sus experiencias personales dando así un giro a la producción discursiva, en la cual el cuerpo de las mujeres - tomado por ellas mismas y no como lienzo de otros- ejerce un papel activo mediante el cual puede controlar su imagen.

Susana Carro publica en 2010 el libro "*Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino.*", según lo expone la misma autora, mediante su trabajo espera cumplir dos objetivos, por una parte, como "objetivo central [...] arrojar claridad sobre las enormes influencias que las corrientes feministas ejercen sobre el panorama artístico" y aunado a ello,

espera cumplir con el segundo objetivo de “dignificar el llamado arte feminista” (Carro, 2010, p. 17).

Para lograr el primer objetivo, la autora trata de articular, a lo largo de los cinco capítulos que componen el texto, diversos elementos para explicar cómo ella lee y entiende la co-influencia entre mujeres escritoras feministas y diversas artistas que crearon sus obras durante el siglo XX, no obstante, se enfoca en la segunda mitad de este siglo, especialmente entre 1960 y 1980. El texto se compone de varios análisis en los cuales la autora va recuperando los procesos personales o historias de vida de algunas de las artistas, junto con reflexiones personales de las artistas o de grupos de autoconsciencia, estos datos le permiten a la autora pasar a triangular tales relatos, con el análisis de las obras más emblemáticas de aquellas décadas junto con importantes postulados de las teóricas feministas estadounidenses del siglo pasado.

El binomio Espacio Público – Espacio Privado es el principal debate teórico feminista sobre el cual se sustenta la reconstrucción realizada por Carro (2010), por lo que al tener un especial interés en los performance desarrollados en el siglo XX, recupera los años de posguerra, época en la cual ese debate se acentúa tanto en el cotidiano de las mujeres como en las obras de las artistas, por ejemplo, abarca el proceso creativo de Louise Bourgeois quien inicia sus obras en la década de 1940, luego pasa a referirse a los diversos trabajos que la artista realizó a partir de 1960 hasta 1990, siempre tratando de comprender a la artista en “evolución” o “transformación” en relación a sus experiencias de vida como mujer y artista que se debatía entre hacer o no hacer públicas sus obras.

Luego, abarca obras que fueron realizadas por artistas estadounidenses durante la Guerra de Vietnam, en este aspecto son importantes aquellas realizadas por Martha Rosler entre 1960 y 1970. Posteriormente, incorpora obras que tienen un discurso feminista más explícito, ya que trabajan conceptos de la teoría feminista de la segunda ola, entre estas obras analiza *Womanhouse* de 1972, además de las obras de varias artistas de la década de 1970 y de 1980; todas de artistas estadounidenses.

Este tipo de análisis realizado por Susana Carro en el libro *Mujeres de Ojos Rojos*, resulta ser de interés para la presente investigación ya que ella decide no centrarse en los elementos

formales del arte que analiza, sino en los discursos y cómo estos se pueden evidenciar desde categorías de análisis feminista como lo son “lo público” y “lo privado”. Teniendo en cuenta las diferencias contextuales de la época y región en las que se enmarca el trabajo realizado por Carro (2010) en relación a la investigación que aquí se presenta, la forma que Carro (2010) adopta para describir, relatar y detallar las obras se asimila a la intención inicial de esta investigación.

Para el segundo objetivo propuesto por Carro (2010), desarrollado a partir del cuarto capítulo y a lo largo del quinto, la autora trata de explicar las diferencias significativas entre el Arte Feminista y el Arte Femenino realizando una reconstrucción histórica del surgimiento de cada una de estas corrientes, principalmente, a partir de las ideas que cada movimiento reivindicó.

Este resulta ser un debate amplio e incluso polémico, es de interés aclarar que ambas corrientes empiezan a surgir de manera casi paralela durante la segunda mitad del siglo XX, pero cada una influenciada por debates feministas específicos. Por una parte, el Arte Feminista tendría una fuerte influencia del Feminismo de la Igualdad, la corriente ilustrada del feminismo desde la cual se hacía una crítica a la razón patriarcal y a la vez se buscaba la igualdad en derechos y oportunidades para las mujeres, así como la liberación de las mujeres; según Carro (2010) las ideas de las escritoras del Feminismo Radical Estadounidense serán las que influyeran al Arte Feminista, por lo que su estética tendría un fuerte contenido político, lo que llevó a que en algunas ocasiones fuese criticado por verse más como propaganda política que como arte.

En cuanto al Arte Femenino, Carro (2010) explica que este tiene más influencia del Feminismo Cultural o Feminismo de la Diferencia, desde el cual se hace una crítica al logocentrismo. La autora comprende que tanto el Feminismo Cultural, como la concepción esencialista del género y la exaltación de la diferencia, surgen históricamente como producto del debilitamiento de la efervescencia revolucionaria del movimiento Feminista Radical.

Por tanto, el discurso que acompaña al Arte Femenino no es el de la igualdad o el de liberación, sino el del reconocimiento de la otredad asignada a las mujeres bajo el patriarcado, lo que llevó a la búsqueda por una estética femenina que invierta las jerarquías de los valores

dominantes para pasar a instalarse en lo que se llegó a calificar (por parte del patriarcado) como valores débiles, femeninos; así *lo otro* se convierte desde el arte femenino en un espacio reivindicativo de las diferencias, sin embargo, uno de los varios problemas que a esta corriente de arte tuvo que enfrentar fue presentar *lo otro* desde una mirada no esencialista y no perpetuar lo que había nacido de la desigualdad y del prejuicio, lo cual, a juicio de la autora no siempre fue logrado.

Irene Ballester publica en 2012 *“El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo”*, producto de la investigación doctoral presentada en 2010 en la Universidad de Valencia con la calificación sobresaliente cum laude. Se trata de una investigación en la cual Ballester (2012) retoma de forma amplia y a profundidad el trabajo realizado por varias artistas provenientes de diversas partes del mundo quienes, haciendo uso de diferentes medios de expresión de arte como la fotografía, la danza y la pintura, pero, predominantemente, haciendo un importante énfasis en los montajes y performance, han logrado explorar variedad de lenguajes y símbolos para poner en debate político, social y cultural, su propia perspectiva sobre: el cuerpo feminizado y generizado; sobre la violencia de género; los estereotipos de belleza; la maternidad y el matrimonio; la heteronormatividad; y el racismo, entre otras expresiones de violencia que se materializan sobre el cuerpo de las mujeres de diversas partes del mundo.

El análisis realizado por Ballester (2012), no sólo recupera obras y artistas reconocidas como feministas, sino que recupera varias de ellas que no se reconocen así mismas como feministas e, igualmente, analiza obras que dentro de la historia y la crítica del arte feminista no han sido reconocidas como con contenido feminista, su intención en este sentido es incorporar el trabajo de mujeres artistas que han cuestionado diferentes sistemas de opresión como la religión y la guerra, artistas que han trabajado en torno al cuerpo femenino, así como aprovechado las posibilidades que da el arte para definirse a sí mismas, por ello, la autora hace análisis de trabajos anteriores y posteriores a las décadas de 1960 y 1970, las décadas que son típicamente identificadas como propias del arte feminista, así mismo, se traslada a otras latitudes, como Europa y Latinoamérica.

Ballester (2012), mediante su análisis evidencia categorías con las cuales recuperar experiencias extremas vividas desde el cuerpo de las mujeres, como la histeria; la herida y el

dolor; la violencia infligida sobre el cuerpo por cánones de belleza, la maternidad obligatoria, el mito romántico del amor; el control sobre la virginidad, la pureza y sexualidad; las consecuencias de la guerra como son las violaciones y otros abusos; entre otros. De manera general, recuperar esas experiencias extremas vividas desde el cuerpo de las mujeres, lleva a que una de las particularidades y aportes de su investigación sea el análisis de expresiones extremas de arte, es decir performance, fotografías, videos, pinturas, etc., en las cuales las artistas toman su propio cuerpo y representan ese dolor y violencia vividos, tanto por ellas como por otras mujeres.

La riqueza de la apertura que hace Ballester (2012) al referenciar y analizar obras de diversas artistas, a lo largo del siglo XX y XXI permite realizar dos aclaraciones de interés para los estudios de arte desde el feminismo.

Primeramente, aclarar que las mujeres artistas que no necesariamente se vinculan con los discursos críticos de género o con la teoría feminista, de todas maneras, mediante las obras que han realizado, aportan a cuestionar diversos sistemas de opresión, incluyendo el patriarcado y el sexismo histórico de las disciplinas artísticas, pues aun cuando las artistas no se proponen de manera explícita hacer las denuncias, las obras permiten establecer diálogos y debates que pasan por sus experiencias de vida como mujeres dentro de diversos sistemas y contextos de opresión.

El segundo punto es que el arte feminista de las décadas de 1960 y 1970, se nutrió de mujeres artistas antecesoras e, igualmente, abrió camino para que diversas artistas siguieran trabajando en torno a estas temáticas hasta la actualidad. Estos dos puntos son importantes para el abordaje que se da a las obras en la presente investigación.

Ahora bien, retomando estas tres investigaciones con las cuales se abre este espacio de reflexión sobre los antecedentes, para la presente investigación queda claro que es posible realizar aportes desde el análisis feminista sobre artes, además, que las estrategias metodológicas para realizar tales análisis pueden ser una construcción por parte de la investigadora. Por otra parte, queda claro que poco se ha analizado en torno a obras de arte escénico y que es posible aportar tomando como teoría central la Expropiación y Patologización del cuerpo de las mujeres.

Por tanto, retomando el objetivo de los antecedentes que consiste en compartir cuáles fueron las autoras que inicialmente alimentaron las reflexiones en torno al análisis feminista de obras escénicas, la pregunta *¿Existe una única forma de análisis desde la perspectiva feminista?*, fue fundamental para rescatar los indicios que las diferentes autoras van construyendo y evidenciando sobre los elementos analíticos que permiten la construcción de rutas metodológicas y teóricas para realizar el tipo de investigación que aquí interesa.

A partir de la anterior exposición de tres investigaciones feministas de arte, queda claro que cada una de las investigadoras tiene un enfoque teórico y metodológico distinto, los cuales construyeron según sus propias líneas de interés, así como su posicionamiento político sobre el tema, por tanto, no se encuentra ni una teoría ni una metodología específica para realizar un análisis feminista de obras de arte, o por lo menos no se obtuvo resultado tras la búsqueda.

Lo que existe como lo expuso Carro (2010), son corrientes de análisis producto del trabajo de diversas historiadoras y críticas de arte que han establecido la conexión entre el arte y el feminismo, por tanto, las corrientes de análisis comprendidas como Arte Feminista y Arte Femenino sirvieron en su momento para estudiar, principalmente, arte plástico y artes de acción que surgían con la intención de buscar una nueva estética para colocar discusiones feministas tanto en el campo artístico como en sociedad.

Es por estos antecedentes que en cuanto al arte escénico, que es el área artística que se retoma en esta investigación, lo que se ha encontrado como más cercano es el análisis sobre el arte feminista de las décadas 1960 y 1970, pues en esta época tanto el live art como el arte corporal tuvieron una fuerte presencia, por tanto, teorías y metodologías específicamente desde una perspectiva feminista para analizar arte escénico no se encontraron, pero los antecedentes dan un referente de cómo sí se evidencia una diversidad de estrategias de análisis así como diversidad de áreas de conocimiento que se articulan para hablar de un campo de análisis feminista sobre artes: es decir, artistas, feministas, e historiadoras y críticas de arte con diferentes propuestas.

1.2. EL CAMPO DE ESTUDIOS FEMINISTAS SOBRE LAS ARTES: REFLEXIONES SOBRE LA DEFINICIÓN DE “ARTE FEMINISTA”.

Como parte de las reflexiones que las autoras anteriormente expuestas (Mandel, 2010; Carro, 2010; Ballester, 2012) realizan en sus textos, queda claro que si bien, por una parte, existe una amplitud temática y técnica que desde las artes retoman los discursos feministas y hay muchas mujeres artistas que son influenciadas por las ideas de mujeres feministas, por otra parte, muchas de esas artistas y de sus obras quedan invisibilizadas dentro de las corrientes principales de la historia del arte o subordinadas a críticas formales de arte que no reflejan su riqueza discursiva.

Para poder comprender un poco más esa invisibilidad y subordinación del arte feminista, a continuación, se tratarán de exponer los principales elementos analíticos del campo de estudios feministas de las artes, principalmente, a partir de la definición oficial de “Arte Feminista” que expone y critica Susana Carro.

El desconocimiento a cerca de estrategias teóricas y metodológicas feministas para analizar diversas expresiones de arte puede ser resultado de la limitada comprensión que oficialmente o institucionalmente se ha manejado sobre el movimiento artístico llamado “Arte Feminista”, ya que el discurso académico centralizado por la historia del arte habla de “Arte Feminista” para hacer referencia a un arte delimitado a una década (1970), así como a un espacio y una estética, lo que lleva a que se tenga una visión limitada de las posibilidades de esta corriente de arte. Carro (2010), hace una crítica a tal delimitación:

Arte feminista, una expresión vaga, imprecisa y que cuenta con errores en la denominación y en la demarcación. En primer lugar, la apelación a un arte feminista ignora la diversidad interna de los feminismos; en segundo lugar, este movimiento artístico queda circunscrito a la década de 1970, olvidando que su impronta continúa treinta años después, y, en tercer lugar, es circunscrito a territorio anglosajón, cuando su expansión no ha entendido nunca de fronteras. No puedo considerar meramente azarosas estas imprecisiones en la caracterización de un movimiento artístico, sobre todo viniendo de una disciplina tan amante del rigor tipificador como es la historia del arte. Encuentro más bien que este error, lejos de ser inocente, es un arma de combate para desechar una relación que amenazaba

con cambiar el paisaje artístico aún heredado del Romanticismo y de su estela de la genialidad. (Carro, 2010, p. 12).

Resulta pertinente el cuestionamiento planteado por Carro (2010), sobre la imprecisión de la expresión “Arte Feminista” dentro de la historia del arte, ya que como ella misma lo plantea, esta es evidencia de la necesidad de negar dos elementos: por una parte, la creación desde las mujeres, es decir, mantener la genialidad como una característica propia de los hombres artistas, situación que niega a las mujeres como sujetos creadores y las coloca sólo como “musas”, modelos o aprendices y por otra parte, negar la creación de las mujeres desde sus propios imaginarios, desde sus propias interpretaciones, técnicas, propuestas estéticas.

Desde las investigaciones de las tres autoras hasta ahora citadas, Mandel, (2010), Carro (2010), y Ballester (2012), se logra evidenciar que existen diversidad de elementos que permiten colocar a las mujeres artistas tanto como mujeres creadoras, como mujeres que generan propuestas estéticas, contenido conceptual, que muestran maestría en el uso de técnicas y procesos de creación.

De la explicación y crítica de Carro (2010) a cerca de la definición de “arte feminista”, también se puede desprender que si el arte con contenido feminista, así como el arte que es producido por mujeres desde sus vivencias y sus propuestas estéticas ha sido invisibilizado y ha sido reducido a un “fenómeno” en un tiempo y espacio específicos, también se ha obviado la necesidad de analizar de manera crítica las relaciones de poder, de género, de sexualidades, de estereotipos, que se presentan en toda obra artística, lo cual inevitablemente ha llevado a que los análisis con contenido feminista hayan sido desplazados, reduciéndolos a una corriente subalterna que se fundamenta más en las teorías feministas que en la teoría del arte cuando en realidad siempre ha existido la articulación entre ambos procesos de análisis en diversidad de obras.

Además, en cuanto a la espacialidad o territorialidad, es importante destacar que muy probablemente no se incluyeron las iniciativas de arte feminista que transcurrieron en los diversos países de América, ya que las luchas feministas en países Latinoamericanos se fueron reconociendo tardíamente, tanto así que sus iniciativas no se incluyen en mucha de la bibliografía feminista existente, por lo tanto, una suerte similar debió experimentar el arte

feminista en nuestro continente y es hasta ahora, en el presente siglo, cuando se están realizando investigaciones para evidenciar y recuperar tales obras.

Que se pase por alto tanto al Arte con contenido Feminista (a lo largo de la historia del arte contemporánea) así como la influencia que este movimiento ha generado después de haber iniciado en la década de 1970, como explica Carro (2010), y que su documentación haya sido limitada a pesar de que continúe presente en muchos países -a pesar del poco o incipiente reconocimiento que tienen-, tampoco escapa a esa valorización tradicional del arte que se empeña en desprestigiar y desvalorizar las propuestas irreverentes que surgen según las épocas.

A pesar de esa invisibilización histórica y parcialización regional del arte con contenido feminista, Carro (2010) realiza una síntesis de la intencionalidad teórica y política que según ella caracteriza a las obras contenidas en este movimiento, pero también de las cuestiones que empiezan a interesar a las investigadoras de arte que tienen una perspectiva feminista.

Esta síntesis aporta en el proceso de teorización que interesa en esta investigación, pues aclara la existencia de un campo de estudios feministas entorno a las artes, el cual se ha ido construyendo producto de diferentes inquietudes de las mujeres feministas y mujeres artistas.

Que la expresión arte feminista adolezca de precisión no significa que lo denotado carezca de propiedad. A mediados de los años setenta del pasado siglo, el llamado arte feminista parecía tener perfiladas sus inquietudes fundamentales: ataque a la discriminación por razón de género y análisis de sus orígenes, recuperación de artistas olvidadas o no reconocidas, crítica de las normas y valores establecidos por una historia del arte parcial, revisión de la imagen de la mujer en el arte, aplicación de categorías feministas al arte hecho por mujeres, crítica e incriminación de la hegemonía patriarcal y, en algunos casos, afirmación de una sensibilidad artística exclusiva y discernible. Todas estas notas distintivas pueden resumirse bajo una directriz estética común: la intersección entre la crítica a la razón patriarcal y la crítica a la representación. (Carro, S., 2010, p. 12)

A partir de toda esta definición y clasificación de inquietudes que Susana Carro identifica como propios del Arte Feminista, hay un par de enunciados que resultan de relevancia para la presente investigación y por tanto, es necesario ampliarlos. Por una parte, se trata de los cuestionamientos y la subversión a las normas y los discursos tradicionales desde los cuales

la historia del arte valora unas u otras expresiones de arte así como unas u otras obras de arte, esto sería *la crítica a la representación*, especialmente, a la representación de las mujeres dentro de la historia del arte, así como al tipo de representaciones que eran permitidas a las mujeres.

Por ejemplo, siguiendo los estudios de Nochlin (citada por Mayayo, 2007), durante siglos, especialmente entre el siglo xv y siglo xix, las mujeres “no podían consagrarse a géneros como la pintura de historia o la pintura mitológica [...] sino que se veían abocadas a cultivar otros géneros considerados «menores» en la época como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta.” (p. 23), pues para poder realizar obras dentro de los géneros «mayores», era necesario llevar clases de dibujo anatómico que consistía en dibujar modelos desnudos/as (hombres y mujeres) pero este tipo de clases estaban vedados para las mujeres.

El otro elemento que resulta relevante de la anterior cita de Carro (2010) es la alusión a *la crítica a la razón patriarcal*, esto sería, la crítica a las diferentes formas mediante las cuales la ideología patriarcal se introduce dentro de todas las áreas del conocimiento humano, en este caso el arte, para justificar la subordinación de las mujeres dentro de tales áreas, así como la discriminación y exclusión, es decir, la razón patriarcal ha funcionado como medio para justificar el porqué del uso de la imagen de las mujeres dentro del arte puede ser para representar a una virgen o a una mujer sensual, así como para justificar por qué las mujeres no pueden ser consideradas grandes artistas en comparación con hombres, por ejemplo, como se mencionó antes, las limitaciones que durante siglos hubo para que las mujeres pudiesen incursionar en pintura de historia o pintura mitológica.

Por lo tanto, *la intersección entre la crítica a la razón patriarcal y la crítica a la representación*, ha llevado a la asociación entre Arte y Feminismo, así como a la creación de un núcleo de intelectuales y creadoras que a partir de 1960 y hasta la actualidad se unen para cuestionar los sistemas de poder de representación, pero que también permite la construcción de un campo de conocimientos que echa raíces hacia el pasado y hacia el futuro, permitiendo leer las obras de mujeres artistas anteriores y posteriores a esas décadas.

El feminismo, a su vez, se introduce en el mundo del arte como crítica a un sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras. Entre

las representaciones a las que se niega toda legitimidad están las que son obras de mujeres artistas. Excluidas del mundo de la creación, regresarán a él para reivindicar sus propias producciones, denunciar las sublimaciones y caricaturizaciones con las que el arte ha pretendido presentar la feminidad y ofrecer nuevas imágenes donde la mujer es vista por ella misma. Mientras los sistemas de representación tradicionales solo admitían la visión del sujeto esencial masculino, desde finales de los años sesenta el descubrimiento de lo *otro* de la razón se traslada del feminismo al arte feminista, desafiando aquellas representaciones que «saben a conocimiento y, por lo tanto, a poder» (Sontag, 1981: 14)” (Carro, 2010, p. 13) [Cursiva propio del texto original]

Para comprender la importancia que tiene la articulación entre Arte y Feminismo para cuestionar los sistemas de representación, a continuación se pasa a exponer una reconstrucción de tal articulación a partir de las ideas que aportan tres textos (Kasser, S. (2009); Sosa (2010); Cintas y del Rio (2013) los cuales se centran en identificar diferentes factores socio-históricos que posibilitaron la articulación teórica de estas ramas del conocimiento humano, pero que igualmente, demandaron la búsqueda de elementos distintivos a nivel discursivo y técnico en los cuales esta interconexión se viese reflejada y, a su vez, se lograra reflejar los cuestionamientos a la ideología patriarcal.

1.3. RECONSTRUCCIÓN DE LA ARTICULACIÓN SOCIO-HISTÓRICA ENTRE EL FEMINISMO Y LAS ARTES: RECONOCIENDO ALGUNOS ELEMENTOS DISCURSIVOS DISTINTIVOS DEL ARTE FEMINISTA.

A partir de lo expuesto por diversas autoras, entre ellas, Kasser, S. (2009), Sosa (2010), Carro (2010), Ballester (2012), así como Cintas y del Rio (2013), es fundamental reconocer el aporte que hicieron los movimientos de mujeres artistas, especialmente originados y consolidados durante las décadas de 1960 y 1970, pues el trabajo creativo de estas artistas llevó a la construcción de un lenguaje artístico feminista, dentro del cual se establece el cuerpo humano como componente primario para la creación, aspectos que resultan centrales para esta investigación.

Más adelante, se hará referencia de manera especial al trabajo de Kasser, S (2009), ya que este permite comprender el aporte de las pioneras de la danza moderna quienes mediante

sus presentaciones artísticas cuestionaron el cuerpo femenino en escena así como las limitaciones a las que se enfrentaron las mujeres artistas dentro de la danza clásica, por ello, si bien las demás autoras citadas en este espacio no lo plantean, es necesario evidenciar que estas bailarinas pioneras mediante sus creaciones a inicios del siglo XX son un referente histórico en las transformaciones de las artes escénicas y las transformaciones en el uso del cuerpo en las artes.

Por ahora, para enmarcar mejor la articulación socio-histórica entre feminismo y arte, se incorpora tanto el trabajo de Sosa (2010) sobre las *Estrategias artísticas feministas como factor de transformación social*, así como el de Cintas y del Rio (2013) acerca de *Los discursos feministas y las acciones de mujeres en la configuración del lenguaje de la performance*.

Para iniciar, se tiene el trabajo de Cintas y del Rio (2013) en el cual recuperan la confluencia de factores históricos, actores sociales y luchas reivindicativas que se desarrollan en la década de 1960 en occidente, especialmente Estados Unidos y Europa, que llevan a la conformación de un contexto de constante movilización ciudadana, especialmente movilización de grupos en torno a reivindicaciones identitarias y en contra de la subyugación de diversas estructuras de opresión (patriarcado, sexismo, homofobia, racismo, clasismo y armamentismo) que históricamente han sido ejercidas por medio de instituciones Estatales, así como por medio de las Religiones Monoteístas Occidentales (Católica y Protestante), y la idealización de la Familia nuclear, heteronormativa y basada en la división sexual del trabajo.

En relación a este último punto, es importante recordar que para la década de 1950, como parte de las políticas posguerra, hay una fuerte propaganda desde los Estados occidentales para que las mujeres regresen al espacio privado, pues durante décadas anteriores habían promovido la incorporación de las mujeres a espacios de trabajo público en época de guerra debido a la escasa de mano de obra, como bien lo menciona Sosa (2010),

En los años cincuenta se produce una tendencia fuertemente reaccionaria auspiciada de forma consciente por los gobiernos y los medios de comunicación, que recoloca a las mujeres en el hogar. Paralelamente, resurge el modelo de la nueva mujer de los años veinte, pero en esta ocasión el arquetipo suponía la vuelta de la mujer a la esfera privada, con toda la carga social que ello conllevaba. Este

estilo, propio de periodos postbélicos, quedó muy bien reflejado en las revistas y películas de la época. (Sosa, 2010, p. 190)

Esta transformación del discurso Estatal sobre la participación esperada de las mujeres en la sociedad, generó descontento entre las mujeres y sentó bases para el cuestionamiento y la organización de diversos colectivos de mujeres así como de intelectuales feministas que poco a poco aportaron para que durante las décadas posteriores las protestas, movilizaciones y acciones reivindicativas tuvieran eco y apoyo masivo.

Ahora bien, retomando la exposición de Cintas y del Rio (2013), se puede identificar que los cuestionamientos que se realizaban desde las movilizaciones que surgieron en la década de 1960 y que continuaron en la de 1970, así como las reivindicaciones identitarias a las que se apelaba, pasaban tanto por cuestionar la idea hegemónica del cuerpo humano, como por reivindicar la diversidad y la particularidad de los cuerpos humanos, ya que es en el cuerpo en el que se depositan las opresiones desde los sistemas represores y donde se viven cotidianamente las violencias que provienen de diferentes agentes opresores.

Este contexto cuestionador y de movilizaciones, se erigió como favorable para evidenciar y promover una viable y necesaria conexión entre tales movimientos de lucha identitaria con las motivaciones artísticas de mujeres artistas, generando un movimiento artístico basado en el cuerpo como principal medio de inspiración y de expresión, de esta manera, la subversión epistemológica y política conocida como la Tercera Ola Feminista, colocó una serie de categorías entorno a la dicotomía Público-Privado que pasaron a nutrir a varias artistas. (Sosa, 2010).

Por una parte, la Tercera Ola Feminista nutrió el movimiento artístico con sus discusiones teóricas y políticas en torno a la dicotomía Público-Privado abriendo un portillo para que las mujeres artistas alimentaran sus inquietudes artísticas, pero también para que cuestionaran la visibilidad de su trabajo y su presencia en la esfera pública como personas creadoras y trabajadoras, pues el movimiento feminista promovió el escenario propicio para que las mujeres artistas empezaran a debatir las condiciones de invisibilización bajo las cuales habían estado dentro del campo del arte así como dentro de otros espacios de sus vidas.

En este punto es necesario evidenciar que durante las décadas de 1960 y 1970 también fue importante la labor de mujeres historiadoras de arte, mujeres que desde la investigación y el estudio de las artes evidenciaron la invisibilización, el anonimato y las condiciones adversas bajo las cuales habían estado trabajando mujeres artistas a lo largo de siglos. Como bien lo recupera Sosa, (2010), el trabajo de varias críticas de arte como son Lucie Lippard, Eli Bartra y Lynda Nochlin resultó ser un motor para las mujeres artistas de la época, pues estas historiadoras se empezaron a cuestionar sobre la existencia de grandes maestras de arte en la historia, sobre las obras de arte de algunas artistas poco mencionadas, así como el porqué de esta exclusión de las mujeres del mundo artístico, es importante tener presente que:

A partir de ese periodo las críticas de arte feministas comenzaron a construir una historia paralela, publicando libros y artículos donde cuestionaban los cimientos mismos de la historia del arte que, sistemáticamente, había descolgado las producciones de las mujeres, relegándolas al papel de objetos artísticos en lugar de sujetos de éste. (Sosa, 2010, p. 191)

A partir de los trabajos realizados por estas y otras historiadoras, durante la década de 1970, se abrió un campo de análisis feminista en torno al arte que se ha profundizado a través de las últimas décadas permitiendo, como bien lo explica Sosa, (2010), destacar las prácticas que son empleadas por diversas mujeres para crear arte, así como reconstruir los contextos históricos y personales que influyen en las producciones artísticas de las mujeres, todo lo cual ha permitido enriquecer la historia del arte.

Sin embargo, resulta importante hacer ver que la labor de las académicas que han recuperado estas creaciones, así como la historia de sus autoras, también ha llevado a rescatar parte de la historia que influye en el desarrollo del pensamiento feminista, pues desde las obras de las mujeres artistas se lleva a debate y diálogo con diferentes audiencias acerca del uso que una u otra sociedad hace del cuerpo de las mujeres, así como de su sexualidad.

Si bien a partir del trabajo de varias historiadoras ha sido posible encontrar y visibilizar mujeres artistas que marcaron hitos importantes a lo largo de la historia del arte, aportando a diversas corrientes y expresiones artísticas, es el contexto anteriormente mencionado, entre la década de 1960 y 1970, el que promueve que las artistas de manera más libre y sistemática empiecen a cuestionar las condiciones históricas e institucionales desde las cuales las

mujeres habían logrado producir arte, es decir: cuestionan las reglas de producción artística; cuestionan los temas o géneros artísticos hegemónicos; y cuestionan el marco dentro del cual se permitía a las mujeres desarrollarse como artistas, todo lo cual fue dando espacio a la búsqueda de un marco para la creatividad que permitiera expresar estos cuestionamientos, - así como los mencionados respecto de la corporalidad e identidad-, propiciando que la producción artística partiera de conceptualizaciones novedosas dentro de las cuales se incorporaron: la sexualidad femenina, la sexualidad desde las mujeres; cuestionamientos a la construcción de los géneros, a los roles determinados por género; a las manifestaciones de violencia que pasan por los cuerpos de las mujeres como la maternidad obligatoria, los crímenes de guerra, el racismo, la heterosexualidad obligatoria, la mercantilización y objetivación de los cuerpos de las mujeres; entre otras categorías.

En este sentido, las artistas, inmersas en las teorías feminista sobre cómo analizar el cuerpo, cómo reescribirlo, cómo rearticularlo desde la experiencia personal de sus vidas, de sus propias carnes, poco a poco, fueron introduciendo estas acciones, estos gestos políticos, en el campo del arte para poner en evidencia el discurso patriarcal. De este modo, comenzaron a desplegarse como parte del desarrollo mismo del lenguaje plástico, contribuyéndose a la configuración de lo que conocemos como arte de acción o performance. (Cintas y del Rio, 2013, pp. 30-31)

Como lo exponen Cintas y del Rio (2013), las mujeres artistas de las décadas de 1960 y 1970 comprenden y evidencian que ellas mismas habían sido blanco de violencias y sus cuerpos habían estado bajo regímenes de opresión por clasismo, racismo, diversofobia, sexismo, etc., por lo que para cuestionar estos sistemas opresores se encuentran ante la *“necesidad por liberarse de tradiciones estilísticas y estéticas vigentes”* (Cintas y del Rio, 2013, pág. 23), las cuales habían estado (y aún están) basadas en nociones falocéntricas que han fetichizado los cuerpos de las mujeres como musas para inspirar al genio artístico o como puro objeto de deseo para la mirada masculina, tal como lo exponen Sosa (2010) y Ballester (2012). Se trata de la búsqueda por esa libertad estilística que va a requerir de la definición de medios, espacios, lenguajes desde los cuáles hacer tanto la Crítica a la Razón Patriarcal, como la Crítica a la Representación de la que habla Carro (2010).

Es por esto, que varias mujeres artistas en primera instancia eligen como medio y espacio el cuerpo humano, principalmente su propio cuerpo haciendo uso de sus cualidades,

particularidades y posibilidades, ya que este resulta ser el espacio y el medio más cercano, más inmediato desde el cual les era posible actuar, esto como acción reivindicativa que a su vez fungía como acción cuestionadora acerca de los diversos sistemas opresores, no obstante, también van a requerir del uso y creación de otros lenguajes y medios complementarios para crear en torno al propio cuerpo, por lo que se hizo imperativo el surgimiento de las *Artes de Acción* como son los happenings, acciones, performances, Live Art, la danza moderna, entre otras corrientes artísticas que dieron espacio para la reinención del lenguaje artístico, según las necesidades de las artistas, que hacen énfasis en el momento de creación de la artista, el cual se desarrolla en frente de una audiencia, pues una parte necesaria de la creación se da a partir de la interacción entre artista y audiencia.

Cintas y del Rio (2013) explican la importancia del cuerpo propio como lienzo para configurar, crear y realizar las denuncias, así como la relación entre este y las artes de acción:

En su intento por actuar sobre sus propias realidades, utilizarán sus propios cuerpos como argumento causante de la opresión, espacio sobre el que recae la discriminación y como herramienta de resistencia ante invisibilidad y el sometimiento. Elementos detonantes desde donde poder actuar, reivindicar y denunciar las políticas opresivas que sobre ellos recaen. Desde el cuerpo, como soporte, sujeto y discurso, evidenciaron y condenaron la subordinación y la estructura de poder en busca de un cambio cultural y social, que conllevara una transformación personal sobre sus vidas. Cuerpo, acción y reivindicación hicieron del lenguaje de la performance, un elemento eficaz, "un campo fundamental de intervención política feminista" (Sichel y Villaplana, 2005, pág. 255) desde donde poder reivindicar la experiencia femenina y poner en entredicho el tormentoso discurso patriarcal que las oprimía. (Cintas y del Rio, 2013, p. 22)

Estas corrientes artísticas a su vez requirieron de la creación de un lenguaje, pues claramente el lenguaje predominante se había basado en la diferencia sexual que colocaba como hegemónico lo comprendido como masculino así como una idea de "lo femenino" que no necesariamente representaba a las mujeres, sino que de manera idealizada, ubicaba a las mujeres como objetos de deseo sexual o románticamente como sujetas que pertenecían al espacio privado.

Este nuevo lenguaje se fue desarrollando durante varias décadas y se ha ido consolidando como parte del lenguaje artístico y escénico al cual pueden seguir apelando las

artistas para la creación de sus obras, por lo que en la actualidad es posible vislumbrar tales influencias en las obras escénicas de mujeres, dramaturgas, coreógrafas, performistas, bailarinas y actrices.

Ese lenguaje, como lo explican Sosa (2010) así como Cintas y del Rio (2013), trajo la liberación temática, estética, estilística que las mujeres necesitaban, pues tomando en cuenta las intervenciones artísticas que exponen y explican tanto Carro (2010) (sobre la *Womanhouse*, el trabajo de Judy Chicago y Louise Bourgeois) como Ballester (2012) (Gina Pane, Marina Abramovic, Milica Tomic, entre otras), resulta claro que la propuesta de estas mujeres podría ser catalogada como subversiva, perturbadora, atrevida, tomando en cuenta que la estética y temática imperante era otra en el momento en que ellas empiezan a trastocar el arte, pero esta libertad, este cambio, era necesario para lograr exponer con toda claridad, sin eufemismos, sin restricciones, sin miedos ante la posible crítica negativa, todo lo que requerían decir en torno a la subordinación bajo la que se encontraban sus cuerpos y su capacidad creadora.

Cintas y del Rio (2013) evidencian la necesaria transformación del discurso sobre el cuerpo como parte del lenguaje propio de estas artistas, para visibilizar el poder normativo que sobre él ha sido ejercido,

El lenguaje del arte, en la segunda mitad del siglo XX, se encaminó, poco a poco, hacia lo cotidiano, en un intento de liberación del corsé de las tradiciones estilísticas y estéticas vigentes. Unas transformaciones en las que el cuerpo, impregnado por la historia de los acontecimientos individuales y colectivos, sobre el que se ejerce, se interioriza y se regula el poder, tal como diría M. Foucault (Foucault, 1977), paso a utilizarse y hacerse visible como producto de todos los efectos normativos y de las relaciones de poder que regían la sociedad del momento. (Cintas y del Rio, 2013, p. 23)

Por otra parte, Sosa (2010) hace evidente que había una denuncia explícita en esta transformación del lenguaje artístico y que esa denuncia iba en las dos direcciones que se han mencionado con anterioridad, la representación del cuerpo de las mujeres y la imposibilidad para la creación,

[...] temáticamente son muchas las artistas que exploran nuevas categorías en torno al tema del cuerpo y de la identidad. Todas ellas deciden hacer de su identidad objeto del arte, cuestionando los estereotipos dominantes de la cultura occidental y adoptando estrategias de denuncia. Por medio de sus reflexiones las artistas contribuyen a destacar un posicionamiento de la mujer como sujeto activo en la autorrepresentación de su cuerpo, y no como se había venido exponiendo hasta entonces, a saber, como mero objeto sexual por parte de los artistas varones. (Sosa, 2010, p. 195).

Como bien se explica desde el trabajo de Cintas y del Rio (2013), al romper con la estructura clásica del arte escénico y del arte plástico, mediante las artes de acción, las artistas colocaban su cuerpo como centro de toda la acción y podían manipularlo de tal manera que se apropiaban de él, lo recuperaban para sí mismas, para expresar lo que cada una de ellas había vivido, para expresar las quejas que históricamente han sido silenciadas, para mostrar lo que históricamente se ha mantenido oculto en lo privado, para visibilizar la violencia que ha sido normalizada,

Acceder a la situación real de sus cuerpos o construir el acontecimiento a través del acto performativo para generar otras realidades, y obtener así una nueva disposición real o simbólica de éstos, hizo de la performance un instrumento de transformación, de contestación social, de defensa, de intervención política capaz de romper las normas, de trasgredir el discurso dominante, de posibilitar a las mujeres el hacer frente al sometimiento y a la opresión, de derribar los límites de las esferas separadas entre los sexos y de visibilizar y transmitir la memoria colectiva de todas ellas, materializando sus vivencias personales. (Cintas y del Rio, 2013, pp. 28-29).

Es decir, si retomamos alguna de las obras analizadas por Ballester (2012), mediante los performance, el live art, la fotografía, entre otros, las mujeres exponían sus cuerpos a condiciones extremas que retaban la resistencia de los mismos a cortes, golpes, posiciones incómodas o poco comunes del cuerpo, también encontramos artistas que se apropiaban de una u otra cualidad de sus cuerpos, por ejemplo, la desnudez de sus torsos, la carnosidad o voluptuosidad de su cuerpo o la fragilidad de la piel para mostrar la resistencia, pero también las marcas que deja la violencia sobre sus cuerpos (heridas que sangran, desfiguraciones, hematomas) o mujeres que trabajan el simbolismo de la vulva, el útero, la menstruación y los senos para cuestionar la sexualidad impuesta por las religiones, la sexualización patriarcal y la heteronormatividad.

Según las historiadoras y críticas de arte, las obras de estas artistas dieron material suficiente para la generación de un estilo diferente dentro del arte, un estilo marcado por una iconografía feminista³ (según la teoría de la igualdad), o una iconografía femenina⁴ (según la teoría feminista de la diferencia) pero ya se tratase de una u otra forma de ver esta iconografía, lo que rescatan las historiadoras y críticas feministas de arte es que este estilo de arte “[...] tanto a nivel formal como expresivo [...] tiene su origen en la situación de desigualdad social de la mujer y su posición desaventajada en la estructura social.” (Sosa, 2010, p. 191).

Esta iconografía feminista que viene a ser una Crítica a la Razón Patriarcal, así como Crítica a la Representación Patriarcal de las Mujeres y de lo considerado Femenino, se concretó, inicialmente, en lo que se llamó “imagería vaginal”, siguiendo la explicación de Sosa, (2010, p. 194) se trataría de la representación novedosa de la sexualidad femenina, tomando como punto de referencia el cuerpo y la identidad sexual, para realizar obras relacionadas con la menstruación, la depresión postparto, el matrimonio, la vida de casada, la vida como ama de casa, etc.

Por otra parte, la iconografía feminista expresada desde las artes de acción obtuvo otra serie de características que han continuado definiendo a las artes feministas hasta la actualidad. Cintas y del Rio, (2013), explican tales características, pero además demuestran

³ Siguiendo lo expuesto por Carro (2010), de manera concisa se puede decir que esta iconografía ha sido principalmente representada por lo que ha sido llamado iconología vaginal como una creación contestataria a la iconología fálica que primó a lo largo de siglos de arte androcéntrico, segundo, se puede marcar el surgimiento de esta iconología vaginal en la década de 1970 bajo la denominación *cunt images* cuando varias artistas recurren a diferentes elementos de la anatomía genital femenina como lo son: la sangre menstrual, la vulva, imágenes clitoricas, los senos, entre otros, con lo cual, siguiendo la explicación dada por Carro (2010 pp. 160-167), se lograría una transferencia de las reflexiones realizadas desde el Feminismo Radical acerca de lo biológico, hacia el campo del arte, lo cual Carro (2010) evidencia argumentando a partir de las ideas desarrolladas por Shulamith Firestone en el texto *La Dialéctica del Sexo*.

⁴ Siguiendo lo expuesto por Carro (2010), de manera concisa se puede decir que esta iconografía, al ser una búsqueda por una estética que reivindicara la otredad femenina, sustituye elementos como la sangre por elementos de la naturaleza, como son la tierra, el agua, los árboles, aunado a esto hay un interés por reivindicar la maternidad y la capacidad creadora de las mujeres en este sentido (dar vida a otro ser humano), es así que la conexión entre mujer y naturaleza como argumento para la creación de una estética propia lleva a la consolidación de un movimiento artístico denominado el arte de la Gran Diosa, con lo cual se llega, en términos de Carro (2010, p. 193), a la divinización del cuerpo femenino.

que cualquier expresión artística puede contener un matiz explícitamente político en sus discursos y formas estéticas:

[...] su sentido activista, la mirada política capaz de perturbar la norma, las estructuras o la categorización social, cultural y sexual, el cuerpo como contenedor, como escenario donde discurren y se proyectan discursos críticos y prácticas artísticas, la crítica a la representación capaz de forjar nuevos modelos, la conquista del espacio público, etc. En definitiva, características subversivas de un lenguaje que busca una mayor implicación con la vida, al ofrecer el propio espacio en el que se ejerce la opresión como escenario de reflexión y denuncia. (Cintas y del Rio, 2013, p. 31)

Las dos obras escénicas analizadas en esta investigación, así como las categorías de análisis escogidas para hacer la lectura de tales obras, tienen el potencial para ampliar el análisis en torno a la iconografía feminista ya que abordan la expropiación del cuerpo de las mujeres a partir de la psiquiatría y en esa expropiación es evidente la importancia que tiene la sexualidad, la cosificación y la despersonalización de las mujeres mediante las prácticas psiquiátricas de los siglos XIX y XX, antecedidos por una larga historia de confabulación de los poderes Estatal y Religioso que trabajaron para desapropiar o despojar a las mujeres de sus cuerpos, así como de sus conocimientos en torno al mismo.

1.4. DANZA MODERNA: DESCUBRIENDO SUS APORTES AL ARTE FEMINISTA

Como se expuso en páginas anteriores, han existido análisis que muestran la importancia del performance (así como otras artes de acción) y el surgimiento de la imaginería vaginal, como principal (más no único) medio de expresión estética de contestación hacia la razón patriarcal y a la representación de las mujeres en el arte, igualmente, muchas investigaciones recuperan el arte plástico realizado por mujeres a lo largo de varios siglos, sin embargo, pareciera limitado el reconocimiento y la investigación en torno a los aportes que hicieron al arte feminista las coreógrafas y las bailarinas pioneras de la danza moderna desde inicios del siglo XX, pues no sólo contribuyeron en transformaciones específicas del mundo de la danza, sino que tempranamente promueven cuestionamientos sobre los parámetros artísticos que limitaban a las mujeres en escena.

Para pensar en torno a estas ideas, fue posible recuperar algunos elementos de interés a partir del planteamiento que desarrolla Kasser, (2009) sobre el cuerpo femenino en la historia de la danza, así como la relevancia que tiene la danza moderna para el movimiento de mujeres artistas en la década de 1960.

Kasser, (2009) explica cómo el surgimiento del ballet se da en un contexto desfavorecedor para las mujeres, pues surge entre los siglos XV y XVI como entretenimiento para la aristocracia bajo normas políticas, sociales, religiosas y académicas desde las cuales se establecía que sólo los hombres podían subirse a los escenarios oficiales a practicar el baile como arte, pues en el caso de las mujeres se consideraba inmoral, ya que se pensaba en el cuerpo de las mujeres como medio exclusivo para la reproducción sexual.

Aunado a esto, es relevante recuperar la argumentación que presenta Kasser, (2009) del porqué hasta hace muy poco la danza ha dejado de ser marginada o negada como expresión artística, planteando dos factores: por una parte, la división mente-cuerpo propia del pensamiento dicotómico positivista, que exalta la producción intelectual escrita, científica, racional mientras que niega la subjetividad y la producción basada en la experiencia corporal; por otra parte, históricamente el cuerpo y la sexualidad fueron consideradas a partir de connotaciones negativas provenientes de la tradición judeocristiana –sucio, pecaminoso, etc.– por lo cual, los oficios y las artes que tenían el cuerpo por instrumento principal, como la danza, eran vistos como indecentes o inmorales, lo que llevó a que estas prácticas no se consideraran arte.

Para analizar cómo estos dos factores, que desplazaron a la danza de la historia del arte, son cuestionados a partir del siglo XX, Kasser, (2009) desarrolla algunas ideas que aquí se tratan de destacar para aclarar el aporte de la danza moderna a la historia del arte con contenido feminista.

Como antecedente a la revolución de la expresividad corporal de la década 1960, a inicios del siglo XX varias bailarinas, entre ellas, Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman y Pina Bausch, se alejan del ballet clásico, así “el cuerpo tomó nuevos significados artísticos, una nueva presencia en las obras, una expresión de libertad” (Kasser, 2009, p. 25), como se ha explicado anteriormente, históricamente las artes

hegemónicas han tenido cánones bajo los cuales se ha permitido crear, así como estructuras fijas que determinan qué es arte y qué no lo es, por ello, las pioneras de la danza moderna para alejarse del ballet clásico –así como de las imposiciones físicas y estéticas que este traía– apelaron al cuerpo como principal medio para construir un nuevo arte, pero también a todos los implementos y elementos escénicos que acompañan el proceso de creación, así por ejemplo, se encuentra el trabajo precursor de Isadora Duncan:

Isadora Duncan fue la primera en romper con los cánones del ballet clásico a principios de siglo XX. Rechazó su vocabulario de movimientos fijos y su expresión artificial, despojándose de zapatillas y vestidos encorsetados para bailar bajo una túnica y pies desnudos. Se deshizo de un vestuario que tradicionalmente confinaba a las mujeres en roles subordinados y limitaba la variedad de sus movimientos. (Kasser, 2009, p. 26)

Ciertamente, no es posible establecer un vínculo directo entre las acciones que llevaron a cabo estas pioneras de la danza moderna y un activismo feminista, ya que las motivaciones de estas mujeres estaban en romper con la hegemonía del ballet clásico, lo que sí es claro es que esta búsqueda de creación subversiva, implícitamente implicaba romper con: uno, las estructuras de poder patriarcales en la danza clásica, ya que sólo los hombres eran coreógrafos; dos, las representaciones sobre las mujeres que tenía la danza clásica, ya que en esta había romanticismo e idealización de la mujer; y tres, el uso dado al cuerpo de las mujeres bailarinas en la creación de obras que exigía un tipo de cuerpo –muy flexible, delgado, que transmitiera fragilidad, ligereza y elegancia–.

Como lo expone Kasser (2009), hay un cambio de lenguaje, un cambio en el uso de los cuerpos, un cambio en el movimiento de estos, así como del escenario,

En cierto modo, las creadoras de la danza moderna protestaron contra las formas disciplinarias y el virtuosismo del ballet, trabajando desde sus personas, desde sus cuerpos. Introdujeron nociones de gravedad, de peso y de relación con el suelo, cuestionando las representaciones que el ballet hacía de la mujer y del hombre: ella encarnaba la gracia, la ligereza, era irreal. Ella era deslumbrante, él estaba deslumbrado. Él era la fuerza y llevaba a la mujer, la hacía girar, volar, deslizarse. Guiada por la mirada masculina, la bailarina se constituía en objeto de deseo del espectador. (Kasser, 2009, p. 26)

De esta manera, es posible divisar que la danza moderna, como movimiento artístico, antecede al contexto de los movimientos feministas e identitarios de la segunda mitad del siglo XX –en el cual las mujeres artistas buscan otros lenguajes–, es entonces desde la danza moderna que las mujeres bailarinas provenientes de diferentes escuelas de danza, sistemáticamente aportan a cimentar varios de los primeros cuestionamientos del siglo XX hacia la representación hegemónica de los cuerpos de las mujeres, pero también, desde la que se cuestiona al “genio creador masculino” y la figura de la mujer como “musainterprete”; las pioneras de la danza moderna forman parte importante del grupo de mujeres promotoras de una expresión propia de arte, de un lenguaje propio, desde el cual ellas logran crear, dejando de ser bailarinas e intérpretes para otros, para así ser creadoras y coreógrafas, para sí mismas, elementos –como se expuso anteriormente– profundizados por medio del arte feminista de las décadas de 1960 y 1970.

Ahora bien, es importante evidenciar cómo el cuerpo de las mujeres se transforma al estar en escena a partir de la propuesta dancística de estas pioneras, según Kasser (2009), el movimiento –a partir de la danza moderna– se libera de la coreografía perfectamente milimetrada y estructurada, así como de los movimientos considerados bellos por su simetría y precisión, es decir, si bien se realizaban coreografías, en estas composiciones las mujeres danzaban desde su perspectiva, desde las posibilidades de cada cuerpo. Además, los movimientos considerados perfectos y bellos fueron cambiados por movimientos que –en su momentos– fueron vistos como oscuros o grotescos ya que las mujeres se contorsionaban y realizaban movimientos diversos desde sus pies hasta la cabeza, en vez de seguir líneas perfectas propias del ballet clásico, este cambio se debe a que las mujeres desde la danza no clásica “Descubrieron sus propias fuentes de movimiento, utilizando sus experiencias y sus emociones o sus acciones como puntos de partida.” (Kasser, 2009, p. 26).

Finalmente, como se anunció en la introducción, a este cuestionamiento de la representación femenina y del uso del cuerpo, también aportaron las pioneras de la danza moderna en Costa Rica. Para esto se retoman ideas desarrolladas en la investigación *“Mujeres en Movimientos Socioculturales del Siglo XXI. Un Acercamiento a sus Realidades en Espacios Politizados y Artísticos”* en el cual participó la investigadora Patricia Oliva Barboza entre los años 2010 y 2013.

1.5. PIONERAS DE LA DANZA MODERNA EN COSTA RICA.

La historia de la danza en Costa Rica tuvo un surgimiento marcado por la presencia de las mujeres, ya que fueron bailarinas quienes trajeron a Costa Rica nuevas técnicas así como sus conocimientos y experticia, -luego de haber estudiado y trabajado fuera del país con diversas técnicas y escuelas de danza-, para pasar a crear espacios para la profesionalización de esta disciplina y rama artística.

En la investigación *Mujeres en Movimientos Socioculturales del Siglo XXI* se recuperaron las vivencias de varias de las bailarinas, actrices y artistas que fueron compañeras de las pioneras así como estudiantes en varias de las académicas y espacios de aprendizaje que ellas abrieron en el país, esto permitió reconstruir un poco de la memoria histórica del movimiento de la danza en Costa Rica, especialmente, evidenciar tanto el conocimiento que aún prevalece en las nuevas generaciones como el lento pero progresivo proceso de invisibilización de estas mujeres pioneras en la historia de la danza en el país y la región.

Dentro de los relatos de las artistas entrevistadas se encontraron algunas referencias a las primeras promotoras de danza de los años 1930, pasando a la década de 1970, a continuación, se hace una pequeña referencia a las artistas reconocidas por las entrevistadas en aquel primer proyecto de investigación.

Esa memoria histórica se dividió en varias fases, la primera fase identificada fue la de los años de 1930, en la cual se vislumbra la participación de Grace Lindo, Margarita Esquivel y Margarita Bertheau. Tanto Grace Lindo como Margarita Esquivel abrieron academias y empezaron a combinar el ballet con la danza moderna. La segunda fase identificada se da aproximadamente en la década de 1970 con Helena Gutiérrez, Cristina Gigirey y Mireya Barboza.

Específicamente, sobre estas últimas tres artistas es sobre las cuales se recogieron mayores relatos, de estas es importante decir lo siguiente. Mireya Barboza viajó durante la década de 1960 por países como México, Inglaterra, Alemania y Francia, al llegar al país funda la primera Escuela de Danza Moderna (la cual es la simiente del Taller Nacional de Danza de Costa Rica) con lo cual inicia la profesionalización de la Danza en Costa Rica. Por otra parte,

Elena Gutiérrez nació en Chile y allí inició sus estudios, los cuales profundizó en países como China Popular y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, estando ya instalada en Costa Rica promovió la creación de la Compañía Nacional de Danza. En cuanto a Cristina Gigirey, nació en Uruguay y viajó por varios países antes de llegar a Costa Rica, tales como Argentina, Francia y Alemania.

Helena Gutiérrez y Cristina Gigirey realizaron varios proyectos juntas, pero en el proceso de profesionalización de la danza se destaca ser parte de las fundadoras de la carrera universitaria de danza en Universidad Nacional de Costa Rica (UNA).

Por supuesto que hacer una reconstrucción histórica sobre la danza en el país requeriría muchísimo más espacio y correspondería con otros objetivos, no obstante, la bailarina e historiadora de arte Marta Ávila se ha dedicado a tal labor, lo cual también es de reconocerse.

Pero aquí lo que interesa es tener presente esa articulación, durante la década de 1970, de la danza moderna del país con los movimientos de danza que se realizaban en otros países, esa influencia de nuevas técnicas que permitió la entrada de otros movimientos y de otras fusiones que abrieron las posibilidades creativas para las personas de Costa Rica, pues Helena Gutiérrez, Cristina Gigirey y Mireya Barboza desarrollaron diversas técnicas y estilos de creación, así como de difusión de las artes que abrieron camino para subsecuentes generaciones.

Otro dato de relevancia que acá se retoma de la investigación *Mujeres en Movimientos Socioculturales del Siglo XXI*, está relacionado con la forma como las artistas, entrevistadas para tal proyecto, identifican la danza (e incluso el teatro) como una disciplina mediante la cual pueden explorar el placer a partir del movimiento del cuerpo y, en ese mismo sentido, al explorar su propio cuerpo, pero además, las artistas que han trabajado en grupos reconoce que si bien el trabajo en colectivos trae una serie de retos, los trabajos colaborativos entre mujeres pueden ser proceso gratificantes mediante los cuales se logra crear y a la vez generar conocimientos sobre sus cuerpos y vivencias personales que enriquecen las propuestas creativas.

Para todas las artistas resultó común hace referencia a la necesidad de crear, de moverse, de expresarse, todo lo cual repercute en un proceso de crecimiento artístico y personal, incluso para algunas el montaje de obras y de creación de coreografías es una herramienta de lucha.

De esta manera, producto de la anterior investigación quedó como tarea pendiente profundizar cómo las obras creadas por artistas nacionales promueven de alguna manera pensar en torno a las feminidades construidas desde el patriarcado y, en ese mismo sentido, desmontar falsas creencias sobre los cuerpos de las mujeres así como contribuir en la reconstrucción de identidades y cuerpos.

A continuación, se abre un espacio en torno a algunas de las inquietudes que surgen para el análisis de las obras escénicas que aquí se exponen. Primeramente, surge la inquietud de si algunas de las obras de arte escénico que se han creado en el país pueden ser analizadas desde el feminismo y de ser así: ¿cuáles son sus expresiones?, ¿cuáles sus características?, ¿cuáles son sus discursos?, ¿de qué manera podemos leer los elementos que estas obras pueden presentarnos?, es decir, ¿cuáles teóricas y teóricos nos permiten leer las obras y profundizar en la diversidad de elementos que estos presentan?, ¿de qué manera se puede presentar a lectoras y lectores el análisis feminista de obras escénicas?, ¿cuáles son los aportes que las obras escogidas hacen al análisis feminista sobre el cuerpo? Por ello, a continuación, se presenta el resultado de este proceso de construcción metodológica, la cual es el resultado de la consulta a diversos autores y autoras, así como de procesos de reflexión propios durante la investigación.

1.6. “APORTES Y TENSIONES: ENTRE LA PROPUESTA DE ANÁLISIS DE ARTE ESCÉNICO DE PAVIS Y LA PROPUESTA DE ANÁLISIS DE ARTE FEMINISTA”

Al inicio del proceso de investigación se tenía el cuestionamiento sobre, la existencia de una posible metodología predeterminada para analizar una obra escénica desde una lectura feminista, pero al encontrar diversidad en cuanto a las posibles teóricas y metodológicas a partir de la revisión de antecedentes, así como encontrar diferentes aportes desde autoras y autores que se exponen a lo largo de este apartado metodológico, se concluye que es a partir

de los elementos significativos que se identifican al observar la obra, el dialogar con las artistas, el realizar lectura de diversas autoras y autores, que se va articulando la interpretación, que se va construyendo una estrategia propia, todo permeado por el ojo crítico de la investigadora.

Como parte del proceso de búsqueda de posibles herramientas para la construcción de un análisis feminista de obras escénicas, se realizaron consultas bibliográficas sobre técnicas de análisis utilizadas específicamente dentro de esta área de las artes. Así, por una parte, se pudo obtener lo que podríamos llamar un

“análisis cruzado” de las obras, entendiendo por análisis cruzado este esfuerzo por vincular las técnicas que se utilizan en el análisis de artes escénicas, pero a partir de una lectura feminista, es decir, tomando en cuenta los diferentes elementos que se han presentado hasta el momento en apartados anteriores.

Pero, por otra parte, en el proceso de consulta se identifican también elementos y fines que se persiguen en lo que se considera como un análisis de arte escénico formal o tradicional que difieren con aquellos elementos que desde la posición teórica feminista se consideran relevantes para un análisis de obras artísticas, tales divergencias llevan a reafirmar y esclarecen un poco más el tipo de análisis que desde un inicio interesó abordar en esta investigación.

Para evidenciar estos aportes y tensiones, principalmente, se retoma la propuesta de Patrice Pavis (2011), teórico teatral, con amplia trayectoria como semiólogo de arte escénico, pero para profundizar en algunos elementos escénicos posteriormente se abre otro espacio de reflexión en el cual se incorpora a otros autores y otras autoras.

Pavis hace una crítica profunda a la semiología dentro del análisis del arte escénico, refiriéndose a la siempre presente intención o preocupación, que de acuerdo a su opinión es negativa, en proporcionarle un significado o una explicación a todas las obras partiendo de cada elemento escénico más que de la intención integral de la misma: “en este sentido parece más fácil y más informativo proponer algunas hipótesis generales sobre el funcionamiento de la puesta en escena, antes que largas descripciones supuestamente objetivas y exhaustivas de los aspectos heterogéneos de la representación”. (Pavis, 2011, p. 25).

En su libro *“El análisis de los espectáculos”* Pavis (2011) enfrenta las formas clásicas de análisis de teatro, específicamente, señala estar en contra de las intenciones de traducir cada acto en un significado lingüístico. Considerando que las obras de arte tienen su valor en tanto promueven libertad de sensaciones en la audiencia, coincidimos con esta perspectiva de análisis que el autor propone: el colocar el peso significativo de la obra en el todo, en el contenido, en la totalidad, el autor lo resume en esta frase *“superar la visión fragmentaria del espectáculo”*. (Pavis, 2011, p. 31).

Por tanto, en esta investigación, se propone hacer una lectura de escenas mediante categorías teóricas seleccionadas que lleven a hacer una reflexión, un análisis del todo y mediante la exposición de algunas escenas específicas (escogidas por los elementos significantes que contienen), ir evidenciando o materializando ese análisis del todo, es decir, las escenas específicas escogidas no tratan de fragmentar el espectáculo sino de captar algunos momentos de “explosión de sentidos” relacionados con los ejes teóricos propuestos.

Siguiendo a Pavis (2011, p. 26), al hacer un análisis se deben determinar elementos importantes como: a quién va dirigido el análisis y con qué fin se hace, a partir de esto se desprenden dos tipos de análisis: el análisis **reportaje** y el análisis **reconstrucción**. El reportaje es utilizado, más que todo, para narración de deportes o para ciertos espectáculos. En el caso de las artes escénicas propone un análisis tipo reconstrucción, al cual nos referiremos, porque, según él, permite captar las emociones directas de la audiencia.

Según el autor este tipo de análisis es un tanto obsoleto pues tiende a analizar declaraciones e intenciones de los(as) artistas y detalles que se han acumulado o documentado históricamente (Pavis, 2011, p. 26), este es el punto en el que se encuentra que las intenciones del análisis feminista de las artes escénicas que se propone en esta investigación difiere con la propuesta de Pavis en considerar el análisis tipo reconstrucción como un análisis inválido, ya que precisamente este rasgo de este tipo de indagación es significativa para acentuar el enfoque del presente análisis, pues considerar el proceso histórico de la artista y de su obra, toma un enorme significado para un análisis feminista que incorpora, ineludiblemente, todo el proceso de construcción no solo de la obra, sino a nivel personal de la artista.

El autor hace una diferenciación entre **experiencia y reconstrucción**. Se refiere a la experiencia para explicar la vivencia que mueve a la audiencia en el momento mismo que disfruta del espectáculo (que también es importante indiscutiblemente para cualquier tipo de análisis). Para Pavis es necesario marcar la diferencia entre esa experiencia instantánea y el conocimiento de lo que se haya investigado o reconstruido con anterioridad. De nuevo acá vemos una marcada diferencia que nos separa de la propuesta de Pavis, pues en un análisis feminista el resultado de la obra pasa por las vivencias de las mujeres artistas, como ampliamente se ha explicado en este documento, por lo que la experiencia instantánea que la investigadora tenga ante la puesta en escena, se relacionará con el conocimiento que haya obtenido por medio de la reconstrucción de la historia de las artistas así como del proceso de reflexión que ellas tuvieron para lograr sus obras, por tanto, no son procesos desarticulados, pues es mediante ese proceso que se logra, por una parte, recuperar el discurso desde la narrativa de la artista (ellas dicen qué las inspiró, cómo trabajaron, etc), por otra parte, la investigadora tendrá la posibilidad de articular las narrativas de las artistas con las sensaciones que genere la obra y de manera crítica, evidenciar el aporte a los procesos de deconstrucción de los discursos hegemónicos sobre el cuerpo así como sobre los sistemas de representación, aportando a la crítica a la razón patriarcal y a la crítica a la representación tradicional.

Para Pavis, el análisis de los espectáculos, o de las artes escénicas, no debería convertirse en una cuestión teórica y, según él, no debería tener tanto peso el contexto teórico de la obra: ¿Podríamos afirmar esta última característica como una de las principales diferencias entre un análisis de arte y lo que un análisis feminista persigue?

Depende de lo que el autor esté definiendo como “contexto teórico”, nos encontramos acá con una enorme discrepancia, ya que, si lo concebimos como teoría artística o estructural de la obra, el uso que tendría en el presente análisis por una parte, es meramente para enmarcar la obra y para describir los elementos que permitan a las personas imaginar o reconstruir las escenas y por otra parte, articular el discurso expuesto por las artistas con el análisis feminista de expropiación del cuerpo de las mujeres, ya que se ha expuesto anteriormente que el análisis feminista se centra intencionalmente en el contenido político de las obras, pues esto dentro de un análisis teórico feminista juega un papel central, es decir se

ha encontrado / decidido /definido que en un análisis feminista de obras escénicas la lectura y reconstrucción del entramado entre lo artístico y lo teórico-político se constituye en lo más importante.

Como parte de la teoría de análisis que propone Pavis, resulta de gran utilidad los procesos analíticos que denomina: aprehensión global, vectorización y concepto de materialidad. Se considera que estos procesos analíticos permiten amarrar los momentos de explosión de sentidos, los elementos significativos que se encuentren en el proceso de Visionado, junto con la reflexión teórica.

La puesta en escena su producción y recepción no se ofrece nunca llave en mano, sino que hay que hacer la hipótesis a menudo frágil de una cierta vectorización, o sea una tensión de signos o momentos del espectáculo y de un recorrido de sentido que los vincula y hace pertinente su dinámica. (Pavis, 2011, pp. 32-33)

La aplicabilidad de este concepto *vectorización*, relacionado con la presente investigación, radica en la siguiente afirmación: ya que una producción de arte escénica no dice de manera explícita, ni nos da un manual, de cómo realizar la interpretación o de cómo leer lo que se nos presenta en escena, es posible partir de la hipótesis de que existe el potencial de ir vinculando o comparando diferentes signos, elementos y momentos escénicos, (que pueden ser voces, luces, movimientos, vestuario, colores, silencios, entre otros) y que analizados en su integralidad o contextualidad podrían estar diciendo algo que desde una lectura feminista se va formando, dibujando y transformando en significados claros según los fundamentos teóricos de los que parte la investigadora, así mismo todo lo anterior se relaciona con lo que el autor llama la experiencia de la materialidad.

Por tanto, primero se va a dar un acercamiento a lo aparente, lo que se puede percibir con los sentidos como la vista, el olfato, el oído, el tacto,

El espectador que asiste a un espectáculo experimenta concretamente la materialidad cuando percibe materiales y formas, y siempre que se mantenga del lado del significante, es decir mientras se resista a una traducción inmediata en significados. Ya se trate de la presencia y de la corporalidad del actor de su tono de voz, de la música, de un color o de un ritmo, el espectador se sumerge primeramente en la experiencia estética y en el acontecimiento material. No tiene por qué reducir esta experiencia a palabras. (Pavis, 2011, p. 33).

Posteriormente, el espectador o la espectadora, se relacionará con los elementos que están en escena, de esta manera podría quedarse sólo en las percepciones, en el asombro de lo que está ante sí, pero dice Pavis (2011), se hace inevitable empezar a Vectorizar, es decir, a organizar, darle sentido, significados, a lo que se tiene en frente:

Confrontado con un gesto, un espacio o una música, el espectador apreciará durante el mayor tiempo posible su materialidad: quedará primero afectado de asombro y de mutismo por esas cosas que se le ofrecen a su estar-ahí, antes de integrarse al resto de la representación y de volatilizarse en un significado inmaterial. Pero tarde o temprano, fatalmente, el deseo se vectorizará y la flecha alcanzará su presa y la transformará en significado. Leer los signos del espectáculo supone así, paradójicamente, resistirse a su sublimación, pero, ¿durante cuánto tiempo? (Pavis, 2011, p. 33).

Es importante destacar que el análisis de artes escénica parece situar en un lugar importante ese primer enfrentamiento con la escena, ese contacto más directo, “más físico”, más material, sin embargo para un análisis feminista, es necesario más bien fusionar esas primeras experiencias visuales, lo que se entiende por materialidad (sin disminuir su importancia) con las sensaciones que poco a poco se van hilando en la mente del espectador(a). El mismo Pavis propone que es necesaria una combinación entre el “*aspecto material de los signos*” y la necesidad de analizar cada signo en el “*acontecimiento organizado y canalizado*” es decir, en el todo de la obra: “Semiotización y dessemiotización son pues operaciones antitéticas pero complementarias de la obra de arte y de su experiencia estética”. (Pavis, 2011, p.34)

Por tanto, para efectos de este proceso de análisis, quedará como elemento en la construcción de la metodología que la vectorización está dada, principalmente por el movimiento de los cuerpos en escena, secundariamente por los otros elementos. Las corporalidades, es decir, los cuerpos de los sujetos en escena –actrices, actores, bailarinas, bailarines– adquieren un significado central, pues como se expuso anteriormente, en el arte feminista, la materialidad del cuerpo ha sido fundamental, pero en escena el cuerpo no aparece de manera única, efectivamente se rodea de otros elementos, pero estos giran en torno al cuerpo, aportando a clarificar el lenguaje.

Si bien debe quedar claro que se trata de un análisis feminista, ciertamente es necesario incluir algunos fundamentos teóricos que permiten la descripción artística de las obras a partir de elementos escénicos formales siguiendo los aportes de diferentes autores y autoras a cerca de la comunicación no verbal, la semiótica del arte escénico y la escenología, elementos que se detallan más adelante, por ahora, interesa precisar que este análisis feminista al sustentarse en obras escénicas, pudo alimentarse de algunas de las categorías y técnicas de análisis usadas por la semiótica del arte escénico, sin embargo, ha sido en el ejercicio inmediato de observación de la obra y hasta con el ejercicio mismo de la experimentación de las sensaciones y de la vectorización que se generaron, lo que primero o inicialmente fueron definiendo cuáles elementos sensitivos y discursivos de la obra podrían estar reflejando cuestionamientos y, por lo tanto, cuáles se podrían identificar como un aporte para el discurso feminista, para luego en un segundo momento, profundizar a partir de la técnica de visionado.

Al hablar de elementos sensitivos, es necesario esclarecer que existen una serie de elementos materiales escénicos que apelan a los diferentes sentidos de la audiencia, es decir, a la vista, el oído, el tacto, incluso podría apelar al gusto, creando imágenes o impresiones que quedan en la audiencia, aportando información en ese proceso de experimentar sensaciones y vectorizar, no obstante, esos elementos tienen relación en cada obra o montaje con especificidades técnicas que las artistas escogen para dar forma a su puesta en escena, se trata de elementos como técnicas corporales, escenografías, guiones (también denominado Texto Dramático), elenco, personificación de las(os) bailarinas(es) o actores y actrices, musicalización, vestuarios, iluminación, entre otros, con lo cual se le da vida a la discusión / diálogo que la artista establece con la sociedad, en general, y con la audiencia, en particular.

En el espacio escénico se crea un entorno en donde los gestos, las miradas, el movimiento del bailarín, la escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, y todos los elementos que intervienen forman parte del discurso, y todo ello proporcionan estímulos y sentido a la retórica, símbolos y nexos que forman parte del imaginario colectivo, creado y re-creado en ese espacio escénico. (Hidalgo, 2007, p. 193).

Dado este complejo entorno escénico será de importancia clarificar algunas categorías como: la relación entre técnicas corporales cotidianas y técnicas corporales extracotidianas;

la relación entre signos y significados; la relación entre la idea principal de la obra con la experiencia de vida de la artista; y algunos elementos de la retórica (como pueden ser los tropos) que se utilizan en la creación de obras escénicas.

Tomando en cuenta todo lo anterior, cada obra ha sido considerada y observada de manera particular, como lo que es, una única “obra de arte”, aunque sí se definieron elementos que apoyan el análisis teórico-metodológico utilizado para analizar ambas obras como, por ejemplo, elementos históricos que están relacionados con ambas obras, la exposición de gestos y movimientos (de comunicación no verbal) que revelan los nexos entre el discurso escénico y el imaginario colectivo, así como la mención a algunos elementos escénicos que podrían ser parte de la discusión sobre la iconografía feminista.

A continuación, se exponen varios elementos del contexto escénico con los cuales se espera clarificar a quien lea este documento, cuáles son los componentes que se encontrará en el escenario, pero igualmente, cómo desde esta propuesta de investigación, se ha decidido hacer lectura de los mismos.

1.7. ANÁLISIS DEL CONTEXTO ESCÉNICO: INTRODUCCIÓN A LOS COMPONENTES BÁSICOS PARA LEER LAS ESCENAS.

1.7.1. INTRODUCCIÓN

La experiencia de la materialidad, el contacto inicial con materiales, formas, movimientos y demás, se va a comprender como la expresión física o sensorial de diversos lenguajes que se articulan en escena, es decir, como objetos, elementos o sujetos que además de “ser” y “estar” en el escenario, aportan a “leer” y comprender la puesta en escena cual si fuera un texto. Estas materialidades que expondremos como lenguajes, componen el Contexto Escénico –empezando por los cuerpos en escena, pasando por propiedades de estos, así como las del espacio-tiempo– y se complementa, con los elementos del Marco Escénico que más adelante se exponen.

Si bien Pavis (2011) plantea que no debería buscarse la traducción de cada elemento escénico, es de interés, por una parte, recuperar la visión de Hidalgo (2007) de la obra como

un hipertexto abierto a lecturas y significaciones, por otra parte, conocer desde diversos autores y autoras cuáles son los elementos que se pueden encontrar en escena y aportan a construir la obra misma.

Primeramente, al hablar del Contexto Escénico, retomaremos una idea dada por Hidalgo, (2007) que nos da una base para comprender el entramado de elementos y lenguajes en escena:

En el espacio escénico se crea un entorno en donde los gestos, las miradas, el movimiento del bailarín, la escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, y todos los elementos que intervienen forman parte del discurso, y todo ello proporciona estímulos y sentido a la retórica, símbolos y nexos que forman parte del imaginario colectivo, creado y re-creado en ese espacio escénico. La danza conjuga diferentes lenguajes, en los que los signos dialogan entre sí, se forman sintagmas que procuran significaciones. Pues no se pretende la interpretación de cada lenguaje por separado, sino la conformación en un todo. (Hidalgo, 2007, p.193)

A partir de esta explicación por Hidalgo (2007), así como la explicación que anteriormente se ha retomado de Pavis (2011) como “aprehensión global”, en esta investigación no es de interés fragmentar la obra en sus elementos, sino tomar la obra como un todo, como un discurso construido por parte de la artista para debatir con la sociedad en torno a cuestiones propias al feminismo o como crítica a la razón patriarcal, por tanto, acá tratamos de recuperar esos elementos con los cuales se construyen sintagmas (grupos o conjuntos de signos) que las artistas han puesto en escena, para interpretarles desde los ejes teóricos planteados en esta investigación y tratar de corroborar el potencial aporte que estas artistas y las artes escénicas pueden hacer a los debates feministas.

No obstante, para comprender la obra como un todo, para lograr comprender el discurso que han creado mediante estas obras, vamos a retomar los aportes de diferentes teóricas y teóricos que analizan el lenguaje escénico desde la comunicación no verbal, la semiología y la escenología, aportándonos, tanto categorías para comprender esos diferentes lenguajes que vamos a encontrar en una puesta en escena, como mecanismos para su lectura y comprensión, pues hasta el momento se ha venido señalando algunos aportes de Hidalgo (2007), de autoras feministas como Mandel (2010), Carro (2010) y Ballester (2012), así como

otros de Pavis (2011) en cuanto a *cómo* debería irse construyendo la interpretación de una obra, ahora pasaremos a ahondar entorno a *qué* se puede encontrar en la obra, sin dejar de avanzar en reflexionar sobre el *cómo*.

En este momento resulta pertinente incluir aportes de Lotman (1996) sobre el lenguaje específico de *lo escénico*. Por una parte, resulta certero decir que el arte escénico tiene un lenguaje propio que permite a la audiencia apreciar que se encuentra ante una obra, pero ese lenguaje debe ser comprensible para quien observa, pues así es posible un diálogo artístico entre artista y audiencia, de lo contrario un lenguaje incomprensible, al margen de cualquier relación con tradiciones culturales y sociales, resultará extraño para la audiencia.

Aunado a esto Lotman (1996) advierte que el lenguaje artístico no busca la verosimilitud, no busca la reproducción exacta de la vida. Para ello, en el texto "*Semiótica de las artes y la cultura*" expone cómo, históricamente, algunos criterios, para el análisis de arte teatral, se han basado ingenuamente en la búsqueda de una identificación o correlación entre lo puesto en escena y la vida, anulando así lo específico del lenguaje de las artes escénicas, que es la *inverosimilitud convencional*, es decir, el reconocimiento de que lo puesto en el espacio escénico es una ficción acordada (convenida, pactada) entre diferentes participantes.

No obstante, a pesar de ser una situación construida, Lotman (1996) explica cómo esta se experimenta de manera lúdico-convencional, pues si bien se sabe que lo expuesto en escena no es la realidad misma, quienes participan pueden experimentar emociones en correspondencia con la situación:

La esencia de la conducta lúdica consiste en saber y no saber al mismo tiempo, en recordar y olvidar que la situación es ficticia. Negarle las lágrimas a la ficción es una violación de la vivencia lúdica de la misma naturaleza que llamar al cuerpo de bomberos cuando se juega a los incendios o subir a la escena para defender a Desdémona de Otelo. (Lotman, 1996, p. 60)

A causa de esta propiedad de las obras escénicas es posible recurrir a las sensaciones o la experiencia de la audiencia para valorar el aporte de la obra, no obstante, como se ha venido explicando, existe una riqueza dada por la hipertextualidad que en ellas se encuentra, de manera tal que:

En realidad, el texto único del espectáculo se compone, por lo menos, de tres subtextos bastante independientes: el texto verbal de la pieza, el texto de la actuación, creado por los actores y el director, el texto de la conformación pictórico-musical y lumínica. El que estos subtextos conformen una unidad en un nivel superior no anula el hecho de que el proceso de codificación transcurre en ellos de distintos modos. (Lotman, 1996, p. 76)

Es por esto, por esa configuración independiente de los subtextos, que se hace necesaria la siguiente exposición acerca de los lenguajes que vamos a encontrar en escena. Se iniciará con la explicación sobre el cuerpo, con categorías como: técnicas corporales, técnicas extracorporales, el sistema kinésico (y su relación con los gestos y las posturas); luego se irá articulando con los sistemas que explican la relación entre el cuerpo y el tiempo (sistema cronémico) así como el cuerpo y el espacio (el sistema proxémico), y con los sistemas que refieren a sonidos (sistema paralingüístico).

Posteriormente, se pasará a explicar los lenguajes que se encuentran en relación al escenario y que pueden modificar, enfatizar, contextualizar aspectos del cuerpo o de los personajes como, por ejemplo, la escenografía, el vestuario, el maquillaje e iluminación.

Pero como se ha postulado anteriormente, estos elementos al presentarse como subtextos no se exponen sólo desde su materialidad o cualidad físicas, sino que contienen significados, es decir, “El espacio escénico se distingue por un alto grado de saturación signíca: todo lo que entra en la escena adquiere la tendencia a saturarse de sentidos complementarios con respecto a la función objetual directa de la cosa, el movimiento se vuelve gesto, y la cosa, detalle portador del significado.” (Lotman, 1996, p. 66).

En este sentido, se puede tener en cuenta que dentro del lenguaje escénico, todos los objetos que entran al espacio escénico se convierten en “signos teatrales”, por tanto, adquieren cualidades y atributos particulares, diferentes, complementarios, a los que tienen en la “vida real”, por lo que la descripción que se hará a continuación no será utilizada para “traducir” lo puesto en escena, sino para aportar al proceso de lectura de las obras, así como para ilustrar las categorías de análisis que emergieron de la lectura sobre la expropiación del cuerpo y el poder de la psiquiatría.

Para ampliar sobre la relación entre objeto, signo y significado en el espacio escénico, Zappelli (2006), explica que

Mientras que en la vida real la función utilitaria de un objeto es, normalmente, más importante que su significado, dice Karel Brusák, en el escenario la significación adquiere la máxima importancia. [...] El objeto en la escena se vuelve unidad semiótica, representante de la clase de objetos de la que es miembro. Un objeto real puede ser sustituido en el escenario por un símbolo, siempre y cuando este símbolo sea capaz de transferir a sí mismo los signos propios del objeto. (Zappelli, 2006, pp. 5-6)

Hay que aclarar que en esta exposición se hace una fragmentación de estos lenguajes por motivos lúdicos, no obstante, estos se deben articular para poder construir un discurso, por tanto, para un análisis como el que aquí se propone, no se hará un análisis de estos elementos de manera fragmentada para cada obra, sino que se tendrán como referente para comprender los diferentes componentes o lenguajes que hay en escena y el potencial que tienen para transmitir ideas, para ser signos o referentes sobre categorías feministas, así como para aportar a la crítica de la razón patriarcal y a la crítica de la representación, siguiendo la propuesta que anteriormente se expuso a partir de Carro (2010).

1.7.2. TÉCNICAS CORPORALES

De manera básica, se podría decir que las *técnicas corporales* son costumbres, habilidades físicas e incluso prohibiciones físicas, que se encuentran cargadas de funciones, valores y significados, dentro de cada cultura o sociedad, pues se determina mediante la cultura y la trasmisión de esta: ¿de qué manera moverse ante una u otra situación?, ¿cuándo moverse o cuándo estar en quietud?, ¿quiénes pueden y quienes no pueden realizar uno y otro movimiento?, ¿para qué sirve el uso de uno y otro movimiento?, ¿qué significa uno u otro movimiento, gesto, postura, mirada en determinadas circunstancias?

Es decir, se trata de la adjudicación de determinados movimientos sobre los cuerpos para entrar en comunicación y convivencia dentro de las sociedades, por tanto, toda actividad humana se puede comprender como una técnica desarrollada en sociedad para utilizar el cuerpo como herramienta para estar en sociedad, para amoldar el cuerpo y para establecer comportamientos según se esté en espacios públicos o privados y que, a su vez, sean

movimientos que permitan leer la pertenencia de una u otra persona a una u otra categoría social, como Hidalgo, R. (2007) explica (siguiendo la propuesta que desarrolla Mauss, M. 1979) las técnicas corporales están definidas según sexo y edad, (otras categorías que podríamos pensar son género (lo masculino y lo femenino); clase social; grupo étnico, nacional o regional de pertenencia; entre otros); además, son aprendidas por medio de la socialización (espontaneidad e imitación) y de la educación (sistematización del comportamiento) impregnando de significados a las acciones y a los cuerpos.

Cuando se está ante una obra escénica, se está ante el movimiento de cuerpos, en esta medida, podemos entender que los movimientos que se dan en una obra escénica representan ideas que la sociedad ha adjudicado a los cuerpos, es por ello que el mayor peso semiótico está sobre las personas que están sobre el escenario, lo que estas hagan o digan nos dará la pauta para entender el sentido de la obra.

Siguiendo a Mauss, cuando señala "*Gracias a la sociedad hay movimientos precisos y un dominio de lo consciente frente a la emoción y a lo inconsciente.*" (1979, p. 335) se puede comprender que las acciones, los movimientos, el amoldamiento de cuerpo, pasan por la normalización de los cuerpos y la patologización de aquellos cuerpos que no se comportan conforme a lo establecido en la sociedad, pero también se puede divisar que es en el escenario dónde se puede evidenciar esa naturalización, pues la artista y el artista toman su cuerpo, los movimientos aprendidos en su sociedad y, mediante sus estudios como artistas, pasan a cuestionar la imposición diferenciada que se hace de los movimientos y así podemos ver la emoción, el cuestionamiento, la deconstrucción de esos movimientos, porque tenemos ante nosotros/as la representación de lo que se supone que debe ser y no debe ser.

La propuesta de análisis de Hidalgo (2007), -inspirada en la reflexión de Mauss- para ahondar en la comprensión del movimiento humano dentro y fuera del escenario, sus nexos e importancia con la sociedad y la cultura, resultan iluminadores para el presente análisis.

Hidalgo, R. (2007) propone diferenciar entre técnicas corporales cotidianas y técnicas corporales extracotidianas. Lo que se comprende como las técnicas corporales cotidianas, son aquellas que se usan en el diario vivir dentro de la sociedad. Estas, son tomadas y reinterpretadas o resignificadas a través de técnicas corporales extracotidianas (como son las

técnicas de danza y actuación), para construir un discurso que será expresado mediante el cuerpo, esa técnica corporal extracotidiana buscará un lenguaje estético lleno de energía con el cual transmitir formas y contenidos que impacten en las emociones y la reflexión de quien observa.

Por tanto, los *Nexos* existentes entre el cuerpo cotidiano (técnicas corporales cotidianas) y el cuerpo en la danza y en la actuación, son una construcción que pueden comprenderse y leerse a partir de *la convención de los significados socioculturales sobre el cuerpo, sus posibilidades y sus usos*, así que al estar frente a un espectáculo escénico, la audiencia puede comprender las expresiones corporales, sus usos y posibilidades, pero también puede divisar si esos usos culturalmente aceptados están siendo trasgredidos, tergiversados, ridiculizados, así como las significaciones y re-significaciones que se le están dando al cuerpo mismo en escena. De manera más precisa, tenemos la siguiente definición de “nexo” que da Hidalgo (2007):

[...] prefiero usar nexo, pues código es restringido a la idea de que algo está en vez de o es igual a otra cosa de manera cosificada. Por su parte, nexo es dinamismo del flujo psíquico y la red simbólica de los procesos del imaginario, en donde se da la variación y la permanencia, al relativizar los significados...y al reiterarlos como constituyentes dentro de un diálogo comunitario. (Vergara, 2003, pp.104-105 citado por Hidalgo, R. 2007, p. 195)

Así, esos *Nexos* permiten que la noción de “cuerpo” que tienen las personas de la audiencia se conecte con la noción de “cuerpo” que está siendo planteada desde el escenario a partir de esa *convención de significados*, es decir, a partir de los significados que la sociedad ha adjudicado a los cuerpos es posible establecer un diálogo entre coreógrafa-interprete-audiencia.

Ahora bien, para clarificar de qué manera nos es posible leer, dentro de una puesta en escena, la relación entre lo que venimos llamando técnicas corporales cotidianas y técnicas corporales extracotidianas, podemos acercarnos a los aportes que tanto Cestero (2006) como Carrasquero y Finol (2007) nos presentan, al exponer acerca de los diferentes elementos que componen la Comunicación No Verbal, en el arte escénico.

Cestero (2006) lo hace desde los estudios realizados por la Comunicación No Verbal nutridos por los análisis antropológicos de R. Birdwhistell sobre kinésica y de E. T. Hall sobre proxémica, estudios con los cuales se ha podido establecer que los signos de comunicación no verbal son parte fundamental de los medios de comunicación humana, pues la comunicación verbal siempre va acompañada o se alterna con elementos no verbales, generando así una co-dependencia.

A partir de Cestero (2006), podemos establecer que la Comunicación No Verbal engloba todos los signos y sistemas de signos no lingüísticos que comunican o se utilizan para comunicar, los cuales se pueden agrupar en dos conjuntos, (teniendo presente que siempre están interrelacionados):

- A. Los signos y sistemas de signos culturales, es decir, el conjunto de hábitos de comportamiento y ambientales y las creencias de una comunidad que comunican, en sentido amplio y en sentido estricto.
- B. Los sistemas de comunicación no verbal, esto es, el conjunto de signos que constituyen los distintos sistemas de comunicación no verbal, a saber, el sistema paralingüístico, el quinésico, el proxémico y el cronémico. (Cestero, 2006, p. 59)

En relación con el proceso de análisis que aquí proponemos, nos interesa hacer referencia a los cuatro últimos sistemas de comunicación no verbal que menciona Cestero (2006) “el paralenguaje, la quinésica, la proxémica y la cronémica”. Primeramente, siguiendo lo expuesto por Cestero (2006), se debe entender que los sistemas paralingüístico (el cual es fónico) y quinésico o kinésico (el cual es corporal) son definidos como sistemas básicos o primarios de la comunicación humana que alteran los enunciados, mientras que los sistemas proxémico (el cual es corporal y espacial) y cronémico (corporal-temporal) son propuestos como secundarios ya que, como sistemas de comunicación basados en la cultura, afectan, modifican, refuerzan los sistemas básicos de comunicación.

De esta manera podemos divisar que los elementos de comunicación no verbal se pueden comprender como acciones realizadas de manera casi automática o espontánea cuando se trata de técnicas corporales cotidianas, pero no cuando se trata de las técnicas corporales extracotidianas que se usan en la danza y el teatro, pues en el escenario la comunicación no verbal se utiliza de manera consciente, ya que los movimientos del cuerpo

se realizan de manera reflexiva por basarse en un montaje de la actuación así como de coreografías, por ello las artes escénicas son referente para comprender como estos sistemas de comunicación (los movimientos, las expresiones, los sonidos, el manejo tiempo-espacio), así como la articulación entre estos sistemas permiten discutir la representación de los signos, movimientos, características que culturalmente impactan la construcción que se tiende sobre los géneros, la construcción de la ideología de género en una sociedad, y así mismo, en el caso de esta investigación cuestionar cómo algunos agendes de poder, como la medicina, la psiquiatría, los gobiernos y gobernantes participan en la expropiación del cuerpo de las mujeres.

Por tanto, la centralidad del cuerpo en escena es de interés metodológico en la presente investigación, ya que al presentar los cuerpos de las bailarinas y de las actrices en el análisis de las escenas se debe entender que se hace porque:

Sus cuerpos son primordiales: son el emisor, el receptor y el mensaje, y no dejan indiferente a ningún espectador, al adoptar una actitud de compromiso social que convierte sus trabajos en pequeños actos de resistencia y denuncia ante el falocentrismo. (Mandel, 2010, p. 23)

El movimiento de sus cuerpos, sus expresiones, su proximidad, sus voces, son las que le dan contenido a esa parte del análisis de escenas, develando la expropiación del cuerpo y el poder de la psiquiatría, así como la crítica de la razón patriarcal y a la crítica de la representación.

a. SISTEMA KINÉSICO:

Para referirnos a este sistema, interesa iniciar recordando que,

[...] la gestual no es más que un elemento de la representación, arbitrariamente aislado del resto de la puesta en escena. Ahora bien, el contexto global de la escena y la mirada del espectador son siempre los que sobredeterminan el gesto [...] Las teorías que tomamos prestadas de la comunicación no verbal sólo deben ser un medio –y no un fin– de aclarar un sistema estético, es decir, una poética construida artificialmente. (Pavis, 2011, p. 81)

Para comprender esa gestual, trataremos de ir articulando la explicación dada por Cestero (2006) y por Carrasquero y Finol (2007). El sistema kinésico está relacionado con el movimiento, la actitud y la expresión tanto corporal como facial, incluyendo aspectos como la mirada y el contacto corporal.

Los gestos y movimientos faciales y corporales son movimientos psicomusculares con valor comunicativo (Cestero, 2006 p. 62), por tanto, al ser interdependientes se deben leer de manera articulada para abstraer su mensaje, pero se pueden caracterizar de manera separada para facilitar la identificación de algunos elementos.

Por una parte, se tienen los *gestos faciales o mímicos* los cuales se producen, según Cestero (2006), por medio de los ojos, las cejas, el entrecejo y el ceño, la frente, los pómulos, la nariz, los labios, la boca y la barbilla. Para Carrasquero y Finol (2007), los gestos faciales permiten reproducir o representar las emociones ante diversas circunstancias, pero dado que estas expresiones son intencionadas en escena, pueden clasificarse como abiertas (expresiones fluidas como la risa), cerradas (expresiones duras como el llanto) y neutras (expresiones como la indiferencia).

Por otra parte, *a nivel corporal se tienen gestos, posturas, actitudes, movimientos, etc.*, pero, inicialmente, como lo mencionan Carrasquero y Finol (2007), se tiene al cuerpo mismo, pues la sola presencia de un cuerpo en escena, separado de su movimiento, puede comunicar por medio de sus características, propiedades, cualidades, formas, colores... al agregar el movimiento se puede leer la intensidad y la velocidad con la que se realizan los gestos, la articulación que tiene con ideas, emociones, necesidades expresadas en escena.

Finalmente, articulando los gestos faciales y corporales, tanto Cestero (2006) como Carrasquero y Finol (2007) incluyen un elemento más: la posición o postura, la cual tiene que ver con tres elementos: la ocupación dentro de un espacio; la forma particular en que se colocan los órganos con respecto al cuerpo mismo; la forma en que la posición tomada se relaciona con otros cuerpos en escena y con componentes de la escenografía.

Como se viene exponiendo, la riqueza de la gestualidad facial y corporal en las artes escénicas, trasciende las caracterizaciones que tomamos de la comunicación no verbal, pues

nos interesa tener presente que con ella se construye el discurso y, posiblemente, una estética de cuestionamiento a representaciones patriarcales en las artes escénicas.

b. SISTEMA PROXÉMICO:

Al hablar del sistema proxémico, Cestero (2006) explica que se trata de un sistema “conformado por los hábitos relativos al comportamiento, al ambiente y a las creencias de una comunidad que tienen que ver con la concepción, el uso y la distribución del espacio y con las distancias culturales que mantienen las personas en interacción.” (p. 63).

Específicamente, en cuanto a la interacción de las personas se ha definido la “proxémica interaccional” mediante la cual “se establecen las distancias a las que las personas de una comunidad realizan distintas actividades interactivas o comunicativas [...] estas distancias varían transculturalmente, de la misma manera que la importancia que se le confiere al hecho de guardarla o no.” (Cestero, 2006, p. 63)

Las dos anteriores definiciones que Cestero ofrece para tener una comprensión desde lo corporal cotidiano, pueden aportar a la comprensión de lo que Carrasquero y Finol (2007) comprenden como proxémica a nivel de las representaciones escénicas, quienes lo dividen en dos niveles o signos:

- La posición espacial que toma un cuerpo dentro de escena y la distancia que este cuerpo tiene de otros cuerpos en escena, de los elementos escénicos y de la audiencia (posición que se puede ver en relación con la quinésica anteriormente mencionado, aumentando así el significado del movimiento y del cuerpo).
- el acceso de un cuerpo a escena, es decir, las entradas y salidas que van determinando los cambios de circunstancias en escena (quién entra y quién sale de escena, cómo y para qué).

Por tanto, la cercanía y la lejanía entre los cuerpos, así como entre cuerpos y otros elementos escénicos, nos hablan de las posibilidades de interacción así como de las prohibiciones de ciertos comportamientos en sociedad, pero también nos exponen los vínculos entre los personajes, la interacción a partir de rangos o jerarquías (entre diferentes elementos),

así como posibles intercambios con el entorno, es decir, cómo el personaje se siente o se comporta en el espacio creado para la puesta en escena.

c. SISTEMA CRONÉMICO:

El sistema cronémico es definido por Cestero (2006) “como la concepción, la estructuración y el uso que hace del tiempo el ser humano.” (p. 64) y lo divide en tres categorías:

- Tiempo conceptual: definido por los hábitos de comportamiento y creencias relacionadas con el concepto que tienen las culturas en torno al tiempo: las valoraciones que le dan; la distribución que hacen; la incidencia del tiempo en la acción humana; incluye conceptos como puntualidad, eternidad, prontitud, un rato, un momento, etc.
- Tiempo social: son los signos culturales que muestran el manejo del tiempo dentro de las relaciones sociales, por ejemplo, cuánto debe durar una u otra actividad o acción; cuál es el momento apropiado para hacer una u otra actividad o acción.
- Tiempo interactivo: se refiere a la duración de otros signos como los gestos, movimientos, aproximaciones, verbalizaciones, pausas, silencios, etc., dándole así uno u otro significado a la acción.

De una u otra manera, esta estructuración del tiempo se puede trasladar a la puesta en escena de una obra.

Siguiendo la propuesta de análisis que da Pavis (2011), la experiencia temporal se da de dos maneras: objetiva, que es medible-cuantificable; y subjetiva, que corresponde con la experiencia individual de cada espectador/a. El tiempo objetivo permite acercarse a la parte técnica de la duración-cronometrada de la representación y, según Pavis (2011, p. 164) esta cronometración del tiempo permite darle un ritmo a cada sistema de signos y a la puesta en escena, en general, lo cual puede comprenderse como la manera en que se dispone que los diferentes elementos escénicos entren y salgan de escena, cuándo deben durar, si algunos elementos deben ir al mismo tiempo o uno tras el otro, etc.

En cuanto al tiempo subjetivo o interior, que refiere a la experiencia que tiene el espectador y la espectadora de manera individual frente a la acción en escena, implica “[...] sentir las variaciones de su flujo, sus cambios de velocidad y la longitud de sus pausas. Este tiempo subjetivo de la variación es el del tiempo [...] El análisis temporal del juego anotará por tanto los momentos de pausa, de silencio y de interrupción de la acción, así como los medios utilizados para marcar los aumentos y las reducciones de la velocidad: el caudal vocal, los desplazamientos y los cambios de tempo relativos a la norma cultural [...]” (Pavis, 2011, p. 165).

Ante esta división, se crea la categoría “tempo-ritmo” que trata de articular lo cuantitativo del ritmo y lo subjetivo del tempo. “El tempo-ritmo de la representación marca a la vez la línea continua de la acción (objetividad del ritmo) y las sutilezas imprevisibles del subtexto, con sus pausas y sus silencios (subjetividad del tempo).” (Pavis, 2011, p. 166).

Por tanto, las nociones de tiempo conceptual, social e interactivo permiten ir leyendo algunas variaciones de tiempo en escena, algunas convenciones sociales que se cumplen o se rompen, así como las alusiones y el juego que la dramaturga hace del tiempo en la obra. Por ejemplo, se puede esperar que una obra dure menos de una hora, pero podría ser que la artista considere usar más tiempo o hacer sentir a la audiencia que el tiempo pasa lento; por otra parte, las acciones en escena pueden percibirse a partir de su durabilidad, a partir del tiempo interactivo y generar sensaciones en la subjetividad de cada quien, a partir de un acelerado e intermitente cambio de luces, el tempo de la danza y la música, el ritmo con el que se pasa entre escenas, etc.

Un elemento más que se va a tener presente es el “momento particular” o privilegiado, según Pavis (2011) es un momento en el que el tiempo parece detenerse, “o, más prosaicamente, el momento en que el actor atrae a su público, un «momento propicio», según Daniel Mesguich, en que el actor capta la atención del público” (p. 166). Ciertamente, ese momento particular puede quedar en manos de cada espectador y espectadora, pero al mismo tiempo, puede ser que la artista haya pensado dentro de su obra dar acento a un momento para enfatizar sus ideas, para dar un antes y un después dentro de la narración de la puesta en escena, etc. Como se ha expuesto anteriormente, hay momentos que se usan para

condensar sentidos o donde se percibe una Explosión de Sentidos, esto se corresponde con lo que aquí se expone como “momento particular”.

Por tanto, en una puesta en escena se encuentran diferentes expresiones del tiempo, incluyendo el tiempo dramático (tiempo determinado por el guion o texto dramático, ya sean horas, días, años, dentro del cual se propone el desarrollo de la historia o sucesos) que es importante para comprender el contexto o los diálogos que una artista puede tener con un periodo histórico determinado. Dentro de esta diversidad, cada espectador/a tiene espacio y oportunidad para captar la forma como la interacción, el ritmo, el tempo y el tiempo dramático van siendo marcados por los diferentes elementos escénicos, guiándose por el movimiento corporal, las luces, objetos, música, que pueden aportar a afectar la percepción del tiempo.

d. SISTEMA PARALINGÜÍSTICO Y LA VOZ:

Este resulta ser un sistema particular, ya que hasta el momento, se ha hecho alusión a elementos que pueden enmarcarse más desde las sensaciones visuales, pero este sistema se comprende desde las sensaciones auditivas. Estos signos auditivos no se comprenden como verbales porque no hacen referencia a palabras, frases, diálogos o canciones, sino a sonidos producidos con la garganta o boca, pero también con otras partes del cuerpo como las palmas de las manos, los pies o bien con objetos que se encuentran en el escenario.

El sistema paralingüístico definido por Cestero (2006) está formado por las cualidades físicas del sonido y los modificadores fónicos; los indicadores de las reacciones fisiológicas o emocionales; los elementos cuasi-léxicos, comprendidos como vocalizaciones y consonantizaciones convencionales de escaso contenido léxico; las pausas y los silencios.

Para Carrasquero y Finol (2007), estos son elementos sonoros no articulados (no lingüísticos) que provienen del reparto, sonidos que se producen como parte de la escena, a los cuales se suman los elementos sonoros no articulados que son externos a la interprete o el interprete como la música y los efectos de sonido (de naturaleza, lugares, meteorológicos, etc.) que se reproducen de forma artificial, con los cuales se resalta, fortalece y define el mensaje, y, además, aportan a la descripción del tiempo y del espacio en los que se contextualiza la puesta en escena.

Todos los elementos paralingüísticos y sonoros se articulan al grupo de elementos de la comunicación no verbal. No obstante, es necesario aclarar la existencia de la comunicación verbal y abrir un breve espacio que nos permita comprender el aporte de este tipo de comunicación, aun cuando no se va a profundizar en los elementos técnicos de este como lo son sus características objetivas (tono, intensidad, timbre, frecuencia, métrica, partituras), se trata de hacer un acercamiento a las cualidades subjetivas de la voz, pues parte de la fusión entre danza y teatro permite la articulación del movimiento con los sonidos, así como con la voz y, de una u otra manera, aportan a leer la obra.

Claramente, la voz hace referencia a la parte textual del guion o Texto Dramático y, a partir de esta, se puede obtener información valiosa del discurso expuesto por la artista. La voz se puede expresar mediante la palabra, el diálogo o el canto y como se expuso, interesan estos elementos porque en algún punto, una palabra, alguna frase o la letra de una canción pueden aportar a leer el discurso e, indiscutiblemente, van a impactar en la aprehensión que se tenga de la obra.

En cuanto a sus cualidades subjetivas, primeramente, hay que tener en cuenta que hay una mezcla entre lo que el personaje debe transmitir y las cualidades de la voz que tenga la actriz o el actor, la cantante o el cantante, por tanto, las posibilidades que tenga la persona para caracterizar al personaje van a dar uno u otro matiz a la voz que se escuche en escena. Pero, en general, interesa tener presente que a través de la voz se transmiten emociones y cualidades del sujeto, por ejemplo, puede ser una voz femenina, masculina, enfermiza, energética, triste, agobiada, nerviosa, etc. Además, a través de ella se puede alterar el estado de ánimo, humor o energía de la audiencia, puede ser mediante gritos, cantos suaves, diálogos risueños, etc.

Hasta este momento se tiene que estos sistemas (kinésico, proxémico, cronémico, paralingüístico y la voz) hacen referencia a las posibilidades de significado y de significar que tienen las diferentes partes del cuerpo, así como sus movimientos en solitario o en relación con otros sujetos u objetos.

Pavis (2011) considera que no se puede analizar de manera mecánica los gestos de artes escénicas como la danza, por lo que se deben crear estrategias para lograr ese análisis,

para lo cual propone el *análisis de energía y de vectorización*, -las cuales se han mencionado anteriormente, pero más adelante se retomarán-, mientras que en artes como la actuación donde existen textos que permiten la vocalización o uso de la voz, se puede recurrir a esa co-dependencia entre lo verbal y lo no-verbal.

En el proceso de realizar el análisis de los gestos y los movimientos, Pavis (2011) propone retomar la *teoría sobre la significación (semiología) y la puesta en escena global*, dentro de la cual se pueda leer *la representación mimética de los sentimientos*, esto con el fin de comprender los personajes, no obstante, acercarse a comprender y leer este elemento puede tener complicaciones, pues expone el autor que mientras hay elementos que pueden resultar obvios o evidentes para quien observa, hay otros de la puesta en escena que pueden ser difíciles de abstraer, en especial, al hablar de emociones o sentimientos, los cuales podrían ser variables según la interpretación de quien esté observando, por ello, de alguna manera en la puesta en escena la artista / el artista tratará de hacer que las ideas sean visibles o legibles a partir de las actitudes o acciones físicas, o sea a partir de las cualidades del cuerpo y del rostro, del movimiento de estos, así como de la relación de estos con los demás elementos del escenario.

1.7.3. MARCO ESCÉNICO

Ya que se ha expuesto en torno a las técnicas corporales (su aporte a la comunicación verbal y no verbal) se ampliará en torno a varios de los elementos que fortalecen el mensaje como lo son el vestuario, el espacio escénico y la iluminación, principalmente nos apoyaremos en “Imagen Escénica” (2006) de Gabrio Zappelli, doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura por la Universidad de Costa Rica, quien ha sido docente tanto de la Universidad de Costa Rica como de la Universidad Nacional.

a. ESPACIO ESCÉNICO

Apoyándonos en Zappelli (2006) comprenderemos que al hablar de espacio escénico, por una parte, estamos hablando de todo el complejo arquitectónico en donde se ubica el espectáculo, por otra parte, estamos hablando de que el *espacio* puede ser organizado, valorado, distribuido, es decir, si bien el espacio es intangible, tiene la facultad de ser alterado según las necesidades humanas. Dentro del *espacio* existe la posibilidad de movimiento, de

desplazamiento de cuerpos y de objetos, en él se desarrollan los sistemas proxémico y kinésico, se interactúa según normas socialmente establecidas sobre las relaciones interpersonales o de comunidad, pero también es posible quebrantar o modificar esas normas según se requiera para el guion o Texto Dramático de la obra.

ESCENOLOGÍA, ESCENOGRAFÍA Y ESCENOTÉCNICA

Por tanto, siguiendo las ideas que Zappelli (2006) ofrece para comprender la disposición del espacio en una obra, hay tres categorías que son fundamentales, primeramente, escenología:

La escenología, desde un enfoque semiológico, parte del análisis de las motivaciones y de las posibilidades de comunicación y significación de una obra de arte escénico, y de los procesos de producción semiótica que implica su pertinencia escénica.

Con el término escenología se quiere enfatizar en el análisis del aspecto “lógico” del espacio, a favor de las investigaciones y las aproximaciones metodológicas necesarias para la comprensión del espacio dramático de una obra. La escenología es una primera etapa en el análisis del espacio. Estudia la producción de significado que constituye, o constituirá, la base semiótica de la futura imagen escénica. (Zappelli, 2006, p. 3)

Esta idea es fundamental para el proceso de análisis que se propone en esta investigación porque las obras a analizar claramente incorporan un estudio del espacio escénico y llegan a darle usos y significados diferentes a los convencionales, con lo cual van rompiendo algunas las reglas que se han expuesto anteriormente (movimiento, tiempo, etc.), así como las que a continuación se van a explicar.

Se comprende que, a partir de la Escenología, es decir, de ese estudio que realizan las directoras de las obras acerca de las posibilidades que ofrece un espacio determinado para escoger la mejor manera de transmitir un mensaje, se establece la Escenografía, es decir, se diseña y crea la mejor manera de traducir el “marco para la acción” que se ha imaginado y escrito en el Texto Dramático. Zappelli retoma la siguiente definición para aclarar qué es Escenografía:

Arte y técnica de crear por medio de algunas oportunas soluciones pictóricas, arquitectónicas y prospectivas (sic), la realidad ambiental ilusoria para la representación teatral (Devoto-Oli p. 2780 citado por Zappelli, 2006, p. 4)

Pero para lograr obtener esas soluciones espaciales que transmitan lo que se ha escrito e imaginado en el Texto Dramático, se requiere de habilidades, materiales, conocimientos para que lo puesto en escena no sólo ilustre el ambiente de la obra, sino que sea funcional para la misma, para el elenco, para la audiencia, así se obtiene la Escenotécnica,

El aspecto escenotécnico está concentrado en el análisis de las soluciones técnicas funcionales a las necesidades constructivas, especificadas en el dibujo, y aplicadas en la fase de su ejecución en la puesta en escena. (Zappelli, 2006, p. 4)

ESPACIO ICÓNICO

El espacio escénico requiere de la construcción de un “marco para la acción”, es decir, requiere de una escenografía que represente un ambiente y/o una contextualización, esta escenografía puede ser continua o cambiante, concreta o abstracta, metafórica, simbólica, construida, pintada, así como incorporar tecnologías y proyecciones con fotografías o videos, etc., pero todos los elementos que en ella se encuentran tendrán una intensión, aportan al discurso general.

Eso significa que una escenografía como tal, no puede ser analizada como simple cuadro o construcción arquitectónica; más bien, debe ser considerada en su relación funcional con el contexto (texto global) del espectáculo. Una estructura pictórica o arquitectónica es “escenografía” cuando presenta una disponibilidad de sentido (Deleuze), o sea, cuando los elementos que componen el espectáculo le atribuyen un significado más completo y complejo con respecto al que ella misma denota. (Zappelli, 2006, p. 26).

Ese significado de la escenografía y de los elementos que la componen depende del uso que les es dado dentro de escena, no sólo de la forma o del uso que se le suele dar dentro de la sociedad.

En el teatro, es la función la que determina y confirma el sentido de los objetos en el momento de su uso (una forma de determinar la función de un objeto escénico es la palabra; otra, la acción). Por eso una escenografía realista puede ser llevada a significar algo muy diferente de lo que es [...] (Zappelli, 2006, p. 28)

El sentido de los objetos y de la escenografía, según Zappelli (2006, p. 27) puede ser concreto o abstracto, metafórico o simbólico, así como de metonimias. En ese sentido, lo concreto depende de un complemento con su significado (no sólo de su forma, una silla es usada y entendida como tal), mientras que lo abstracto depende completamente del significado (una silla puede ser usada como un pedestal).

En la escenografía concreta, los elementos por separado y/o en su conjunto reproducen el significado convencionalmente otorgado en sociedad, mientras que en la escenografía abstracta, los elementos por separado y/o en su conjunto pueden tener una forma, un uso y un significado que no corresponden de manera exacta con lo convencionalmente determinado en sociedad.

La metáfora se presenta cuando los elementos constitutivos de la escenografía o la escenografía en su totalidad, son utilizados con una función diferente a la que le es propia o esperada por el auditorio. Un objeto puede ser utilizado metafóricamente para representar ideas o valores universalmente reconocibles convirtiendo así un objeto en un símbolo. Finalmente, las metonimias son las estructuras escénicas que con un único elemento escénico permiten hacer referencia todo el ambiente en el que se desarrolla la acción (Zappelli, 2006, p. 29).

Existe la posibilidad de encontrarse ante la saturación de metáforas o de metonimias, así como existe la posibilidad de encontrarse con ambigüedades en los significados de los elementos escénicos y de la escenografía, por lo que es necesario, en el momento del análisis, tener presente el significado y uso atribuido por parte de las artistas o los artistas.

ESPACIO LÚDICO-PERCEPTIVO

Dentro del espacio también es posible el movimiento, como se había mencionado anteriormente, y los elementos escénicos están en relación constante con las posibilidades que tienen las actrices y las bailarinas, así como los actores y bailarines, de moverse en el escenario e interactuar entre ellas y ellos, así como con los objetos y la audiencia.

El espacio lúdico perceptivo se refiere a las posibilidades de desplazamiento del actor y de percepción de la representación de parte del público, posibilidades que un específico espacio brinda en la puesta en escena. (Zappelli, 2006, p. 22)

A partir de la anterior cita, se entiende que es necesario fragmentar lo Lúdico y lo Perceptivo, para comprender sus particularidades en relación al Espacio. Primeramente, según lo plantea Zappelli (2006), el Espacio Lúdico es aquel que permite la expresividad del elenco ya que, por una parte, están las posibilidades Kinéticas y, por otra parte, están las posibilidades Proxémicas (*elementos que ya se han mencionado anteriormente, pero que acá se retomarán para comprender la propuesta de Zappelli*).

En este espacio su desplazamiento personal será tanto en la superficie horizontal y vertical como en el volumen y en la profundidad. En este espacio el actor tiene una específica posibilidad de montar relaciones coreográficas con otros actores o con objetos ubicados en el escenario. (Zappelli, 2006, p. 22)

En relación con este aspecto del espacio escénico relacionado con la proxémica, Zappelli (2006) menciona dos aspectos. El primero refiere a las cuatro zonas de distancia entre personas: íntima, personal, social y pública, a cada una de estas el autor le confiere características en relación con los datos sensoriales que se pueden despertar (vista, olfato, tacto...), y establece una serie de medidas determinada en centímetros para determinar la relación cercanía-lejanía, no obstante, acá no es tan relevante este tipo de especificidad ya que consideramos que esto puede variar o representarse de formas variadas.

El segundo aspecto, la proxémica en espacio escénico, se vincula con todos los elementos que son parte de la escenografía (objetos, muebles, arquitectura) los cuales, de alguna manera, van a determinar las posibilidades de movimiento y de proximidad.

Ahora bien, en cuanto al Espacio Perceptivo, Zappelli (2006) hace referencia a la distancia pública entre el elenco y la audiencia. Dadas las distancias entre el elenco y la audiencia, esta depende del rango de visión que tenga sobre el espectáculo, el cual estará determinado por el lugar en el que se ubique dentro de la sala, la iluminación y el movimiento que se genere en el escenario.

Un aporte que hace Pavis (2011) a esta categoría está dada como “la experiencia espacio-temporal o cronotopos” según la cual, “un determinado uso del tiempo y del espacio produce una corporalidad específica” (p. 167), según el autor, hay 4 tipos de cronotopos fundamentales y cada uno de estos cronotopos permite pensar en el comportamiento que podría tener un cuerpo en uno u otro escenario, a continuación se presenta una síntesis interpretativa de lo expuesto por el autor:

- Espacio grande + Tempo rápido: megalomanía
- Espacio grande + Tempo lento: cámara lenta
- Espacio pequeño + Tempo rápido: nerviosismo, ansiedad
- Espacio pequeño + Tempo lento: minimalismo (corporalidad con movimientos contenidos)

No obstante, espacio y tiempo pueden tener otras características: pensando en el espacio como abierto-cerrado, global-fragmentado, dinámico-estático, desértico-abarrotado, etc.; en cuanto al tiempo, infinito-limitado, largo-corto, interrumpido-ininterrumpido, etc.

Aquí lo que interesa tener presente es que el Espacio Lúdico-perceptivo es una construcción entre los diferentes sujetos que se encuentran en el espacio escénico, pero principalmente, apelan a la audiencia, tienen que ver con la manera como la audiencia percibe el movimiento, la proximidad, el tiempo, en relación con la obra.

b. VESTUARIO

Como venimos exponiendo con las Técnicas Corporales, los cuerpos en escena son los principales vehículos de significado para el discurso de la obra. Los cuerpos pueden aparecer desnudos o con algún disfraz, vestuario, maquillaje u ornamento en correspondencia con el personaje, el suceso, las emociones y Texto Dramático. Ciertamente, como lo expone Zappelli (2006) la indumentaria cumple una función social ya que media entre lo “animal” del cuerpo desnudo y lo “cultural” como forma de representar el cuerpo.

Por tanto, el vestuario es una conexión del sujeto con la sociedad a la que pertenece, a las instituciones que representa, a la clase social de la que hace parte, no obstante siempre hay una búsqueda de individualidad, así que se suele buscar el equilibrio entre lo demandado

y lo deseado, aun así siempre habrá quienes rompan con ese equilibrio, lo cual se presenta de manera más tangible en diferentes tipos de representaciones escénicas.

Desde el desnudo hasta el disfraz, el vestuario abarca un arco de posibilidades en el que, la indumentaria juega un papel determinante para nuestro cuerpo al contraponer funciones sociales y económicas, estéticas y utilitarias. Desnudez y vestimenta son medidores y mediadores del significado de un cuerpo cubierto o descubierto, de un cuerpo escondido o revelado, de un cuerpo que es vehículo significante. (Zappelli, 2006, p. 51)

Siguiendo la explicación de Zappelli (2006, pág. 57) resulta interesante mantener presente esta lectura de la relación cuerpo humano-indumentaria con la relación lo natural-lo cultural, como símbolo del pasaje de un “cuerpo animal” a un “cuerpo cultural”, lo cual lleva a pensar que la presentación del cuerpo (la indumentaria, las posturas, los gestos, los movimientos) siempre va a estar mediado por dos categorías que aparecen como oponentes en la teoría de este autor: pudor⁵ y obscenidad⁵, expresados como exhibir u ocultar a partir de los elementos de indumentaria, pues como explica el autor, cualquier prenda puede ocultar o exhibir el cuerpo humano, ya sea total o parcialmente, ya sea con significados sexuales o basados en tabúes sociales, ya sea para decir algo de manera enfática o para hacer alusión a algo, para reprimir o exaltar el cuerpo humano.

Según lo entendido en la argumentación que hace Zappelli, el erotismo del cuerpo se puede esconder debajo de un manto, de un uniforme, y ser representado a partir del movimiento de esta indumentaria, pero también el hecho de que el cuerpo esté oculto puede producir ambigüedades en el discurso, por ejemplo, entre sensual y espiritual o entre misticismo y lujuria, lo cual abre la posibilidad de preguntarse ¿cuál es la verdadera emoción o sentimiento detrás del movimiento?, ¿es el movimiento del vestuario un movimiento simbólico, metafórico, una expresión de una situación psicológica del personaje (amor, deseo, enojo) una emoción que el personaje quiere ocultar?, también hay que preguntarse si la fuerza

⁵ Pudor: la renuncia a aspectos que se consideran equívocos o morbosos, vergüenza, reserva, discreción. Aversiones que sanciona la ley o el sentido común (Zappelli, 2006, p. 60) ⁵

Obscenidad: significa indecente, obsesiva y escandalosa ostentación del cuerpo, una excitación por medio de palabras, imágenes o actos, pertenecientes al ámbito sexual. Por extensión, la obscenidad es un motivo de ofensa al buen gusto y la moral. (Zappelli, 2006, p. 60)

motora del vestuario, de la indumentaria, es dada por el cuerpo en movimiento o si es dada desde un agente externo (otra actriz-bailarina o actor-bailarín, viento, etc.)

Otro elemento que nos aporta Zappelli (2006) para leer el vestuario se basa en las categorías Alegórico y Simbólico, pues, por una parte, el vestuario suele hacer referencia al contexto en el cual se desarrolla la argumentación de la puesta en escena, lo cual haría del vestuario un elemento metonímico, pero por otra parte, el vestuario podría estar representando otro tipo de mensajes, valores, ideas, por tanto, sería alegórico o simbólico, según el caso que se presente.

Finalmente, Zappelli (2006) nos aporta en la definición de cuatro parámetros formales con las que se suele clasificar el vestuario escénico, no obstante, es necesario aclarar que más allá de describir los elementos formales de cada obra, lo que interesa es tener presente cómo estos pueden expresar ideas, promover discusiones, reflexiones, sobre la construcción de la ideología de género, y así mismo tiempo, cuestionar la expropiación del cuerpo e las mujeres. Estos parámetros formales son:

- a. La forma, sobre todo en relación con la estructura física del que lo lleva. El vestuario puede subrayar y evidenciar, o esconder el cuerpo, pegarse a este o resaltarlo, y entonces alterar las dimensiones mismas de la figura hasta los niveles de lo absurdo...
- b. El material, que induce a rigidez o acentúa el movimiento, subraya o vuelve inciertos los contornos de las figuras; así, para un vestido se podrían utilizar las dicotomías que evidencian y niegan su función.
- c. El color, que asume particular importancia en el contexto de la estenografía, en cuyo fondo el vestuario puede resultar o ser absorbido: Stanislavsky representó la Vida de un hombre, de Andreiev, utilizando como estenografía un terciopelo negro y vistiendo a casi todas las personas del mismo color. El resultado fue un moverse de caras y de manos que se apreciaban independientes y sin cuerpo
- d. La estructura, o sea, ejecución y composición, por ejemplo, si el vestido está compuesto por un único elemento o por una serie de elementos que se sustituyen o se superponen. (Zappelli, 2006, p. 78).

c. ILUMINACIÓN

Como se mencionó anteriormente, la iluminación es necesaria porque es el elemento que permite la visibilidad al público y al reparto en escena, además, la luz dirige o centra la mirada del auditorio sobre el espectáculo, sobre las áreas de acción, por tanto, se entiende que es un elemento fundamental para lograr una adecuada percepción del contexto escénico. Como explica Zappelli (2006) la función primaria de la luz es “hacer ver” y esta función primaria de la iluminación, por lo general, se realiza a partir de fuentes de luz fija, limitando las posibilidades de volverse un elemento significativo dentro de la obra, pues es algo que se comprende como parte de los utensilios básicos para hacer posible el espacio escénico.

La luz es utilizada sobre todo para dar plasticidad al encuadre o al espacio escénico, para crear un equilibrio de claro-oscuro, para la acentuación visual de los personajes y para dar relieve a las formas arquitectónicas. La iluminación escénica debe, además, contribuir a crear en el observador, cuando se necesita, la ilusión de la realidad, y para este resultado se recurre a las luces de efectos, que simulan luces naturales o artificiales. De la iluminación escénica se espera también una importante contribución a la creación de una determinada atmósfera. (Zappelli, 2006, p. 124)

Por lo anterior, la expectativa es que la iluminación del espacio escénico no tenga cambios abruptos o muy notorios, pues cuando sí lo tiene, cuando se mueve, cambia la intensidad, los colores, parpadea o se desvanece dejando en oscuridad el espacio, quiebra esa función y expectativa primaria, y pasa a ser un elemento con diversos significados, ofreciendo una pista más para comprender el discurso que se encuentra en escena.

Zappelli (2006) explica que como elemento significativo, puede usarse la más primaria y obvia función de la luz para representar condiciones atmosféricas y el paso del tiempo, mientras que cuando se trata de cambios de color en la iluminación, suele hacerse referencia a elementos de orden psicológico, asumiendo, principalmente, valores socialmente convenidos.

Aprovechando estas sólidas convenciones, la luz es frecuentemente utilizada en el teatro para representar situaciones o estados de ánimo, o, también, para crear expectativas en cuanto al desarrollo del futuro; y cumple pues un papel bastante similar al de la música [...] (Zappelli, 2006, p. 116)

En este sentido, al comparar la iluminación con la música, podemos pensar la iluminación no sólo como generador de información sobre el discurso escénico, sino también como modificador del ánimo y emociones del público, lo cual puede generar algún tipo de conexión emotiva con lo que está sucediendo en escena o por lo menos, afectar la interpretación de lo sucedido en escena.

Otra potencialidad de la iluminación, que resulta necesario retomar de exposición de Zappelli (2006, p. 119), es la capacidad que tiene esta de enfatizar, resaltar, aislar o poner en primer plano a un objeto o personaje, centrando la atención del público sobre un evento en medio de todos los otros eventos del contexto escénico y, a la vez, dar a entender un estado psicológico propio del personaje como aislamiento, soledad, grandilocuencia, entre otros.

Para ir cerrando la exposición que se ha hecho sobre técnicas corporales y elementos escénicos, establecemos que cada sistema de signos (Kinésica, Paralingüística, Proxémica, Iluminación, Vestuario, Maquillaje, etc.) es utilizado bajo la convención de significados, de códigos, de nexos del imaginario colectivo y son recreados, resignificados, ironizados, criticados, en escena por medio de la obra. Al unirse en un escenario, dialogan entre sí y crean un mensaje más contundente, dan fuerza al discurso, a la retórica de la artista.

Siguiendo las ideas de Hidalgo, R. (2007, p. 205) podemos divisar que, mediante el trabajo consciente del cuerpo en escena, es decir, a través de las técnicas corporales extracotidianas –como las correspondientes a la danza y el teatro– se establece un medio de apropiación del cuerpo, pues se rompe con el pragmatismo y automatismo de las técnicas corporales cotidianas que son introyectadas culturalmente, de tal manera tenemos que las intérpretes (bailarinas y actrices) se “apropian de su cuerpo en escena” para exponer-denunciar la “expropiación del cuerpo de las mujeres” en el mundo cotidiano. Pero, además, hacen uso de diversos elementos escénicos que igualmente propician ese cuestionamiento, por ejemplo, un tipo de vestuario o de escenografía, una canción o un objeto del escenario, se pueden articular a los movimientos y a la actuación creando “sintagmas” cuestionadores, o grupos de signos que permiten al espectador o espectadora, aprehender un contexto creado por la artista para interactuar con él o ella y dialogar en torno a un tema de interés o una motivación propia de la artista.

A manera de ejemplo, se tienen de referencia los vestuarios de las intérpretes, por una parte, en *Augustine*, las batas de las bailarinas permiten contextualizar la estancia en un Hospital, posteriormente, mediante la danza y la interacción con otros personajes, se empieza a comprender que están en un contexto de sufrimiento físico, emocional y psicológico, por lo que su estancia en el Hospital Psiquiátrico y los eventos que en él acontecen, permiten ir cuestionando, en este caso, la construcción histórica de la locura como medio de expropiación del cuerpo de estas mujeres.

Por otra parte, se tiene la obra *Vacío* que va a tener otros vestuarios, más variados, más coloridos, las intérpretes van a tener accesorios, maquillajes y peinados diversos, que junto a la escenografía propuesta –que rompe esquemas tradicionales–, transmiten un espacio festivo, animoso, pero conforme van transcurriendo los hechos, todo ese sentir se va cuestionando, pues las canciones, las cartas, las frases, los cambios de vestuario, de luces, van dando más y más contenido, haciendo que la audiencia contemple que se está cuestionando una serie de discursos que subyugan a las mujeres, como la maternidad, el amor romántico, la locura, etc.

Los cambios de Luz en *Vacío*, de total luz durante todo el espectáculo y de repente total oscuridad (junto con el golpeteo del piso por parte de todas las artistas), genera un cambio brusco o violento para el espectador, se genera gran cantidad de información sobre el significado de la obra en torno a este dramático cambio de la luz.

De igual manera, en ambas obras, puede ser que se empiecen a contemplar símbolos usados, de manera similar por las artistas, por ejemplo, el color rojo. Color que puede estar asociado, desde la convencionalidad, al peligro, la sangre, el amor, la pasión, etc., pero que dentro de estas obras pueden denotar de manera crítica o estética, referencias a la menstruación, a la vulva o a la pasión, etc., este tipo de argumentaciones se harán con más profundidad en relación a escenas específicas escogidas para explicar categorías de análisis de esta investigación, por ahora, sólo se han hecho algunas alusiones a manera de ejemplo.

Es preciso comprender, ampliando algunas de las ideas de Hidalgo, R. (2007, p. 206) explica sobre la dualidad de los cuerpos en escena, que el cuerpo de las artistas expresa una dualidad de interés para el estudio desde el feminismo pues han vivido la expropiación (como

mujeres dentro de la sociedad patriarcal) pero mediante la danza y la actuación tienen la oportunidad de reapropiarse de ellos y de cuestionar lo que han vivido; en su cuerpo como seres humanos se han depositado las técnicas corporales cotidianas que se permiten y se prohíben, que se exigen y toleran en sociedad, es decir, también han vivido el juicio, la expropiación, la imposición sobre sus cuerpos, han vivido en la sociedad costarricense siendo aleccionadas y juzgadas a partir de estándares, homogenizaciones, modelaciones.

Por ejemplo, durante el conversatorio realizado para discutir la obra “Augustine” su creadora, Selma Solórzano, preguntaba a las panelistas invitadas “¿Cuáles son nuestros Charcots hoy? Y ¿por dónde salimos, dónde está la puerta de salida, de qué nos tenemos? (Selma Solórzano, 26 julio 2013, Conversatorio sobre “Augustine”), hay un interés subjetivo de las artistas por poner en escena estas imposiciones corporales y utilizan su cuerpo, que ha pasado por el amoldamiento social, por las imposturas sociales, para construir y comunicar un texto artístico, para construir un discurso que contenga tanto la historia –individual y colectiva– como algo innovador, que evidencie su ruptura o intención de ruptura con lo impuesto sobre su cuerpo o una concientización sobre su cuerpo, y al mismo tiempo evidencie un trabajo estético innovador.

ESTRATEGIA METODOLÓGICA: LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROCESO DE ANÁLISIS PROPIO

2.1. ESTABLECIENDO ELEMENTOS FEMINISTAS PARA EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS ESCÉNICAS ESCOGIDAS

En la línea de investigación que aquí se propone, la estrategia metodológica será fundamentada en los principios de la investigación feminista, pero se irá ampliando con aportes provenientes de los esfuerzos analíticos realizados por algunas estudiosas del arte feminista, así como desde estudiosos/as de las artes escénicas, siempre manteniendo la línea crítica que permita reflexionar en torno a las relaciones de poder que se pueden leer en torno a los cuerpos femeninos o de las mujeres.

Además, se recuperan las propiedades de las técnicas propuestas desde la investigación cualitativa, principalmente la entrevista, la observación y la revisión de documentación (libros, videos y fotografías) ya que permiten la reflexión intersubjetiva, la recuperación de la narrativa y la interpretación por parte de las sujetas protagonistas, así como la triangulación, por parte de la investigadora, de las diversas fuentes de información para develar congruencias, contradicciones y llegar a conclusiones.

Para iniciar, se recuperan los principios de la investigación feminista expuestos por Castañeda, P. (2008) quien permite colocar bases en la construcción de un punto de vista feminista para acercarnos al objeto de investigación que aquí se propone, pues es necesario iniciar aclarando la importancia de subvertir el punto de vista patriarcal, imperante en las ciencias sociales, que históricamente ha invisibilizado a las mujeres y ha marginado el conocimiento producido desde las mujeres, para pasar a plantear un punto de vista teórico-metodológico que sustentado en nociones feministas permitan trabajar en visibilizar y recuperar el trabajo y el conocimiento de las mujeres, en este caso, de mujeres artistas en el ámbito escénico.

Primeramente, el punto de vista feminista en investigación tiene la **intencionalidad teórica y política** de visibilizar las condiciones de vida de las mujeres; las oportunidades y limitaciones; los intereses, preocupaciones y experiencias; así como las acciones de transformación que desde ellas se generan. En especial, en este proyecto de investigación se tiene la intención de visibilizar el aporte realizado desde el arte de las mujeres para denunciar y promover tanto reflexiones como transformaciones acerca de los discursos hegemónicos que giran o se construyen en torno al cuerpo de las mujeres en las sociedad patriarcal-capitalista así como de los sistemas de representación tradicionales sobre estos cuerpos en las artes escénicas.

Un momento importante dentro del análisis feminista de creaciones de arte han sido las conversaciones con las artistas creadoras para profundizar juntas – investigadora y artista- sobre cómo se plasman o representan en las obras escénicas los cuestionamientos y las reflexiones que ellas tienen en torno a las experiencias de violencia sobre el cuerpo de las mujeres en el sistema patriarcal, así como sobre las rupturas hechas desde ellas en los sistemas de representación de las artes escénicas.

En ese sentido, la *intencionalidad teórica y política* se articula con el principio feminista de la **deconstrucción y desmontaje de los mitos y estereotipos femeninos**, especialmente relacionados con categorías de análisis construidas para esta investigación que permiten deconstruir la histerización, expropiación, cosificación y patologización de los cuerpos femenino / de las mujeres, desde la psiquiatría, no sólo como aporte desde las obras seleccionadas, sino como uno de los fundamentos de esta investigación, profundizarlos desde un análisis feminista y con la intención de divulgar los resultados.

Como Mandel (2010) lo muestra en su trabajo, la deconstrucción es una de las herramientas analíticas más importantes para abordar el trabajo de las artistas pues como ella lo explica,

La deconstrucción es la estrategia de lectura e interpretación que nos posibilita desarticular y desmontar conceptos fijos, convenciones y normas. El análisis desde una perspectiva deconstructiva aporta una visión antiesencialista, en la cual categorías como las

de “hombre” o “mujer” pueden ser reformuladas invirtiendo su valor jerárquico. (Mandel, 2010, p. 9)

Otro de los principios, la **historización**, resulta fundamental para poder colocar tanto estas categorías de análisis como el aporte de las mujeres artistas en la escena nacional, ya que desde su trabajo, se están generando transformaciones en las propuestas escénicas, a la vez que, por una parte, se está rescatando la enseñanza y el legado de la danza costarricense y, por otra parte, se está aportando a la corriente del arte feminista en el país y la región.

Como se ha mostrado hasta el momento todas las autoras que han trabajado de cerca con artistas han tomado en cuenta este principio del feminismo, no sólo recuperando las historias de mujeres artistas y sus obras, sino recuperando las transformaciones en el pensamiento feminista articulado a las artes, el ejemplo más claro está en Carro (2010), especialmente, con la reconstrucción explicativa que aporta en cuento a la categoría Arte Feminista.

En cuanto a la **elaboración conceptual**, -como principio de la investigación feminista-, en esta investigación, primeramente, se propone el análisis como una reconstrucción histórica de los hechos que inspiraron cada una de las obras escénicas seleccionadas para esta investigación, por tanto, las categorías de análisis que guían la **reconstrucción histórica** así como el análisis de **deconstrucción y desmontaje de los mitos y estereotipos femeninos**, fueron definidas tras el visionado de las obras y la revisión bibliográfica, tanto de los textos que inspiraron las obras, como de otras/os autoras/es que aportan a la argumentación en torno a la expropiación del cuerpo, desde diferentes disciplinas (filosofía, sociología, historia).

2.2. LA SEMIÓTICA

También se establecieron técnicas de análisis para el trabajo de campo a partir de aportes de la semiótica, aparte de las que tradicionalmente son propuestas desde la investigación cualitativa. La semiótica se recupera, especialmente para el “análisis e interpretación de escenas”, con las cuales se propone rescatan y destacan algunos elementos del análisis de arte escénico que permitan evidenciar elementos significativos que aportan a

la interpretación, análisis y triangulación de la información recopilada, al permitir ir tejiendo las categorías históricas, las de desconstrucción y desmontaje de la expropiación del cuerpo con las expresiones, movimientos y componentes escénicos usados por las artistas, generando nuevo conocimiento desde la teoría de género, desde la posición política feminista y el arte escénico en Costa Rica.

Al proponer una investigación sobre obras escénicas, debe aclararse que una obra puede generar “muchas lecturas”, pero a partir de la definición de un marco analítico que articula las diferentes aristas o ejes que se consideran de relevancia para realizar una lectura feminista de las obras escénicas escogidas, se ha logrado “armar” un enfoque particular.

En este caso, hablamos de tomar en cuenta: uno, el objetivo de la investigación; dos, el concepto que cada una de las obras expresa en escena; tres, la intención o las ideas de la artista; cuatro, las categorías teóricas que permiten develar la argumentación puesta en escena. De esta manera es posible establecer un corpus teórico-metodológico para apoyarnos en el proceso de lectura de las obras, pues “La obra de arte es un hipertexto con posibilidad de un sinfín de lecturas, según el espectador⁶ y el momento histórico en el que se da, por un lado, y en el que se lee o se realiza una aproximación reflexiva, por el otro.” (Hidalgo, 2007, p. 190), es decir, dado que esa lectura o aproximación reflexiva depende del interés y del enfoque con que se aproxime la investigadora, es que en este proceso se ha determinado una postura feminista, desde la cual se captan y develan aspectos relevantes dentro de la simbología contenida-leída en las obras a partir de un corpus teórico feminista.

De manera general, La lectura o análisis de una obra de arte escénica implica lo que el arte mismo posee, que es esa “libertad interpretativa” de quien le observa, donde ese espectador/a sentirá y vivirá a partir de esa sensación que la obra le generó, sin esto, cualquier obra dejaría de ser arte. “Precisamente el arte es un «aparecer», una «revelación» de los sentimientos humanos, por lo tanto, no sólo vividos, sino transfigurados, simbolizados...” (Ivelic, 1997, citado por Ivelic, 2008, p. 29). Esta cualidad del arte fue sustancial en un inicio, el proceso de observación directa de las obras.

⁶ En la presente investigación se comprende por “espectador”, a la audiencia, público, y en general quien observe y participe de la obra.

Según lo expone Hidalgo, R. (2007), la danza es un acontecimiento efímero e inasible (es decir, pasajero-que dura poco- y no se puede atrapar), por ello, existe un proceso de transformación de la obra, esta se transforma o “pasa a ser otra cosa” una vez cumple con sus objetivos, fines o ciclos (de presentación, o dentro de un tiempo-espacio determinado, por ejemplo). Esta característica que Hidalgo hace de la danza se puede extender a varios tipos de arte escénico, por ello, podemos decir que aunque sean efímeras e inasibles, las obras escénicas tienen intención, información, mensaje, comunican algo que puede dejar sensaciones, promover emociones y pensamientos diversos en la audiencia, pues el arte escénico “en su estela de construcción y presentación deja indicios en las acciones que se ejercen en el acto mismo y a su alrededor, en su proceso” (Hidalgo, 2007, p. 190).

Para identificar esas acciones significativas, (las que dejan indicios), Hidalgo (2007), propone la categoría “Explosión de Sentido”, con la cual refiere a un momento de máxima inspiración, tensión creativa, emotiva e intelectual, en el cual una idea de la artista, que podría parecer intraducible, pasa a ser traducible porque hay una saturación de información que posibilita la lectura, así que podría decirse que esos momentos de Explosión de Sentido son claves para leer los principales mensajes, el contenido principal o el punto de máxima reflexión de la artista en relación a su obra. Esos momentos son predeterminadamente manipulados, es decir, las artistas saben (o por lo menos así lo esperan) que esos momentos van a permitir, que todo lo que se expone antes y todo lo que se expone después cobre más sentido para quién está en la audiencia, pues pueden ser los momentos que permanezcan en la memoria de la audiencia como “condensadores de sentido”.

La opción de la danza es asirse al recuerdo fragmentado y reestructurado en la memoria del espectador. No se puede releer la obra por su condición intrínseca, sólo es posible asistir varias veces durante la temporada de las presentaciones; quizás el vídeo, o las fotografías sostienen trozos de la vivencia del hecho escénico, pero aun así se harán resignificaciones al discurso inicial, porque la significación en el arte no se cancela, por lo que el momento de la explosión juega un papel decisivo en la intención de permanencia en la memoria del espectador, aunque se matice con el tiempo y se le atribuyan cualidades que quizá no poseía en principio, pero que como texto artístico puede detonar en diferentes momentos. (Hidalgo, 2007, p. 218)

Podríamos decir, entonces, que la lectura de las obras dependerá de dos aspectos iniciales: uno, el lente teórico-político feminista; dos, los momentos de explosión de sentidos (Hidalgo), con lo cual se identifican elementos conceptuales de la obra así como la posible intención de la artista, a partir de la lectura del lenguaje oculto / cifrado / codificado que permite revelar, los discursos, la retórica, que las artistas están elaborando así como cuestionando sobre el cuerpo, las relaciones entre géneros y las relaciones de poder patriarcales, lo cual, por supuesto, se complementará con los criterios de análisis teóricos y metodológicos que se definieron para ello. Además de la Explosión de Sentidos, la investigadora siempre debe tener presente que,

[...] las artes escénicas como la danza -aún sin proponérselo- construyen sus discursos [...] siempre existen nexos que permiten la convención de los significados aunque en ocasiones no hay sólo un significado [...] pues el lenguaje corporal es una entidad dinámica y pluridiscursiva [...]. (Hidalgo, 2007, p. 193).

Como parte de los imaginarios sociales, existe convención entorno a signos y sus significados que se van construyendo mediante los usos y las normativas respectivas, como se da en el caso de los signos y significados de la iconología vaginal, anteriormente expuesta, dentro de las artes escénicas se pueden recuperar estos signos o bien, pueden presentarse otros que hagan referencia a significados convenidos socialmente. Estos signos con sus significados se pueden presentar a partir de diferentes elementos escénicos y la audiencia podrá captar este lenguaje a partir de los nexos cognitivos que una artista logre establecer para construir su discurso, sus movimientos, su escenografía.

Es por todo lo anterior que diferente a la propuesta de Hidalgo (2007) sobre el papel del/la espectador/a, para el proceso de investigación, la investigadora requiere tomar una posición un poco diferente a la que tiene la audiencia en general, pues si bien la explosión de sentidos es fundamental, por lo menos en la observación primaria y directa de la obra, la observación secundaria mediante fotografías y videos permite recuperar elementos de la obra que no son aprendidas por la memoria de la investigadora, elementos que aportan a triangular el discurso leído en la obra, con la teoría, con las entrevistas a las artistas y con las sensaciones primarias.

Por tanto, ya que el proceso implica una lectura de las obras guiada por una base teórica sobre la expropiación del cuerpo de las mujeres, lo que se realiza es más que una observación descriptiva de las obras, pues se trata de una búsqueda de condensadores de sentido y del lenguaje corporal que se identifica con esa expropiación de los cuerpos de las mujeres, por ello se estableció la necesidad de crear procesos de Visionado de las Obras, técnica basada en revisión de fotos y videos proporcionados por las artistas, lo cual permite volver a la obra las veces que sea necesario.

El Visionado de las Obras también dio la posibilidad de comparar las obras, sus elementos escénicos y las técnicas corporales, así como por otra parte, comparar los hechos que inspiraron las obras y, a partir de ahí, encontrar elementos semejantes, discursos relacionados o diferencias que progresivamente se fueron profundizando para establecer las categorías que se presentan en esta investigación.

Parte de la revisión de las Obras escogidas estuvo acompañada de la lectura de los textos facilitados por las artistas –textos que inspiraron y aportaron a la creación de las obras– permitieron profundizar para definir de manera más clara ciertas categorías de análisis que articulan hechos históricos, análisis feministas y acciones o elementos significativos de las obras escénicas.

De esta manera se llega a la redondez de la fundamentación metodológica y de las técnicas básicas para iniciar el proceso de análisis de las obras. Todo lo anterior, siempre teniendo presente que se trata de un enfoque feminista, dentro del cual, específicamente se leerá desde la expropiación del cuerpo de las mujeres como acercamiento teórico, partiendo, por supuesto, de la intencionalidad de la artista quien, en principio, tuvo que haber sentido un impulso y las motivaciones para transformar en obra escénica una temática cuestionadora en este sentido.

2.3. RECAPITULANDO: LOS ELEMENTOS TEÓRICOS Y TÉCNICOS DE INTERÉS PARA FUNDAMENTAR EL PROCESO ANALÍTICO

Ahora bien, hasta este punto del documento, se han expuesto ideas de diferentes autores y autoras, así como algunas interpretaciones propias sobre estrategias y elementos que permiten leer, comprender y analizar las obras que fueron seleccionadas para esta investigación. Interesa entonces hacer una recapitulación de algunos puntos importantes antes de concluir con la propuesta metodológica.

Se ha partido del interés por construir una metodología feminista para el análisis de obras escénicas, por ello, se retoman principios de la investigación feminista propuestos por Castañeda (2008), también se toman en cuenta elementos de las investigaciones realizadas por Mandel (2010), Carro (2010) y Ballester (2012), las cuales han sido importantes para establecer como directriz de análisis feminista de arte la lectura de la intersección entre la crítica a la razón patriarcal y la crítica a la razón de la representación.

Principalmente, ha sido importante tener presente la diversidad de la imaginaria vaginal y el potencial que esta categoría encierra para realizar crítica de la razón patriarcal y a la representación tradicional de las mujeres. El arte con contenido feminista, desde la imaginaria vaginal expresa las contradicciones vivenciadas o experimentadas por las mujeres a partir de la contraposición entre sus propios deseos, gustos, intereses, y las demandas socioculturales fundamentadas en la ideología de género patriarcal en torno a diversas cuestiones como son la Sexualidad, maternidad, erotismo, belleza femenina aceptada, etc.

A pesar de los aportes encontrados en el trabajo de investigación realizado por diversas autoras quedó claro, mediante la búsqueda de antecedentes, la dificultad para encontrar estrategias de análisis feminista en torno al arte escénico, por lo que fue necesario recuperar diversos elementos provenientes del análisis sobre el arte feminista característico de la década de 1970, así como del análisis feminista sobre la danza y, finalmente, una serie de reflexiones de diversos autores y autoras sobre elementos de arte escénico.

Para ello, se expuso la propuesta de varios teóricos/as de las artes escénicas como Hidalgo (2007), Pavis (2011), Lotman (1996) Zapelli (2006), Cestero (2006), Carrasquero y

Finol (2007) para revisar de qué manera estos y estas autoras proponen acercarse al arte escénico y comprenderlo, lo que nos ha permitido empezar a tener un diálogo con las obras escogidas para recuperar elementos de interés en el sentido que aquí interesa: la expropiación del cuerpo de las mujeres.

Hidalgo (2007), entre varios elementos, aporta a comprender los nexos entre el cuerpo cotidiano y cuerpo extracotidiano, es decir, la conexión que hay entre las significaciones depositadas sobre el cuerpo con las expresiones que este adquiere desde lo escénico, además, nos aporta la propuesta de buscar sintagmas o momentos de condensación de signos llamados “Explosión de Sentido”.

Lotman (1996), nos permiten entrar en el juego o en lo lúdico de la experiencia escénica, permiten aprehender la ficción, pero a la vez dejar que esta interpele nuestros sentidos y, por tanto, nuestras experiencias relacionadas con lo que está en escena. Por otra parte, advierte la riqueza signica que en estos espacios hay y, por ello, la amplitud interpretativa que estas ofrecen.

Cestero (2006), Carrasquero y Finol (2007) han aportado junto con Pavis (2011), para comprender la Comunicación No Verbal, la diversidad que en esta se encuentra, por tanto, lo rica que puede ser para crear (en el caso de las artistas), así como para dialogar con la obra, superando de esta manera los análisis que se sujetan a la parte textual del Texto Dramático.

Zapelli (2006), nos da los elementos escénicos que complementan las sensaciones visuales, que enmarcan el movimiento y presencia corporal. Todos elementos con alta potencialidad signica como se ha tratado de ejemplificar en momentos anteriores.

En cuanto a Pavis (2011), es de interés retomar que el autor propone un análisis de la totalidad de la obra, superar la fragmentación, utilizando para ello la vectorización, la cual en esta investigación está puesta en el cuerpo y el movimiento de este, complementado por los elementos escénicos anteriormente expuestos.

Como se puede ver, hasta el momento, la construcción de un proceso de análisis propio requirió de la consulta a diversas fuentes, así como un proceso de reflexión sobre los elementos y puntos que serían retomados y los que serían dejados a un lado, por lo menos,

en un segundo plano. Esto para evitar la saturación de contenido y, por tanto, hacer más manejable la información recuperada a partir de la observación de las obras.

2.4. SELECCIÓN DE ARTISTAS Y OBRAS

El primer enlace con las artistas y el “darnos cuenta” de las producciones que estaban realizando se generó desde la investigación *Mujeres en Movimientos Socioculturales del Siglo XXI*, fue desde ese proyecto que conocimos un poco más en profundidad la existencia de obras como **Vacío**, tras el relato de la propia Roxana Ávila, cuando maravillada compartió el proceso que significó para ella esta obra.

El acercamiento con las artistas, o con las obras mismas, fue espontáneo. Aunque el equipo de investigadoras ya tenía inclinación por una obra, es decir, Vacío, la cual se mantuvo para el análisis, la otra llegó de manear inesperada, como el caso de **Augustine** a la cual nos vinculamos durante la investigación anterior cuando se hicieran tomas de un ensayo para alimentar una entrevista del programa Umbrales y así, Augustine nos atrapó. Selma Solórzano, su joven productora no estaba entre las artistas que teníamos contempladas, sin embargo, Augustine por todo el concepto que encierra, encajó dentro de los criterios de selección.

Conviene retomar acá esos criterios que se consideraron inicialmente para entrevistar las artistas desde la investigación anterior ya que, finalmente a partir de la investigación *Mujeres en Movimientos Socioculturales del Siglo XXI* se tomó la decisión de explorar las obras sobre las cuales las artistas venían trabajando e invitarlas a participar en el análisis que hoy nos interesa.

Inicialmente en la investigación mencionada se estableció un primer grupo de artistas en calidad de “Informantes Clave”, en esta dimensión, ubicamos las mujeres de gran trayectoria que se dedican a las artes escénica en el país, aquellas que han intentado hacer una carrera en el medio de las artes y han podido ir abriéndose un espacio de reconocimiento a nivel nacional. Se incluyeron personas que han participado en los diversos espacios dedicados a la enseñanza y práctica de las artes escénicas para que estos estuviesen representados en su diversidad y tuviesen reconocimiento histórico y artístico. Tales espacios fueron: Taller

Nacional de Danza, Conservatorio El Barco, Danza Universitaria, Compañía Nacional de Danza y Universidad Nacional.

La mayoría de los grupos seleccionados contaban con más mujeres, a pesar de que el criterio inicial era una constitución mixta, esto se debe a que los(as) integrantes que conforman la base del elenco de los grupos suelen variar dependiendo de las producciones y se modifican constantemente. Al momento de la entrevista casi todos los grupos contaban con más mujeres o estaban solo constituidos por mujeres, lo que nos permitió conocer muchas artistas.

Lo relevante de traer al presente los criterios de selección y el proceso de la anterior investigación, es recuperar el camino que, finalmente, llevó a plantear la necesidad de recuperar obras escénicas de estas artistas y reducir la búsqueda y la selección tomando en cuenta a las artistas con quien ya se tenía contacto.

Es probable que existan muchas otras artistas que cumplan con estos criterios, una gran trayectoria, hasta mostrar interés por representar temáticas feministas en sus obras, pero haber dialogado con un grupo de artistas, inicialmente, tuvo un peso en el momento de la selección final.

Aunque en la investigación *“Mujeres en Movimientos Socioculturales del Siglo XXI”* se perseguían objetivos distintos, dio las bases para proponer la necesidad de profundizar desde las temáticas en las artistas estaban centrando su atención: el cuerpo de las mujeres.

2.4.1. DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS SELECCIONADAS

a. AUGUSTINE PRODUCIDA POR SELMA SOLÓRZANO

Augustine creada y dirigida por Selma Solórzano, se ambienta en un pabellón destinado para el estudio de la histeria entre los siglos IX y XX dentro del Hospital Le Salpêtrière ubicado en Francia. Inspirada principalmente en el texto de Didi-Huberman: *La Invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*.

Esta obra fue presentada por primera vez en el 2012 como proyecto ganador de ProArtes y desde entonces ha participado en varias convocatorias del Ministerio de Cultura y Juventud

de Costa Rica, e igualmente, ha sido presentada de manera independiente por interés de la artista.

La primera función fue en el Teatro de Bellas Artes, de la Universidad de Costa Rica, posteriormente, se presentó en Santa Ana durante el Festival Nacional de las Artes (FNA) de 2013, el mismo año tuvo tres funciones en el teatro Laurence Olivier, también se presentó en el FNA 2016 en la zona sur de Costa Rica (Ciudad Neily y Golfito), siendo así la obra que Selma, junto con su elenco, ha presentado con más frecuencia.

Selma tiene la habilidad de invitarnos a presenciar los hechos históricos sucedidos en La Salpêtrière, con lo cual no solo trae a la actualidad el debate sobre el poder, pasado y presente de la medicina, sino que traslada su búsqueda, pasión y hasta “obsesión” por Augustine (como ella misma lo señala) que le hace intervenir a través de la realización de un video-arte en el que es ella directamente quien protagoniza a Augustine, sobre esto se expondrá en capítulos posteriores.

La artista logra que quienes presencien la obra activen una gran cantidad de preguntas y dudas, algunas difíciles de aclarar en medio de tantos momentos de dolor y angustia por la condición y la situación que vivieron las mujeres internas en el hospital.

Al dialogar con la artista para ampliar sus motivaciones e inspiración para esta obra, la primera pregunta fue acerca del papel central otorgado a Augustine, así como la conceptualización de la histeria para la puesta en escena, esto llevó a que la artista empezara a contar sobre situaciones de violencia que vivieron las mujeres durante la época de Charcot y el impacto que esto tuvo para ella como mujer y artista. Nos comparte que fue impresionante saber de la violencia que Augustine vivió además del sufrimiento de tener que repetir momentos de su violación, mediante performance o actuación los doctores le exigía realizar : [...] y volvía a ser violada una y otra vez, una y otra vez... en su cabeza... (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

Estos performance, estas fotos, estas historias que encontró Selma fueron parte de la inspiración para el montaje, para los diferentes elementos escénicos que se encuentran en la obra Augustine: [...] sí de las fotografías, para hacer la parte coreográfica, hay paráfrasis

donde sencillamente retomo los movimientos de ellas y los revivió, la idea era revivir este dolor (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

Con la historia particular de Augustine, que siendo muy joven fue internada en el hospital tras un episodio de ataque sexual invisibilizado por completo en medio de una época que nunca comprendió las condiciones de las mujeres más que como patologías y enfermedades, esta obra se vuelve indispensable para no olvidar las tan variadas formas que ha tenido la violencia “expropiadora” del cuerpo de las mujeres y sus múltiples manifestaciones históricas, que reitera además la necesidad y relevancia de cuestionar qué tanto persisten esas manifestaciones en la actualidad.

b. VACÍO DIRIGIDA POR ROXANA ÁVILA DEL GRUPO DE TEATRO ABYA YALA

Vacío creada y dirigida por Roxana Avila, representa a Costa Rica en la segunda mitad del siglo IX y principios del siglo XX, aunque parte de la consulta e investigación se basó en la tesis doctoral de Mercedes Flores que recupera la psiquiatría en Costa Rica en 1910, el espectáculo (escenificación, vestuario y ambientación) toma como referencia, para más exactitud, las décadas de 1890 a 1960. El montaje responde a la búsqueda de formas alternativas del espacio escénico ya que, recrea un cabaret (aspecto que se analiza en detalle durante el análisis) también cuenta con un coro polifónico de mujeres, danza contemporánea, baile de salón y otras acciones físicas. Participaron la Dramaturga Anabelle Contreras y como co-autora, Aylin Morera. En la obra participan únicamente mujeres, doce en total. Según Roxana Avila la participación y selección de mujeres fue parte relevante en el proceso creativo de toda la obra. Es un espectáculo que combina teatro aéreo, danza, canto, música en vivo y teatro musical para hablar de la relación entre maternidad y locura, presenta casos de mujeres del Asilo Chapuí encerradas ahí por razones asociadas a la maternidad y a la construcción de una feminidad impuesta a partir de las figuras de ama de casa, madre y esposa perfecta. El proceso de producción y de montaje, incluyó el trabajo de las diversas artistas que posteriormente fueron parte del elenco y de todo el equipo durante las funciones, de esta manera se crea lo que Roxana llama una “revolución total”, pues con esta forma de construcción de la obra se rompen las jerarquías de creación y se impulsa un trabajo

colaborativo que es característico del arte feminista. Para **Vacío** es particularmente importante el componente de los estereotipos de madre/esposa/maternidad y la invención de patologías femeninas, mientras que para **Augustine**, la invención de la locura/histeria y el protagonismo de Augustine como interna del hospital merece un espacio aparte.

2.4.2. SELMA SOLÓRZANO

Augustine representa mi liberación de esa locura o de esa necesidad de actuar para el otro y decidir fugarme... tiene que ver con mi madre, yo quería que se fugara de esa locura, ella no lo hizo y no lo va a hacer nunca. Con Augustine la sublimo y la veo irse y me veo yo ir con ella (Selma Solórzano, entrevista o comunicación personal, febrero 28, 2013).

Como se expuso en la investigación *Mujeres en Movimientos Socioculturales del Siglo XXI*, en Costa Rica existe una particularidad en el movimiento de arte escénico costarricense: el surgimiento y consolidación de mujeres artistas independientes que están construyendo sus carreras a partir de su trabajo, de la creación y producción de sus obras, fuera de las estructuras oficiales, pero que han sido formadas dentro de instituciones académicamente reconocidas a nivel nacional e internacional. Dentro de este grupo se encuentra la primera artista escogida para realizar el análisis de obra.

Selma Solórzano, como bailarina, ha podido estudiar y trabajar con varias academias, escuelas de danza, coreógrafos/as y dramaturgos/as en el país, además ha viajado y cultivado su arte a partir del aprendizaje de nuevas técnicas en academias de otros países, sin dejar de lado su búsqueda propia como artista y la libertad para perseguir oportunidades que le den la posibilidad de saciar su necesidad de expresión, construir un lenguaje propio que le permita, especialmente, pero no únicamente, resolver experiencias propias, una de ellas en relación con su madre,

[...] creo que casi todas mis obras son conversaciones que tengo con mi madre, ¿tiene algún sentido eso? lo que yo no pueda hablar con mi madre o cosas de las que necesito liberarme, lo hago a través de la danza, como catarsis, también por eso creo que no me da por repetir las obras, porque las hago para mi salud mental, y una vez que lo saco resuelvo algo que yo tengo que resolver, ojalá mi proceso-vómito le sirva a alguien más para vomitar también, o digamos, para llorar... pero lo hago principalmente para resolver temas con mi madre (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013)

Como se podrá ver en las siguientes páginas a cerca de la trayectoria y algunas de las obras creadas y dirigidas por Selma Solórzano, su trabajo como coreógrafa y artista independiente en varias ocasiones es producto de una búsqueda, pues como Selma (2013) lo ha expresado, “me comunico con el cuerpo, yo me muevo para pensar”, siendo por tanto, una de las artistas que ha crecido como tal en Costa Rica creado los espacios que le permita decir lo que ella así necesita decir.

2.4.2.1. TRAYECTORIA

Selma Solórzano, nacida en Costa Rica en 1980, es bailarina y profesora de danza, ballet, jazz y movimiento creativo, así mismo directora, productora y coreógrafa de montajes que incluyen tanto danza como teatro. Empezó su proceso de formación académica en 1998 al entrar a la Escuela de Danza Danzay, bajo la dirección de Mariamalia Pendones y a la carrera de Danza de la Universidad Nacional. También ha realizados estudios en la Universidad de Costa Rica, en la Folkwang Hochschule (Alemania) y en el Taller Nacional de Danza cuando este se encontraba bajo la dirección de Jimmy Ortiz. En general, se trata de una bailarina que ha estado en un proceso de formación continua durante cerca de 14 años (de 1998-2012) en diferentes academias, universidades e institutos internacionales, con docentes nacionales e internacionales, lo que le ha forjado como artista en diferentes técnicas, que según ella misma ha dicho “las toma para sí” para crear diferentes lenguajes, diferentes historias que se conectan con su sentir, con sus experiencias y con sus reflexiones en torno a estas.

Como bailarina ha participado en más de 30 puestas en escena, algunas dirigidas por la compañía Danzay a cargo de Mariamalia Pendones, otras bajo la dirección de María Bonilla en el Grupo de Teatro Ubú, así como otras bajo la dirección de Jimmy Ortiz. También ha trabajado como coreógrafa en obras dirigidas por María Bonilla, Elvia Amador, Milena Picado, Fernando Vinocour y Martin de Goycochea.

Ha sido invitada como coreógrafa y/o bailarina a diferentes eventos entre ellos podemos citar: la presentación del libro “Trópico de mí”, poesías reunidas de Lil Picado, en el 2009; la VII entrega de los premios ACAM a la música Costarricense (Asociación de compositores y autores de Costa Rica) en 2009; la II Muestra de Arte Iberoamericano realizada en México en

2010; y en el Festival Internacional de las Artes para la presentación del espectáculo “Evelyne House of Shame”, bajo la dirección Christophe Haleb, en 2012.

2.4.2.2. PROCESO DE CREACIÓN DE OBRAS

A partir de la reflexión que la artista realizó mientras recordaba su trayectoria, resultó evidente que ella empieza a tener un proceso creativo más personal a partir del 2007 cuando regresa de estudiar en **Folkwang Hochschule**, Alemania.

Sus reflexiones expresan lo que podemos identificar como la interrelación entre un proceso de descubrimiento personal junto con el cuestionamiento sobre sistemas de opresión en torno a los cuerpos de las mujeres que igualmente han afectado o marcado su vida y de cierta forma también la de personas allegadas, de sus obras tocan o abordan la relación entre lo doméstico y lo privado encarnado en el cuerpo de las mujeres; la relación entre la religión y los cuerpos; el colonialismo sobre los cuerpos de las artistas latinoamericanas, entre otros.

La explicación sobre su trayectoria y sobre sus obras posteriores al 2007 se va agudizando de manera tal que empieza a reflexionar como éstas terminan siendo casi un diálogo no sólo sobre su vida, sus experiencias y sentires, sino que son un diálogo *con* y *a cerca de* su madre y su abuela, por ejemplo, en *Cocina Meditativa*.

La narrativa de Selma va evidenciando que este proceso creativo que ha sido la construcción de años de estudio, aprendizaje, búsquedas de lenguajes, poco a poco ha dado paso a la producción de obras que incorporan temáticas *que podrían claramente estar relacionadas con los discursos y luchas feministas, especialmente sobre la expropiación de los cuerpos de las mujeres*, empezando por las realizadas en el 2008, una coreografía denominada “Demarcación”, la otra denominada “Cocina meditativa”; continuando con la realizada en 2009 denominada “Gen 32:28”; seguida por *Mitología Urbana* realizada en 2010.

Selma identifica que dentro de su repertorio de obras, estas cuatro obras contienen temáticas relacionadas con género, desigualdad, feminismo, mujeres, entre otras, sin embargo, al momento de la entrevista señalaba no tener el conocimiento necesario para calificarse como feminista o clasificar sus obras como arte feminista, especialmente, porque

no había realizado estudios en ese sentido sino que sus creaciones habían partido desde lo que Selma califica como intuición.

Para la artista y dentro del marco de la presente investigación resulta evidente que “su cuerpo” es una de las temáticas que se presenta en algunas de sus obras, como se expondrá a continuación, Selma incorpora en sus obras la expropiación del cuerpo por parte de diferentes sistemas de opresión: lo privado (Cocina Meditativa), la religión judeo-cristiana (Gen 32:28), el consumismo (Cocina Meditativa; Mitología Urbana), el colonialismo (Demarcación), la religión judeo-cristiana, la medicina y la psiquiatría (Augustine).

También es necesario tener en cuenta que desde 1998 empezó a estudiar con Mariamalia Pendones, bailarina que ha expresado abiertamente ser feminista y haber trabajado obras con contenido feminista desde hace décadas. Posteriormente, en el 2007, Selma también empezó a trabajar con María Bonilla, artista que también se ha caracterizado en el escenario costarricense por sus creaciones con contenido feminista. Así que es posible divisar que de alguna manera estas y otras mujeres artistas podrían haber influenciado un proceso de cuestionamiento que Selma pudo haber incorporado y profundizado según sus propios intereses y experiencia de vida.

Mediante la conversación, parece concluirse que para establecer el diálogo entre feminismo y arte es fundamental dejar de lado la búsqueda de la pureza del discurso en las obras de mujeres artistas que están interesadas por abordar temas relacionados con la opresión de las mujeres, la desigualdad que viven las mujeres, etc., pues como lo percibe Selma, si se empieza a exigir a las artistas el adecuado uso de términos feministas, el trabajo de las artistas estaría en riesgo de pasar a ser descalificado como pertinente para estas discusiones, dejando de lado la riqueza del discurso que las artistas están presentando sobre la forma como leen el mundo, como leen las relaciones sociales, incluso, la crítica que desde ellas surge hacia los sistemas de opresión que violentan la vida de las mujeres; se pierde la oportunidad de reconocer las obras como un diálogo abierto.

Según lo expresa Selma, aunque su trabajo ha recibido buenas críticas, de manera general en el mundo de las artes escénicas costarricenses, en ocasiones se perciben críticas sutiles para devaluar el arte con contenido feminista, pues según su experiencia y

conocimiento del ámbito artístico en el país, de manera implícita se ha hecho un tipo de subcategorización que corresponde con un tipo de jerarquización, a partir de la cual se etiquetan las diferentes obras de danza y teatro contemporáneo. Según lo describe Selma “dentro de la danza, se encuentra la danza contemporánea, luego la danza-teatro, y finalmente, danza-teatro de género”. (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013)

Esta impresión la complementó contando una anécdota sobre la opinión que obtuvo de un amigo artista al comentarle sus ideas para la creación de “Cocina Meditativa”: [...] él me dijo “pero eso ya se ha hecho demasiado”, “pero ya qué pereza”, “pero eso ya pasó”, o sea, es como molesto, es como que uno no tiene derecho a opinar de nada como mujer porque se ve mal y eso es un problema para crear porque si no estás siendo maricón o manipulador... (Selma Solórzano, entrevista o comunicación personal, febrero 28, 2013). Ante esta anécdota, sobre la crítica al arte feminista, protesta Selma de manera sarcástica diciendo “sólo matamos tres al mes, qué importa!”... “estamos igualitos” (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013)

Como se ha expresado en otros apartados de esta investigación, en este proceso es de interés evidenciar la riqueza de las obras con contenido feminista como las creadas por Selma, justamente como parte de la necesidad de reivindicar el valor que estas obras tienen para las reflexiones artísticas y feministas.

Para Selma, estas obras, estos cuestionamientos parten de una necesidad personal, de una búsqueda, de una reivindicación de quien quiere ser como mujer, no de la necesidad de ser reconocida como especialista en feminismo o en arte feminista,

“[...] toda mi vida ha estado alrededor de tratar de darme yo el permiso, como artista, como persona, de ser quien yo quiero ser, y de crear esa mujer que yo quiero ser, otro tipo de mujer, otro tipo de relaciones... ahora, si somos varias y eso significa ser feminista, me encanta, pero no sé, yo voy un poco como intuitivamente [...] pero ese es el tema que me interesa y cuando pienso en hacer nuevas obras sigue siendo ese tema de construirme... pero porque soy mujer, si fuera hombre haría temas de hombre.” (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013)

En este sentido, las mujeres que Selma interpreta o construye para el escenario son mujeres que reflejan un diálogo íntimo que la artista está teniendo: consigo misma y con su madre; consigo misma y con la construcción hegemónica del ser mujer; consigo misma y con los sistemas de opresión y expropiación del cuerpo que han afectado su vida.

Es de esta manera como podremos comprender el aporte de Selma a las discusiones feministas en el país, como una búsqueda personal que hace uso del arte para incorporar cuestionamientos a experiencias de vida que de alguna forma se acercan a las experiencias de vida que muchas otras mujeres han tenido, pero que no tienen el espacio ni el medio para exponerlo de la osada manera en que lo ha hecho Selma.

2.4.2.3. OBRAS Y PROCESOS DE CREACIÓN

Como se mencionó anteriormente, Selma estudió durante dos años en la **Folkwang Hochschule**. En el 2004 decide aventurarse hacia Alemania para intentar ingresar en esta academia, viaja con mil dólares, sin tener contactos, sin saber dónde podría vivir o trabajar, ni conocer el idioma, si bien, durante un mes recibió el apoyo de una conocida, luego tuvo que empezar a obtener los recursos para sobrevivir sola y costear sus estudios, para ello tuvo que buscar empleo en diversidad de labores, ninguna estable ni relacionada con su cualificación como bailarina, incluso sin garantías sociales, cuenta que principalmente consiguió empleo lavando platos, como empleada doméstica y posando desnuda para la escuela de artes.

Por las dificultades económicas que enfrentó, tuvo que vivir en un lugar en el cual no tenía las condiciones necesarias para pasar los inviernos, ni para sobrellevar situaciones de salud. Aun cuando califica esta experiencia como trágica y deprimente, también la describe como productiva pues le permitió experimentar libertad material y espiritual: tomar decisiones cotidianas y tomar decisiones sobre quien quería ser ante una nueva sociedad, todo lo cual, inevitablemente, llevaría a que Selma se encontrara en un proceso de transformación.

“[...] sí fue una cosa, así, trágica... pero también muy rica, muy libre, yo quería verme libre, sola, independiente, más allá de los límites convencionales, de las relaciones “como debían de ser”, de la familia, de los amigos, de los hermanos, abrir la refri y decir ¿qué quiero tener en la refrigeradora?, sin ningún cuestionamiento de nada, si yo soy completamente libre y nadie conoce ¿quién

soy?, ¿qué quiero ser?” (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

La otra parte de esta experiencia, el aprendizaje en la **Folkwang Hochschule**, también resultó ser difícil pues supuso ser el encuentro con la deslegitimación de su identidad como Latinoamericana y de quién Selma es como bailarina formada en Costa Rica.

Aunque viajó con el interés de aprender una nueva técnica que le fuera útil para sí misma, para crecer como profesional en danza, como artista, para expresar lo que a ella le interesa en relación con los otros lenguajes que había aprendido en Costa Rica, al entrar en la **Folkwang Hochschule**, ella sintió como su cuerpo, pasó a ser propiedad de la academia, por lo tanto, pasó a ser utilizado para reproducir un tipo de movimiento considerado como idóneo o indicado para bailar; su conocimiento pasó a ser subordinado incluso deslegitimado colocando como superior el nuevo conocimiento establecido como el adecuado para saber bailar.

“mi cuerpo era tomado por esta gente que determinaba cómo era el movimiento, eso era muy fuerte como ellos determinan qué era la cultura, lo que era ser una persona culturalmente apta, y mi cuerpo les pertenecía. El propósito al final de esos años de estudios era bailar como ellos decían que era la danza, el movimiento y cualquier bagaje que yo tuviera de escuela aquí en América Latina no valía, yo tenía que borrar todo eso y bailar como estas famélicas alemanas y yo no quería dejar atrás algo que yo sentía, una braveza, tal vez una furia, un desorden, un caos, una furia como bailarina que yo creo que es de lo más hermoso que tengo como intérprete, yo pensaba que... y pienso que... lo que te hace único es lo que es interesante y que vale la pena ir a ver un bailarín si tiene una cosa que es completamente diferente y Pina Bausch ya hay una, ya fue lo máximo ya murió, ya pasó, nadie va a ser Pina Bausch, ¿para qué intentar ser Pina Bausch?, ¿cuál es el propósito de eso?” (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

Es mediante esta narración que Selma identifica el inicio de un interés por crear obras con contenido de género, con contenido sobre mujeres y sus cuerpos.

Además, al leer esta narración y empezar a conocer las obras que anteceden a *Augustine*, se percibe cómo aborda uno de los sistemas de opresión sobre los cuerpos latinoamericanos, “colonialismo y cuerpo”, pues se encuentra que hay un proceso de deslegitimación de su identidad como bailarina latinoamericana, hay una imposición que

transgrede el sentir y su forma propia de bailar, esto se suma a la comparación que hace Selma entre ella y las “famélicas alemanas” que tiene que ver con la forma como el cuerpo de las bailarinas europeas es controlado en comparación a la “libertad” que tienen algunas bailarinas costarricenses a las cuales no se les exige un tipo de peso, aunado a su percepción sobre la Academia y la intención de homogenizar la expresión corporal, lo cual inevitablemente repercutiría en la forma como las bailarinas conceptualizan un proceso de creación de una coreografía, por ejemplo.

a. DEMARCACIÓN

Según cuenta Selma, esta experiencia dio paso a la obra *Demarcación*, obra que presentó en 2008 durante el XXV Festival Nacional de Coreógrafos, Graciela Moreno, en el Teatro Nacional de San José (Costa Rica). En esta obra, en la cual Selma es tanto coreógrafa como bailarina, colabora con otras tres artistas. Como parte de la obra, presenta mediante la proyección de un video el proceso de tatuarse un animal representativo de su identidad latinoamericana,

me tatué [...] entonces proyecté la filmada de tatuaje... salí con tres chicas en el Teatro Nacional y mandé a hacernos unos trajes de licra todos pegados con unas flores tropicales con flores en el pelo, todas maquilladas, como esta chica Costa Rica-Pura Vida, nos tocábamos la tetas en el Teatro Nacional y era mi decisión de demarcarme como otro tipo de mujer, que tenía que ver con lo de Alemania, yo creo que por eso también tiene que ver como con lo del animal, demarcarme algo que me demarcara como latinoamericana y como otro tipo de mujer que yo quería ser, que era otra, que se separara de ese otro tipo de “Hotel el Rey” digamos... (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

La marca que dejó Alemania en su sensibilidad se refleja en su primera obra demarcación. Es claro que para la artista, esta obra significó un proceso de reflexión sobre cuál es su identidad como mujer, la cual se expresa y presenta como lejana de los estereotipos de mujer latinoamericana altamente sexualizada desde la visión europea colonizadora, esto mediante la crítica a esa visión y la reafirmación sobre su identidad como mujer y artista latinoamericana y costarricense, por eso, esta podría ser identificada como la primera obra con la cual Selma empieza a mostrar su búsqueda por un lenguaje artístico que le permitiera

cuestionar mandatos sociales de género, además de empezar a construir un lenguaje artístico estético propio como coreógrafa.

b. COCINA MEDITATIVA

Para el mismo año, 2008, presenta en el Teatro de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, su obra ***Cocina Meditativa***, este fue un proyecto ganador de ProArtes, premio entregado por el Ministerio de Cultura y el Teatro Melico Salazar. En esta obra, igualmente que en *Demarcación*, Selma trabaja como coreógrafa y como bailarina del espectáculo, además conforma el elenco sólo con mujeres artistas.

Cada parte era acerca de la mujer en la cocina y el lugar de la mujer en el hogar, según la artista cada parte era un acercamiento a la relación *comida-mujer*. En la primera parte, llamada *Casado*, según la descripción que hace la artista sobre la obra, retomaba la idea de casado o el plato del día, en una súper mega mesa gigantesca, con sillas gigantes y las tres mujeres que se encontraban en pijama en la casa.

[...] las mujeres en la casa, en la cocina esperando a que su esposo regrese y hacer la comida, y esta muerte que es vida que es muerte pero se entiende que ese entierro es la vida, como en pijamas, yo me acuerdo de mi mamá en pijamas y mi abuela en pijamas... (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

Aquí, se evidencia que las reflexiones de Selma se conectan con su historia de vida, especialmente recuerdos sobre su madre y su abuela, a partir de ello incorpora un cuestionamiento sobre lo que implica para las mujeres la vida en lo privado, “un entierro en vida, como en pijamas”, esperando a hacer la comida destinada para alguien más, es decir, como encargada de la reproducción de la vida, pero al mismo tiempo ella despropiada de su vida para sí misma.

En la segunda parte de la obra, se establece un diálogo de teatro, en el cual, la actriz Elvia Amador se moviliza con un carro de supermercado vendiéndose a ella misma como si fuera un producto, a partir de ideas como: “para tener esposo, lo que hay que hacer es lo siguiente ensalada verde con aderezo light...” (Selma Solórzano, entrevista o comunicación personal, febrero 28, 2013)

Según la artista, se trataba de un símil entre la mujer como un producto y el hombre como un producto dentro de un supermercado, y del proceso que realiza la mujer para convertirse en un producto elegible para casarse e igualmente, la selección de un hombre entre varios para casarse.

Otra parte se titulaba *Selva Negra*, en la cual Selma hace un solo, vestida de negro, basado en un poema de Ana Istarú, sobre una mujer que se atreve a ser sexualmente libre. Al respecto dice Selma:

[...] el poema es muy lindo y es una musicalización [...] donde ella es juzgada por ella misma y por la misma sociedad, pero es extraño, porque también somos nosotras las que no nos dejamos ser sexualmente libres [...] (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

Finalmente Selma describe una parte titulada *All day long buffet*, bajo la idea “24 horas abierto para su satisfacción”, en ella, la artista trata de dialogar sobre lo que ella comprende como *un tipo de mujer* que tiene que ser o comportarse como hombre para ser mujer (mujer moderna capaz de estar en lo público y lo privado): “entonces las artistas estaban así como una máquina chaca chaca chaca chaca [...] como vestidas de hombre, y un movimiento, yo pensaba como en un videojuego...” (Selma Solórzano, entrevista o comunicación personal, febrero 28, 2013). Los movimientos de las artistas en esta parte son rápidos y frenéticos, simulando al movimiento de videojuego.

Producto de la presentación de esta obra, Selma obtuvo buena reacción de mujeres que habían asistido a la presentación del espectáculo, por lo que la artista sintió que tal vez estaba logrando llegar al público con el cual ella quería dialogar.

Cocina Meditativa me pasó que esa señora me dijo que había llorado y era una señora mayor, y yo creo que como era dirigida a mi mamá, tal vez le llegué al público que le quería llegar (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

c. **GEN 32:28**

Posteriormente, para el 2009, Selma Solórzano crea **Gen 32:28**, obra presentada en la II Muestra de Arte Iberoamericano en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes en México.

Para la creación de esta obra, se inspiró en el versículo bíblico Génesis 32:28, que da título a la obra. Tal versículo dice: “Y el varón le dijo: ya no se dirá más tu nombre Jacob, sino Israel; porque has luchado con Dios y con los hombres, y has vencido”. Según explica Selma, a partir de esta frase escribió un poema⁷ en el que expresa estar harta y no querer ser una mujer que espera “al otro lado de la puerta”, una mujer que no quiere ser otra más que ella misma, que no quiere vivir asustada, que no quiere malgastar su tiempo, que quiere vivir, que siente que apenas está comenzando.

Con el poema concursó para una residencia otorgada por el Programa de Residencias Artísticas para Creadores de Iberoamérica y de Haití en México del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

[...] el poema es algo así estoy harta de todo, me deberían de chorear los miedos entre las piernas, pero no tengo miedo, no tengo suficientes demonios, apenas estoy comenzando y era como un grito de furia... (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

Al ganar la residencia, a lo largo de cuatro meses, trabajó creando la obra, primero en Veracruz (dos meses) y luego en México D.F. (dos meses).

[...] primero trabajé sola como dos meses y después traté de conseguir bailarines en Veracruz, pero no me gustaron, luego en el D.F. hice un par de audiciones y ya contraté a los bailarines, bailarinas, mujeres también (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

Para esta obra, las intérpretes son Marilú Retana, Priscilla Greco y Selma Solórzano, con música de Luis Diego Solórzano, además seleccionó sonidos metálicos, tecnológicos, ambientales diversos junto con música de garage, así como música instrumental. Entre otros varios elementos interesantes que evidencian la protesta de la artista hacia mandatos judeo-cristianos, para una de las escenas, Selma manda a confeccionar unos trajes que simulaban

⁷ La obra puede encontrarse completa en el canal que tiene la artista en la plataforma virtual Youtube, la cual es pública: Selma Solórzano. La obra se encuentra dividida en tres videos (Gen 32:28I; Gen 32:28 II; y Gen 32:28 III). Como parte de la descripción del primer video, se puede encontrar el poema que inspira la obra en el link <https://www.youtube.com/watch?v=AMTjRB4SkNY>.

cuerpos que se muestran con la piel arrancada, dejando a la vista el puro músculo, estos trajes son parte de la segunda y tercera escena.

Durante la segunda escena, en una de las frases coreográficas, se observan movimientos condensadores de sentido que parecen ser significativos para la artista. Para lograrlo, le pidió al encargado de iluminación que cortara las cabezas, que la luz quedara del cuello hacia abajo, de esta manera, según la descripción de la artista, logra crear un movimiento a partir del cual los cuerpos de las bailarinas se ven como si fueran pedazos de carne en una carnicería.

A partir de esta obra, la artista trata de jugar un poco con la idea yuxtapuesta entre la carne o lo físico y lo religioso judeo-cristiano. Para ella, esta es una de sus obras más cercanas al tema de la expropiación del cuerpo.

[...] este es un poco la carnicería y liberarme, recuperar mi cuerpo, y no sé por qué, para mí, recuperar mi cuerpo era pelearme con la Iglesia, era mi antagonismo con el patriarcado religioso que me ha sido impuesto y elegir recuperar mi carne y mi sexualidad y como era algo malévolo y demoniaco y como perverso como lo prohibido (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013)

Tomando en cuenta el contenido coreográfico y escénico, así como el elenco compuesto por mujeres realizando movimientos interpretando el discurso sobre liberación del cuerpo y la sexualidad, de cierta forma garantizaba que el contenido fuera percibido más fuerte de lo común o de lo usual, especialmente por la presencia de mujeres en el escenario quienes en algunas escenas, por ejemplo,

[...] nos poníamos hincadas y nos persignábamos, era muy beligerante, como de rebeldía, pero yo creí que iba ser más fuerte porque fuéramos mujeres, y hacíamos un trío y una bailarina sostenía una cruz... (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013)

Es decir, la coreografía incluía movimientos que insinuaban prácticas sexuales que podrían ser consideradas no convencionales junto con símbolos y gestos religiosos judeo-cristianos, creando un discurso trasgresor y cuestionador (como la artista lo explica en las anteriores citas), ya que su obras se contraponen a un discurso religioso que ha expropiado a las mujeres de su sexualidad.

Selma siendo consciente del contenido de su obra, siendo una artista joven, con una propuesta poco convencional, llegó a sentir que su obra podría ser mal recibida por el público mexicano, pero por el contrario, se encontró con buenos comentarios y buena crítica por parte de varias mujeres, lo cual animó a la artista y le permitió obtener retro-alimentación que esperaba:

[...] la directora del FUNCA⁸ me dijo que había ido a verla todas las veces y la directora del Centro Cultural España me dijo que la veía y se le paraban los pelos, que se sentía poderosa.

[...] de Génesis me pareció eso muy bonito, que a la hora de la llegada yo tenía un poco de miedo, preocupación, que siendo un país tan religioso yo haciendo una obra tan violenta y nadie dijo nada al respecto, más bien las mujeres me decían que salían empoderadas, de ver aquella mujer haciendo “waaaaaa”, yo creo que las mujeres se sentían como fuertes, como que la obra les daba poder y como que esa era la idea. (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013)

d. MITOLOGÍA URBANA

Posteriormente, en 2010, presentó *Mitología Urbana*, obra que surge como proyecto presentado a ProArtes, programa a cargo del Ministerio de Cultura de Costa Rica y del Teatro Melico Salazar, de San José, Costa Rica. Este resultó ganador y a diferencia de las demás obras, las cuales se presentaron en teatros, esta obra fue creada para ser presentada en bares, se escogieron dos, el Jazz Café Escazú y en el Club Vértigo, además contó con la participación de artistas de la Compañía de Cámara Danza UNA, mientras que la música que acompañó las coreografías estuvo a cargo de Luis Diego Solórzano, Carlos Escalante, Gabo Dávila.

En la entrevista realizada para la presente investigación, la artista amplió un poco esta motivación:

[...] tenía la sensación de que no hay público para ir a ver danza y que cada vez es menos público y si va es el mismo de siempre y es como una elite también, es este público educado que tiene cierto concepto de lo que es la danza, danza

⁸ Siglas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes ante el cual Selma Solórzano concursó para obtener la residencia en México.

contemporánea y sólo esta gente tiene acceso a eso, entonces yo quería llevarle la danza a la gente que los fines de semana, en vez de ir a ver danza van al bar a tomar guaro, entonces la idea era, en vez de estar esperando que esta gente vaya al teatro, le voy a llevar el teatro al bar, y como el tema de lo que sí les interesa es tomar guaro y las drogas, vamos a hacer obra sobre tomar guaro y drogas en el bar, donde la persona está... (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013)

Para que las obras tengan los componentes que la artista busca, la investigación resulta ser una etapa crucial para dar sustento al discurso tanto estético como crítico y cuestionador que la artista quiere construir con sus obras. Este aspecto sobre el proceso de creación resulta de interés para comprender el trabajo que conlleva para la artista la puesta en escena de cualquier obra:

[...] normalmente tengo la necesidad de hacer las obras para resolver cosas que yo tengo que resolver, y entonces planteo la obra un poco desde lo que necesito e investigo a partir de lo que necesito, con respecto a las drogas, fue una investigación enorme desde estética y de cosas que estaban buscando, igual todas las que he hecho, para mi es una parte, sino la parte más importante, del trabajo, es lo que quiero decir y cómo lo termino diciendo (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

Como parte del proyecto, se hizo llegar una encuesta al público con la intención de conocer su interés (o desinterés) en las artes escénicas u otras formas de arte y, en consecuencia, la frecuencia con la que asistían o consumían arte.

Aunque la temática de esta obra no giraba en torno a la cuestión del género, explicó que algunas partes de las diferentes escenas, se presentaron elementos relacionados con esta cuestión, pero en relación a la vida de bar, al consumo en el bar:

[...] yo quería presentar a una mujer un poco más agresiva, más liberada y consumidora, porque también tengo esa idea de que existe una cosa de que sólo los hombres consumen y son malos y hacen daño, últimamente somos más las mujeres que consumimos el mismo nivel de alcohol y drogas que los hombres (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013)

En cuanto a la caracterización que Selma y el elenco propusieron para mostrar esa mujer en relación a la vida de bar, se exploró la relación licor-sexualidad, especialmente en dos escenas:

[...] la diosa del vino y la sexualidad, una tipa que iba tomando vino y hacía una relación entre tener un orgasmo y tomar vino, y termina teniendo un orgasmo ahí en escena; y otro que es una pareja que discute, una tipa como muy agresiva, como muy pasada de copas, como que quería hablar de la mujer agresora, porque a veces siento que es muy como el hombre malo y la mujer perfecta... (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

Además de estos resultados, según las impresiones que compartió para la presente investigación, a cerca de tal encuesta, se encuentra que la danza no fue valorada como un espectáculo artístico de gran interés entre las personas asistentes a la obra, sino como un arte de poco interés, incluso entre la audiencia que había asistido a ver la obra:

[...] le preguntamos a la gente qué era lo que más iban a ver, si cine, teatro, danza... y fue muy interesante ver que nadie de las personas que fueron a ver el espectáculo, que llenaron la encuesta esta, que es un público culto, digamos, nadie dijo que iba a ver literatura ni presentaciones de libros... música y cine como lo más, teatro creo que como lo segundo, danza para menos, y nadie dijo que iba a leer libros (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

En general, a partir de estas cuatro obras, se logra leer el interés de Selma por abordar diferentes aspectos de los mandatos sociales, religiosos y culturales impuestos a las mujeres, abordados siempre en relación con experiencias propias. Como ella bien lo reconoce, su lenguaje es fuerte, además se logra ver que sus espectáculos son obras complejas que incluyen e involucran diversidad de elementos escénicos (luces, música, vestuario) además de articular danza y teatro, son obras que se desarrollan a lo largo de varias partes y escenas, por ello se evidencia la búsqueda de la artista por explorar diferentes lenguajes técnicos, diversos recursos auditivos y visuales que enriquezcan su propuesta artística.

e. AUGUSTINE

La obra surge cuando Selma conoce el texto de Didi-Huberman regalo hecho por un amigo peruano, a quien conoció durante su residencia en México (mientras creaba y

presentaba Gen 32:28), “desde entonces lo único que hice fue soñar, o sea, escribir el proyecto lo envié a Praga, duré como dos años, hasta que conseguí el ProArtes” (Selma Solórzano, entrevista o comunicación personal, febrero 28, 2013)

Inicia de manera solitaria la creación de esta obra, como usualmente suele trabajar. Primero, empezó a investigar sobre la histeria, leyendo y aprendiendo sobre lo que había pasado con Augustine y durante la época en la que ella vivió,

[...] me leí este y me leí como ocho libros sobre histeria y leí los escritos de Freud sobre la histeria, la historia de la locura en la época clásica de Foucault... me interesaba el tema de la locura, me interesaba el tema de la mujer dentro de la locura, me gustaba el tema de la psicología a finales del siglo XVIII, poesía a finales del siglo XVIII, artes a finales del siglo XVIII, yo siento que todo el evento de Augustine es un reflejo, no solamente de Augustine y de lo que sucedió en la Salpêtrière, sino que hay toda una situación social que permite, hace y necesita que esto tome lugar, es un símbolo, es un signo de algo... todo se relaciona, parece que todo tiene que ver, parece que todo apunta a un lugar, parece que todo ese final de siglo... (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

Producto de dos años (2010-2011) de investigación, empezó a idear y construir la visión general para la obra así como el guion para, finalmente, terminar produciendo un espectáculo escénico que integra el aporte y la construcción de manera multidisciplinaria de los diversos elementos escénicos, audiovisuales, coreográficos y teatrales, que hacen parte del espectáculo Augustine. En total, la artista invirtió tres años en este proceso: dos de investigación y uno de montaje.

Es un espectáculo multidisciplinario de danza teatro que integra música, fotografía, videoarte y proyección multimedia. La coreografía cuenta con un cuerpo de cinco bailarinas, dos bailarines y un actor. Las bailarinas (elenco que ha cambiado en el tiempo) representan episodios de la vida de Augustine, según la historia, la reclusa preferida de Jean Martin Charcot (1825-1893) director del Hôpital Salpêtrière, médico que descubrió la supuesta histeria, conocido sobre todo por su trabajo fotográfico y considerado el fundador de la neurología moderna.

Para explicar más acerca la multidisciplinaria, así como de la diversidad de elementos artísticos incluidos en este espectáculo, a continuación se expone la composición del equipo

que Selma conformó y con el cual trabajó para lograr la primera puesta en escena de Augustine.

En una línea consecuente entre la investigación y el proceso de creación, la artista denominó a ciertas áreas artísticas y grupos de elementos escénicos como Psique, Soma o Pneuma. De esta manera, el grupo de artistas o el elenco que interpreta la obra, tanto mujeres como hombres, profesionales en danza y teatro, fue denominado por Selma como “Psique”. Inicialmente, estuvo compuesta por:

- Augustine (Yo): Natalia Herra
- Augustine (Súper yo): Vanessa de la O
- Augustine (Ello): Tatiana Sánchez
- Charcot: José Montero
- Doctor: Nestor Morera
- Enfermera: Estefanía Madrigal

Del elenco era de destacar que para ese momento (2011-2012) Natalia Herra había sido recientemente galardonada como mejor intérprete en el Festival Nacional de Danza, mientras que Tatiana Sánchez era artista graduada del Alvin Ailey en Nueva York. (Randall Corella, octubre 17, 2012)



(Foto 1) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. UCR. Fotógrafo Esteban Chinchilla. De izq. a der. José Montero; Tatiana Sánchez; Nestor Morera; Natalia Herra; Estefanía Madrigal; Vanessa de la O.

En cuanto al elenco, el trabajo e intercambio con otras y otros artistas es valorado por Selma de manera positiva, detalla que aunque trata de ofrecer una línea de trabajo, de ser pulida en el montaje y en la coreografía, cada artista e intérprete debe incorporar sus propios elementos a la caracterización del personaje.

[...] ellos tienen que aportar mucho, yo les explico bien más o menos qué es lo que pienso, yo les digo, bueno este es “el elogio de la loca”, este es “el ataque mayor”... el 80% de lo que es el personaje lo hacen ellas, [...]tal vez sea una cosa mía de coreógrafa que yo pienso que tengo un equipo o que la obra se formó con un equipo de intérpretes que son excelentes y yo sentía que me transmitían el personaje, más allá de repetir una cantidad de movimientos, yo los sentía identificados con su personaje y queriendo convertirse en la loca... (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

De todas maneras, con el trabajo riguroso y extenso de más de un año, Selma notó una actitud propositiva y colaborativa por parte del elenco en todo momento, lo cual la mantuvo motivada:

A los del elenco yo creo que les ha gustado mucho, porque también han sido parte del proceso y ya me han ido como conociendo... yo les mandaba fotografías de lo que me iba encontrando, cuando estábamos en proceso les mandaba fotos de la enfermera, del doctor de las locas, textos que me encontraba y es bonito porque también a veces ellos me mandaban, Néstor me mandaba videos de cosas que había visto de histéricas (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013).

“Soma” fue el nombre del equipo de trabajo con el cual Selma realizó las colaboraciones para la Escenografía, así como para la divulgación y promoción del espectáculo. Para ello, contó con la participación de:

- Diseño de Vestuario: Rolando Trejos
- Fotografía: Esteban Chinchilla
- Diseño de escenografía: Juan Carlos Abarca
- Diseño de Luces: Allan calderón
- Diseño gráfico: Mauricio Martínez
- Técnico de Sonido: José Manuel Conejo
- Técnico de luces: Carlos Miranda
- Confección de vestuario: Virginia Fonseca

- Masterización de Banda Sonora: Otto Castro
- Promoción y difusión: LDS producciones y La Musa producciones
- Producción: LDS producciones

Finalmente, el equipo de trabajo “Pneuma” estuvo compuesto por encargados y encargadas de la producción del Video Arte Augustine. Este contó con la participación de:

- Idea Original/Augustine: Selma Solórzano
- Dirección de fotografía: Nicolás Wong
- Cámara: Alejo Crisóstomo
- Montaje: Alexandra Latishev
- Colorización: Chisco Arce
- Música electroacústica: Otto Castro
- Producción: LDS producciones
- Dirección: Jürgen Ureña

Como es posible ver a partir de todas estas colaboraciones, Selma propone con Augustine una obra escénica compleja que implica la colaboración entre varios y varias artistas, propone una obra que incluye diversidad de elementos escénicos, diversidad de técnicas, que enriquecen su lenguaje ofreciendo al público espectáculos donde la riqueza multidisciplinaria es evidente y es necesaria para de manera artística lograr colocar la producción de una su investigación tan rica como la realizada por la artista, y así poder dialogar con el público a cerca de las cuestiones que le inquietaron y sorprendieron resultado de lo descubierto gracias a tal proceso.

2.4.3. ROXANA ÁVILA

“yo la única manera como entiendo el mundo es poniéndolo en escena” (Roxana Ávila 2013)

2.4.3.1. TRAYECTORIA COMO ARTISTA

INICIOS EN EL TEATRO

La experiencia de Roxana Ávila como productora y directora escénica, como creadora de obras escénicas, tiene como antecedente su infancia cuando compartió con su madre el interés y el gusto por el teatro, especialmente durante la década de 1970, cuando podía asistir

con frecuencia a las salas de teatro ya que vivió durante 25 años en el centro de San José, y aunque le parecía muy bonito, no se imaginaba haciendo teatro, no se imaginaba las posibilidades que el teatro le traería a nivel personal y profesional, hasta cuando ingresó a la Universidad de Costa Rica y en una ocasión, impulsada por una amiga, se dio la oportunidad de hacer una audición para la Escuela de Teatro,

[...] desde muy chiquilla iba al teatro porque mi mamá me llevaba a ver las obras de teatro, desde que tenía 10 u 11 años, el movimiento teatral costarricense de los años 70 lo tengo cercano como espectadora, era muy muy tímida, yo jamás pensé, siempre me pareció que era muy bonito... jamás se me ocurrió a mi hacer nada yo,

¿verdad?, y un día vi un papelito en una pared que decía “se hacen pruebas para la Escuela de Teatro”, una amiga mía de psicología me dice “vamos”, ¡Estás loca!, ¿en serio?, bueno, vamos, si vos vas yo voy”, al final hacían una elección y me eligieron y entré a la Escuela de Teatro en mi segundo año de Psicología, entonces era mi primer año de teatro, saqué las dos carreras a la misma vez... (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Esta fusión de carreras, estos antecedentes personales y familiares, permiten empezar a comprender la calidad de artista que se encuentra en Roxana Ávila, la compleja sensibilidad, la amplia visión crítica y estética que es posible encontrar reflejada tanto en las obras creadas en solitario, como en las obras que ha creado desde Abya Yala.

Producto de su acercamiento al teatro como estudiante, conoce la riqueza de esta disciplina, Roxana Ávila (2013) comenta “el teatro no era lo que uno se imaginaba... yo estaba muy joven, pero no era lo que yo me había imaginado sino que habría tantas posibilidades de encuentro humano de primer nivel”.

A partir de esas posibilidades de encuentro humano, descubre que el teatro resulta ser una disciplina en la cual existe la posibilidad de explorarse en diferentes niveles, “explorar partes de mí que yo no sabía que había que explorar, porque es muy físico, cantas, haces mucho contacto físico con otras persona en las improvisaciones”. Esta exploración de manera personal, de manera grupal, de manera social lleva finalmente a que la artista decida su camino: “yo fui entendiendo que el mundo del teatro era como mi mundo” (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013)

Finalmente, aun cuando Roxana avanzó y concluyó sus estudios en ambas carreras, fue el teatro lo que le atrajo con más fuerza, quedando pendiente la tesis de psicología. Al presentar la tesis para optar por la licenciatura en Teatro / Artes Dramáticas, ganó una beca Fulbright Hays para estudiar Maestría en Bellas Artes con énfasis en Dirección de Teatro en la Universidad Carnegie Mellon una de las cinco mejores universidades en teatro ubicada en Estados Unidos de Norte América, especialización que únicamente poseen en el país ella y David Korish – pareja y co-director junto con Roxana Ávila del grupo Abya Yala–.

Su paso por la Universidad Carnegie Mellon y el regreso a Costa Rica

Según comenta Roxana, la Maestría en la Carnegie Mellon le abrió las puertas para ser docente en cualquier universidad, se trata de una maestría y una universidad sumamente prestigiosa y estricta. La dinámica y el nivel de aprendizaje, según nos relata Roxana es muy distinto a lo que acá en Costa Rica se conoce, la maestría o especialización de tres años implicó recibir clases y presentar por semana una puesta en escena durante tres años.

[...] yo llevaba [entre ocho y] doce cursos por semestre, durante tres años... te obligan a aprender eso que dijiste que ibas a sacar, entonces una maestría de tres años intensiva... Para sacar esa especialización eran tres años tres profesores distintos cada semestre a los cuales tenías que presentarle una escena, o sea “o va a hacer lo que vino a hacer o se va” es muy brutal, yo casi no tuve vida social, me acuerdo de sólo estudiar y leer y aprender mucho y ensayar mucho, y cuando volví yo sabía que mi mundo era este, yo tenía muy claro” (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

David Korish co-director del grupo Abya Ayala desde su fundación, también se egresó de la Maestría en Dirección de Teatro de la Universidad Carnegie Mellon y llegó a Costa Rica con una beca Fulbright para enseñar, según explica Roxana, David se ha desempeñado más en el área de dirección que de actuación. El desarrollo de las carreras de esta pareja, especialmente tomando en cuenta la trayectoria de Roxana –la cual es quien aquí interesa presentar como creadora de obras–, tomó un rumbo importante cuando, después de algún tiempo de debatir dónde debían establecerse si en Estados Unidos o en Costa Rica, la pareja finalmente decide quedarse en el país nativo de Roxana.

La justificación para tomar tal decisión resulta interesante ya que se basa en un cuestionamiento de parte de Roxana con respecto al colonialismo que ella identifica en el campo de las artes escénicas del país, a partir del cual se ha acostumbrado a valorar de manera superior las fuentes y talentos europeos y norteamericanos. Esta opinión de la sobrevaloración hacia aquellos profesionales en las artes provenientes de otros países pesó a la hora de decidir donde establecerse, pues implicaba una apuesta por una estética, por una búsqueda de contenido propio, por un espacio que se sintiera propio; de esta manera, resulta clara la necesidad de la artista de trabajar sobre el lenguaje con temáticas costarricenses,

[...] siempre sentía que en Estados Unidos uno no es necesario, es que estamos acostumbradas y acostumbrados a citar las fuentes europeas y norteamericanas, entonces siempre nos hace pensar que todo lo que viene de allá es bueno, “hay un taller con un gringo” y la gente se matricula, no sabe si es bueno, si es malo; “es que vino un francés a hacer una película” no sabes si es un patas vueltas que no sabe nada de cine, ¡pero es francés!, eso le da un status, su francofonía y su francesidad lo hacen de repente un gran director... yo sentía que esa era parte de la cosa, yo dije “No. Hay algo en el lenguaje costarricense y las temáticas costarricenses que yo necesito explorar en mí, voy a Estados Unidos a hablar de ¿qué?” yo no tenía nada que hacer en Estados Unidos... (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Aun con tal claridad crítica, después de muchos años de pensarlo, llegar a tomar la decisión de manera mutua de trabajar en Costa Rica no resultó sencillo, sabía que la oportunidad de vivir y trabajar en New York era una gran oportunidad para ella y para David, pero al mismo tiempo, desde su retorno a Costa Rica, Roxana había tomado la decisión de ingresar como docente en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica donde actualmente sigue siendo docente dedicada a dar los cursos sobre Puesta en Escena; incluso, desde el momento en que ambos llegan al país toman la decisión de formar un grupo de artes escénicas, que según Roxana, respondía a una búsqueda creativa por parte de ambos.

2.4.3.2. FUNDACIÓN DEL GRUPO DE TEATRO ABYA YALA

Así inicia la fundación del grupo Abya Yala, en el año 1991 teniendo claro esa búsqueda a partir de un lenguaje propio y con el fin de colocar en escenas temáticas y realidades

costarricenses, haciendo de la co-dirección una forma de vida. Roxana Ávila (2013), mediante el relato sobre su vida nos confiesa que la co-dirección con David Korish ha sido en ocasiones complicada, pues se trata de dos cabezas, “porque codirigir implica dos personas que son cabeza de barco, a veces el barco va en dos direcciones distintas”, sin embargo, al mismo tiempo, esta codirección, nos comenta, le ha significado una mayor posibilidad de diálogo entre creadores que, en medio de una relación de confianza y respeto profesional ha sido muy importante para el grupo.

[...] hemos establecido un diálogo de creadores, de co-creadores, y eso es muy importante, yo creo que eso es lo que nos ha hecho crecer a los dos mucho, alguien con quien preguntar “¿mirá, estoy probando esto, vos cómo lo ves?”, a quien respetas, en quien confías, entonces hemos codirigido mucho y hemos dirigido cada uno por separado también. (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013)

Según Roxana, las obras siempre han estado asociadas a sus vidas, pero de una manera sutil y oculta, es decir con un nivel de separación entre la realidad personal y la estética: una separación entre los momentos de reflexión y de cuestionamiento por los cuales pasan tanto Roxana como David, la estética y lenguaje utilizado para colocar en escena eso que están experimentando de manera personal: “existe una separación entre lo que nos está pasando y el arte que hacemos, no es una lectura fácil para el público” (Roxana Ávila, entrevista o comunicación personal, mayo 30, 2013), este lenguaje, según nos comenta les ha permitido incursionar en otras propuestas, otros lenguajes que no son tradicionales en el arte escénicos costarricense.

[...] la estética que usamos está varios grados separada de la realidad, entonces, por ejemplo, no es costumbrismo... yo no pongo un pleito en escena, eso da pie a una escena de contacts que termina ella disparada para un lado, cantando una canción y el jugando ajedrez, entonces no es la lectura fácil de “¡ah! Es porque se pelearon”... eso nos ha permitido incursionar en otros lenguajes. (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013)

A partir de esta narrativa, con estas explicaciones se logra evidenciar la búsqueda por la construcción de un espacio para la creación de obras escénicas, tanto en el papel de codirección como de directora; de la creación de un lenguaje que se vincula de una u otra manera con sus experiencias de vida; con la propuesta de un lenguaje que rompe las formas

tradicionales del arte escénico costarricense; se logra conocer facetas de esta artista que son visibles en otras mujeres artistas que han sido pioneras de las artes escénicas en el país.

OBRAS DE ABYA YALA

El trabajo realizado por Abya Yala, así como por Roxana Ávila, es extenso, pues lleva más de dos décadas, creando obras y colaboraciones con otras agrupaciones y artistas, nacionales e internacionales.

Al dialogar con Roxana acerca de sus obras y de las obras escénicas con contenido feminista, se abre una plática interesante en la que la productora se sincera y comparte su opinión frente a las obras escénicas que abordan temáticas feministas o de género, las cuales, según su percepción pueden llegar a ser representaciones estereotipadas de las mujeres o discursos muy obvios.

Sobre los montajes en los cuales se presentan figuras como “la puta, la virgen, la loca, Roxana (2013) señala: “vieras cómo me estorba eso... es que yo las veo y no me siento identificada con ninguna de esas figuras...”, aunado a esto, dice que en algunas obras “hay una exacerbación del embarazo, el bebe, hay que cuestionar, está bien, que bonito, los bebés son bonitos, no me pasa nada con los bebés, es un feminismo que cabe dentro del sistema, es que yo tengo cierta alergia al sistema” (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Los montajes que Abya Yala así como Roxana Ávila crean con algún contenido sobre cuestiones de género, son pensadas para alejarse de las representaciones y creación de personajes que se basan en reafirmar etiquetas que han sido colocadas sobre las mujeres, como claramente lo explica Roxana, quien prefiere usar discursos que apelen a otras herramientas para colocar la reflexión, lenguajes no encasilladores, lenguajes que permitan a las personas interpretar, que le den oportunidad a las personas de crear sus propias conclusiones y sensaciones.

Roxana Ávila es una de las artistas que aun cuando no se define feminista, comprende la relevancia de estos debates

[...] el sistema está hecho para pensar en binario, está hecho para pensar que hay algo que es la mujer y hay algo que es el hombre, en esencia, y en realidad es un constructo que uno y una se hace, y que tendríamos que romper más, más y más, pero por supuesto que todo el tema del feminismo me toca, me importa y lo leo, y participo, estoy haciendo el curso ahora con Ana Arroba, lo estoy terminando, historia política del cuerpo...(Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013)

Aclara que para ella, la cuestión social que la ha tenido enamorada es el decolonialismo, lo cual resulta coherente con su relato de vida, pues para ella la propuesta decolonial le permite ampliar sus luchas y las acciones en esas luchas...

Claro, que para mí, la historia de las mujeres ha sido distinta a la historia de los hombres, eso me queda clarísimo, no tengo ni la menor duda, pero creo que ahorita la lucha es para tratar de ser menos así y más así, yo voy a una marcha por las semillas transgénicas y una marcha por los gais, porque eso de parcializar, eso no es mi tema, es lo que nos tiene hundidos, es que el sistema nos quiere así, cuando nos empezamos a especializar, empezamos a parcializarnos en nuestros intereses, entonces ahí es cuando entro yo en crisis (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013)

Tomando en cuenta el tipo de lenguaje que ha ido construyendo Roxana desde su trabajo de co-dirección y dirección en la agrupación Abya Yala, así como la conexión que hay entre las obras y elementos de su vida personal, no sería de extrañar que haya simbología en varias obras que podrían relacionarse con el lenguaje del arte feminista del que se ha hablado en otras secciones de esta investigación.

A continuación se hace referencia a tres obras que son mencionadas por la artista, en las cuales aparecen elementos de este tipo: Nos Esperamos, MxM robada de William Shakespeare y Vacío, esta última siendo la obra escogida para ser analizada de manera extensa en esta investigación.

a. NOS ESPERAMOS

“Nos Esperamos”, es la primera obra que menciona Roxana en la cual se evidencia la relación entre la vida y la muerte a través de la maternidad, conectándose así con sus experiencias personales, vinculadas a su cuerpo y al proceso de embarazo.

Según relata es una conjunto con un grupo de cual ya no existe. Es una obra clown y la muerte, también violista con nariz de clown. en el que se representa esta feto con nariz de clown: embarazadísima, yo tenía una entonces, estaba asociado



pieza cuyo montaje se realizó en teatro francés llamado Dumi, el de teatro sobre la relación entre un participa el personaje de una Para esta obra, se creó un afiche relación clown-muerte-vida, con un “cuando yo estaba panza como hasta aquí... con eso, con la vida, con la muerte,

pero no está claro” (Roxana Ávila, entrevista o comunicación personal, mayo 30, 2013), es decir, no era obvia la relación entre el afiche y la experiencia de maternidad por la que Roxana estaba pasando. De nuevo se refleja acá su estilo de trabajo lejano a la obviedad.

(Imagen 1). Duani y Teatro Abya Yala (2002) Nos Esperamos. Afiche promocional.

b. MxM. ROBADA DE WILLIAM SHAKESPEARE

La obra MxM robada de William Shakespeare es una versión, que Roxana (2013) describe como “muy muy muy libérrima de Medida por Medida de Shakespeare”, pues retomando características de la obra original como son el tinte de crítica política y la comedia, la obra montada por el grupo de Teatro Abya Yala pasa a ser una comedia adaptada a la realidad política que Costa Rica estaba experimentando durante el año 2006,

De esta manera, se crea una obra que mediante una propuesta estética innovadora hace crítica de la corrupción costarricense,

MXM, es la respuesta estética a la falta de ética de las personas en puestos de poder. No sólo los corruptos, quienes a veces no son castigados penalmente por algún tecnicismo legal, sino todos/as aquellos que permiten, facilitan o dejan de denunciar actos corruptos. Cada vez son más porque cada vez aceptamos más lo anormal de cientos de actos corruptillos; cada vez participamos más del asesinato de la democracia. (Teatro Abya Yala, 2009)

Parte de los recursos estéticos a los que hace referencia la cita, o elementos para hacer la puesta en escena no son los tradicionalmente usados para recrear la obra de William Shakespeare, por ejemplo, se recurrió al uso de ritmos como el Reggaetón y el Rap, además se crearon diálogos basados en chistes sobre noticias de corrupción que estaban ocurriendo en el país a finales de la década de 2010.

“En realidad esto ya no es Shakespeare”, dijo la Directora, pues “tomamos dos trozos de la historia y el resto lo cambiamos. Metimos referencias al caso CCSS–Fischel, ICE–ALCATEL, el BANHVI, la trocha, la empresa OAS, el tipo que no le pagó a la Caja, el que no actualizó el valor de las propiedades, etc. Muy a nuestro estilo, le contamos a la gente que nos están ganando por goleada, porque la corrupción es increíblemente rápida”.

Fue una obra muy trabajada, según comenta Roxana (2013), al ser una obra alimentada por la realidad político social del país necesitaba una constante renovación en sus argumentos:

“esa obra la giramos mucho y la dimos mucho hasta que el país nos ganó, para poder contuarla, tenía que ser con la temática de día, pero es que aquí roban y meten la pata cada día, entonces no nos daba tiempo de actualizar la obra” (Roxana Ávila, entrevista o comunicación personal, mayo 30, 2013).

Según la explicación que hizo Roxana, los elementos basados en chistes sobre el momento político y social eran los más sencillos de rehacer de acuerdo con los nuevos sucesos nacionales, pero las partes basadas en canto y voces grabadas en estudio requerían más trabajo, lo que encarecía mucho el proceso de montaje, era difícil seguir al ritmo de la realidad del país, resultó muy costosa, poco rentable continuarla.

Aun así, se realizaron varias funciones: 2009 fue el año de estreno en el Teatro Variedades en San José de Costa Rica. Tuvieron la segunda temporada durante el año 2010 en el Teatro Montes de Oca en San José de Costa Rica. Posteriormente, lograron hacer una gira nacional auspiciada por PROARTES, la cual tuvo como destino Puntarenas, Alajuela, Cartago, Heredia y Limón, llevando así la obra a diversas provincias de Costa Rica. También, se presentaron durante el 2011 en el VI Encuentro Nacional de Teatro, en San José de Costa Rica. Finalmente, se presentaron en 2014, en el Teatro 1887 (ubicado en el Centro Nacional de Cultura, CENAC) en San José de Costa Rica.

Un elemento que se destaca y que quizá no sea tan perceptible por todo el público espectador, es que el elenco original fue conformado únicamente por mujeres artistas: Liliana Biamonte, Andrea Gómez, Erika Mata, Monserrat Montero y Maitén Silva. Para la segunda temporada, Erika Mata no pudo estar presente debido a una fractura de tobillo, así que fue reemplazada por la actriz Aysha Morales.

Como parte de la obra, existe un espacio para preguntas y respuestas al final de la misma, durante la primera temporada de la obra, una persona entre el público hizo una pregunta que parecería rara, ¿Por qué sólo hay mujeres en escena?, a lo cual Erika Mata respondió, “porque en la época de William Shakespeare estaba prohibido que las mujeres actuaran”.



(Foto 2) Teatro Abya Ayala (2009) MxM. Robada de William Shakespeare. Teatro Variedades.

2.4.3.3. PROCESO DE VACÍO

“En Abya Yala la necesidad de decir algo ha estado siempre acompañada de la pregunta de cómo decirlo. Es la interrogante más dura y la que produce un insomnio a veces productivo y a veces, sólo insomnio, sin algo por el cual dar la cara.

Vacío no es la excepción. ¿Cómo hablar de algo de lo cual hay tanto que decir? ¿Qué es lo que hay que poner en la escena para convocar el profundo y largo viaje que hemos emprendido 17 mujeres tan distintas?” Roxana Ávila

La propuesta teatral de Abya Yala siempre ha sido experimental y altamente creativa e innovadora, en este caso Vacío es una propuesta escénica que trata de romper aún más con la convencionalidad de la puesta en escena, Roxana Ávila (2013), explica que tal obra se pensó buscando mucha más interacción con el público, de allí que la escenografía no es estática pues se necesitaba una estructura distinta que facilitara esa retroalimentación más cercana: “apela a una espectadora dispuesta, abierta y generosa; un espectador dispuesto a dejarse tocar por la música, herir por las danzas, conmover por los textos y cuestionar sus valores y principios sobre elementos que tenemos arraigados en el ser como si fueran naturales” (Abya Yala, s.f.), extracto de la sinopsis de vacío

Se trata de una obra multisensorial, ya que pretende atravesar todos los sentidos, en varios momentos los sentidos son interpelados de forma paralela. Los elementos escénicos más usuales de los montajes de danza-teatro se vinculan con otra manera de comprender el espacio escénico, así como con olores, colores, sonidos y texturas con las que se complementa el ambiente total de la obra, recreando un cabaret, exclusivo para traer al presente las vivencias y los recuerdos de mujeres que fueron etiquetadas con locura.

... esta forma es nueva, no hay otro montaje, no es una copia, no existía, por eso es que, además, cada obra de teatro que nosotros hacemos busca cuál es la forma para el contenido y siempre, siempre, esto es un huevo, porque tenes que inventar, o sea, no estás escribiendo una obra igual a la otra... (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Por primera vez, el Teatro Abya Yala presentó la obra Vacío en 2010, con fondos de ProArtes y en co-producción con el Teatro Universitario en el marco de las actividades de celebración de los 70 años de la fundación de la Universidad de Costa Rica.

Además, dada la calidad de la obra, esta tuvo la posibilidad de realizar presentaciones fuera del país: en 2012 se presentó en Cuba durante la IX Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral; ese mismo año, viajaron a España a representar al país en el XXVII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

Posteriormente, Vacío volvió a presentarse en Costa Rica en 2015 y en el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica. Actualmente, esta obra es parte del Repertorio del grupo de Teatro Abya Yala, pero no se ha encontrado registro de nuevas presentaciones posteriores al 2015 ya que han estado trabajando en otros montajes.

La obra escénica Vacío es producto de una coyuntura especial en la que se presenta la confluencia de diferentes elementos que van a nutrirlo y a hacerla posible. Por una parte, Roxana Ávila se encuentra ante una búsqueda por entenderse y entender el proceso personal por el cual venía atravesando a partir de su maternidad, su relación de pareja y algunos sentires acerca de su relación con su madre. Aunado a esto, la artista pasa a estar al frente de la agrupación Abya Yala, ya que David asume un trabajo por cuatro años en la Universidad Nacional y la composición de la agrupación cambia ante la decisión de los hombres del grupo de trabajar y estudiar en otros proyectos por un tiempo.

Durante este periodo de preguntas y transformaciones, se entera de la publicación de la tesis de Mercedes Flores González titulada *La construcción cultural de la locura femenina en Costa Rica 1890-1910*, publicado en 2007. Lo cual le lleva contactarse Ailyn Morera y Anabel Contreras para empezar a pensar en un posible montaje...

[...] como estaba sola al frente de Abya Yala, yo dije “tengo que hacer algo”, se lo había pasado a Ailyn Morera, que es una dramaturga costarricense y a Anabel Contreras que es la directora del DILAC, del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Arte de Centro América de la Universidad Nacional, que es especialista en estudios de la cultural, yo les dije a ellas “aquí hay una obra de teatro, no sé dónde está, pero aquí hay algo”... (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Tal posibilidad, se convierte en realidad ante la inesperada solicitud que

Manuel Ruiz –quien en ese momento era el director de la Escuela de Artes Dramáticas– le hace a Roxana Ávila para que ella creara y dirigiera una puesta en escena con temática costarricense, esto con la finalidad de ser parte de la celebración del 70 aniversario de la Universidad de Costa Rica, ante lo cual Roxana acepta y empieza a armar un equipo de trabajo, conformado por 17 mujeres, para investigar y crear.

a. SU PROCESO DE MATERNIDAD Y LA OBRA VACÍO

La vivencia propia de maternidad marca en parte los inicios más íntimos de la obra Vacío, según nos relata Roxana, entre sus planes no consideraba la maternidad, sin embargo decide junto con su pareja tomar la decisión de tener un hijo(a), episodio que le cambió por completo su vida. Como parte de su relato nos comenta que en su decisión de tener un hijo(a) pesó el hecho de que compartiría por completo la crianza,

[...] después de quince años de matrimonio yo dije “bueno, está bien, vamos a tener un hijo”, él me decía “vos lo único que tenés que hacer es parir, yo me voy a hacer cargo de todo, vos no te preocupes” , pero claramente cuando nació Celia, yo me enamoré de Celia, no contaba con eso, yo pensaba que podía más o menos ser el padre y él iba a ser la madre, pero no contaba con el pequeño detalle de que la biología me traicionó y yo me convertí en LA MADRE, o sea, LA MAMA, (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Le sorprendió la fuerza tan poderosa del vínculo con su hija durante los primeros cuatro años de vida de la niña, pero al mismo tiempo, los roles de la maternidad le superan y entra en grandes conflictos cuando las decisiones laborales de su pareja llevaron a que los planes de crianza conjunta se reajustaran recayendo sobre ella la atención de su hija, dificultando combinar el cuidado con las labores de dirección del teatro,

Según la artista, toda esta reflexión sobre su malestar por estas transformaciones en sus roles de maternidad y a nivel de co-dirección de la agrupación de Teatro Abya Yala, las pudo comprender más a partir de la creación y puesta en escena de la obra Vacío, pues tanto la

investigación, los cuestionamientos sobre la maternidad y elementos iconográficos que fueron colocados en escena le permitieron hacer un tipo de catarsis

Por supuesto, este proceso de creación, de reflexión, de transformación y de sanación le propició tener el espacio y el tiempo para el crecimiento como creadora, como directora, pues tomando en cuenta su historia como co-directora en Abya Yala, esta coyuntura la lleva a ser cien por ciento la directora de una de las obras más representativas del grupo de teatro. El proceso de producción y de montaje de incluyó el trabajo de las diversas artistas que posteriormente fueron parte del elenco y de todo el equipo durante las funciones, de esta manera se crea lo que Roxana llama una “revolución total”, pues es de entenderse que con esta forma de construcción de la obra se rompieron las jerarquías de creación, se dio el trabajo colaborativo que es característico del arte feminista.

b. ROXANA ÁVILA CONOCE LA TESIS DE MERCEDES FLORES, BASE DE LA OBRA VACÍO.

Según explica, se enteró por casualidad de la publicación de la tesis de Mercedes González Flores *La Construcción Cultural de la Locura Femenina en Costa Rica de 1890 a 1910*, a partir de un artículo en el Semanario Universidad.

[...] yo leí el artículo y tenía un anuncillo de mil novecientos no sé qué, que decía Jarabe Jericó para todas las dolencias femeninas, era un anuncio muy viejo, era todo parte de un artículo de ella, yo vi eso y dije “aquí hay una obra de teatro” (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Este anuncio sobre el Jarabe Jericó, como un fármaco usado para dolencias femeninas, fue el primer indicio de la posibilidad de realizar una obra, estando al frente del grupo Abya Yala contacta a Ailyn Morera y a Anabel Contreras, para empezar a trabajar sobre una serie de ideas que su experiencia personal y la lectura de la publicación de Mercedes Flores le estaban provocando.

Las primeras ideas eran únicamente imágenes, quizá imágenes bastante lejanas a la idea de un asilo o de un hospital. Vacío cuenta con la particularidad del uso del humor, de la sátira y de grandes contrastes. Así las primera imágenes de Roxana girarían en torno a un lugar lleno de música, y canciones: “porque las mamás, abuelas y bisabuelas nuestras, que

fueron las que vivieron ese periodo, la forma de poner su emocionalidad, es con las canciones, uno aprende a amar como le dice la canción, uno tiene que ser celoso y uno tiene que ser traicionera, eso se aprende, nadie es así” (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Además, tenía una imagen clara de una mujer llorando en una esquina, lo cual ella relaciona con las emociones que despertaron en ella los procesos de cambio que estaba viviendo a nivel personal,

[...] yo veía a una mujer que lloraba y lloraba y lloraba, porque así era como me sentía yo, en las noches lloraba y lloraba y lloraba y porque yo no tenía claro todo esto, yo sólo sentía un revoltijo en mi vida, yo decía “¿qué es todo este desastre?” (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Estas imágenes iniciales se empezaron a conectar con la explicación que hace Flores (2007) sobre la construcción social y cultural de la locura.

c. EL ELENCO: ÚNICAMENTE MUJERES

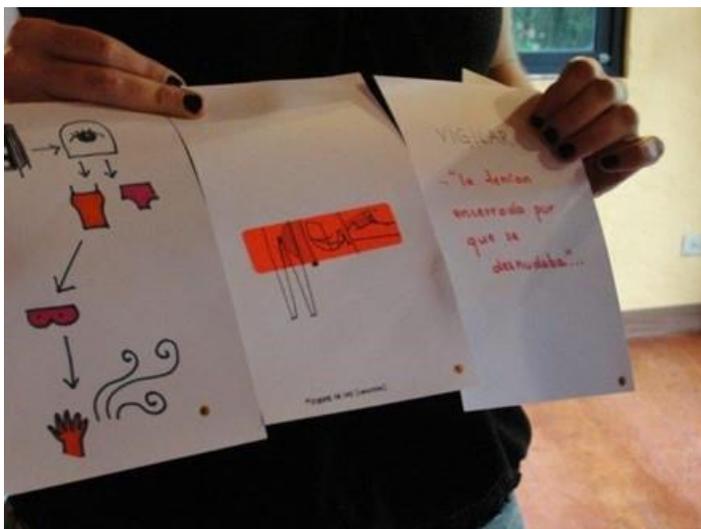
Como parte de la coyuntura del proceso de creación, mencionado antes, se dio una transformación transitoria de la agrupación Abya Yala el elenco masculino decide continuar otros proyectos fuera del grupo. Esto impulsa la creación de un equipo interdisciplinario para que la creación de obras escénicas, estuviera únicamente conformado por mujeres. Sin embargo para resolver algunos asuntos técnicos de escenografía se contó con la participación de dos hombres, pero fuera de escena. El elenco está conformado por artistas mujeres: las cantantes, bailarinas, actrices, músicas, el teatro aéreo, al igual que el diseño de la mayoría de los elementos escénicos como la coreografía, la escenografía, la fotografía, el vestuario, etc.

A continuación, se expone una lista con los nombres de las personas encargadas de la producción y elaboración de cada uno de los elementos así como de las artistas involucradas en el proceso de reflexión y de creación:

Texto escrito:	Roxana Ávila y Ailyn Morera
Texto escénico y texto musical:	El elenco

Dirección:	Roxana Ávila
Actriz:	Andrea Gómez
Actrices-bailarinas:	Aysha Morales y Monserrat Montero
Bailarinas-actrices:	Erika Mata y Valentina Marengo
Teatro Aéreo:	Liubov Otto
Actrices-cantantes:	Liliana Biamonte, Lulú Garita y Grettel Méndez
Músicas:	Fiorella Bákit, Fabiola Cordero y Ivannia Morales
Dramaturgista:	Anabelle Contreras
Coreografías:	Valentina Marengo
Escenografía, Fotos y Diseño Gráfico:	Mariela Richmond
Confección de Escenografía:	Vitza Cole
Diseño de Luces:	Roxana Ávila
Diseño de Vestuario y Zapatería:	Micaela Piedra
Confección de Vestuario:	Carolina Aguilar, Teresita Barquero, Olga Chinchilla, Margoth Espinoza, Wai Chen Hin, Laura Morales, Sheila Sedó y Micaela Piedra
Peinados:	IECSA
Maestra de Canto:	Marcela Alfaro
Maestra de Aéreo:	Mara Neimanis
Confección de Aparato Aéreo:	Nelson Flores
Asesoría Sonora:	Carlos Pipo Chaves
Producción:	María Luisa Garita, Aysha Morales, Mariela Richmond, Teatro Abya Yala y Teatro Universitario

d. PROCESO COLABORATIVO PARA LA CREACIÓN: TALLERES DE LECTURA, INVESTIGACIÓN Y DEBATE TEÓRICO



(Foto 3) Teatro Abya Yala, (junio 4, 2010) Vacío. Taller de Cartas. [En la imagen se lee: VIGILAR “la tenían encerrada porque se desnudaba”]



(Foto 4) Teatro Abya Yala, (junio 4, 2010) Vacío. Taller de Cartas. [En la imagen se lee: Vacío. Autodisciplinamiento].

Si bien la obra se inspira en el texto de Flores (2007) y el equipo conformado por Roxana Ávila, con el acompañamiento de Ailyn Morera y Anabel Contreras se empezó a trabajar a partir de los hallazgos históricos expuestos en este texto, el proceso de creación de la obra requirió de otras investigaciones y de la colaboración de varias de las mujeres del elenco para lograr reconstruir elementos históricos, discursivos, así como estéticos que complementaran esa primera base histórica.

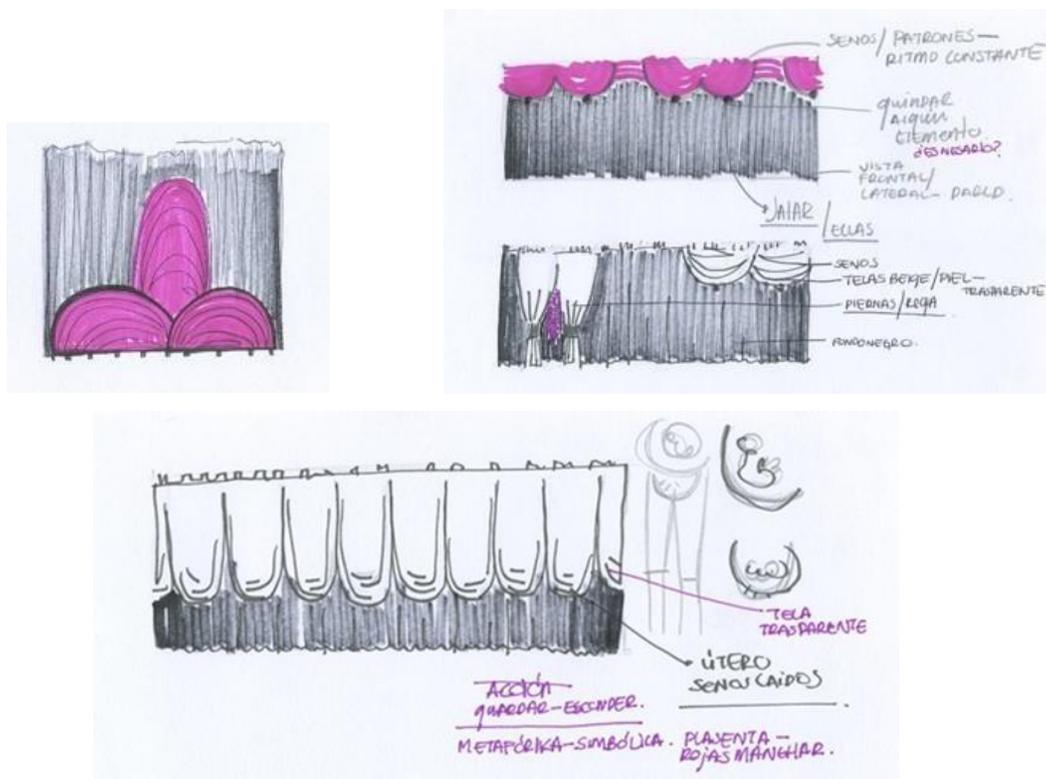
Previo a al montaje de la obra se realizó un intenso proceso investigativo, en el que principalmente participaron Roxana Ávila, Ailyn Morera y Anabel Contreras creando talleres y círculos de lectura, espacios desde los cuales se generó reflexión y posibilidades de creación,

y en los cuales fue importante la participación de las 17 mujeres artistas, bailarinas, actrices, coreógrafas, músicas, pues como Roxana (2013) explica, parte del proceso de creación que se tiene dentro de la agrupación se basa en la escucha de ideas y la horizontalidad, reconociendo el conocimiento de cada una en su especialidad.

Esto según lo explica Roxana (2013), permite que el grupo de Abya Yala trabaje a partir de técnicas como la improvisación mediante la cual se propone, revisan, practican diversas escenas que pasan a ser objeto de trabajo grupal, dado que los procesos de montaje llevan cerca de un año, es posible que salga a la luz aquellas contradicciones discursivas que no van a transmitir o a expresar lo que se está buscando, esa contradicción es un elemento importante de la vida y se refleja de alguna manera en el arte:

Las improvisaciones son como los bocetos, entonces vas limpiando y limpiando, para que el producto final... por supuesto que estamos llenos de contradicciones, de hecho la contradicción se usa como parte de la estética, son varias cosas a la vez, no es una cosa limpia, porque eso es lo que somos, entonces si el teatro refleja la realidad, tiene que reflejar la contradicción. (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

A continuación, se muestran algunos bocetos o elementos gráficos colocados en escena, aunque se trata de bocetos permiten comprender la representación y el significado que aportaron en la obra. Estos elementos gráficos, a los que probablemente se haga alusión en alguna de las secciones de "Interpretación de escenas/momentos" se distingue la figura de un pene y testículos, también en otro de los bocetos es posible identificar las figuras de mamas. Desde la configuración visual del espacio, la artista quiso reafirmar y centralizar los órganos genitales, haciendo alusión a la masculinidad y la feminidad.



(Imagen 2) Bocetos de Escenografía suministradas por Roxana Ávila.

Todo este proceso de investigación teórica se corresponde con la línea dura de *la dramaturgia* Según Roxana (2013) es relevante incorporar una persona que asesore a nivel teórico y que se vaya definiendo en conjunto a partir de cuales lógicas o posicionamiento teórico se basará la puesta en escena.

Anabel Contreras se convirtió en ese apoyo teórico y orientó las sesiones de lectura y análisis:

[...] una teórica, que empezó diciendo, hay que leerse... Judith Butler, hay que leerse a Yuval Davis, a Beatriz Preciado, a Foucault con la bendita historia de la locura, hay que leer las mujeres del 48 porque es la misma época, hay una frase en la obra, una, sí porque sobre todo yo quería citar mujeres y empecé a leer muchas mujeres, literatura, entonces, me llené de eso y entonces dijimos “vamos a acotar un poco la cosa” y acotarlo la cosa significó, vamos a tomar los casos médicos en el psiquiátrico de mujeres, nada más, metidas al psiquiátrico por razones de maternidad, el espectáculo se empezó a perfilar entre la relación maternidad – locura y no, mujer y locura. (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Después de esta amplia explicación por parte de Roxana, quedó claro que el montaje tuvo un proceso previo riguroso a nivel teórico que llevó al grupo a un amplio conocimiento sobre la historia de las mujeres, de manera más específica, sobre la historia de la maternidad.

De esta manera, la decisión colectiva de enfocarse en las mujeres que estuvieran internadas en el psiquiátrico por razones de maternidad, el perfilar la relación locura y maternidad como eje de la obra resultó ser una necesidad producto de la búsqueda histórica y teórica que las mujeres artistas realizaron, pero también resulta ser evidente que se articuló con los sentires que Roxana estaba experimentando desde hacía varios años en torno a su propia maternidad y probablemente, en relación a su vínculo con su madre.

Todo lo anterior permiten comprender el proceso de búsqueda en torno a la maternidad que emprendieron 17 de las mujeres que hacen parte de este montaje, búsqueda que les llevó a cuestionar la historia más personal y familiar, así como estudiar sobre las diferentes concepciones que han existido sobre la maternidad en la historia de la humanidad, quedándoles como aprendizaje, por una parte la existencia de una serie de estructuras sociales e históricas que degradaron y des-empoderaron a las mujeres, por otra parte que no todo está dicho, que la noción de madre víctima, así como la noción de madre sumisa que ha lastimado a muchas mujeres puede y debe ser cambiada.

Pero ¿cómo colocar todas estas reflexiones y sentires en escena?, ¿cómo crear representaciones acerca de la maternidad y de la locura sin que estas pasaran ser representaciones estereotipadas de las mujeres o discursos muy obvios?

Roxana (2013) explicó algunos de los elementos que contiene la obra, algunos de las ideas que poco a poco se transformaron en elementos del marco escénico, así como elementos de las representaciones a cargo de las artistas tanto bailarinas, como actrices, cantantes y de teatro aéreo.

e. INVESTIGACIÓN DE ELEMENTOS ESCÉNICOS, MÚSICA Y ESTÉTICA DE LA OBRA:

Parte del proceso de investigación incluyó la búsqueda de elementos estéticos e iconográficos que permitieran revivir de alguna manera el ambiente social y cultural de la

época en la que se inspira esta obra. Parte de la investigación artística fue la búsqueda o recopilación de un cancionero de América Latina de 1890 a 1950.

Lulú tiene un don para la música en el sentido de que ella oye muchas canciones, tiene muy buen gusto musical, entonces le dije “y me vas a ayudar a escoger canciones para que yo de ahí elija, me vas a inundar de música” (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Como se explicó anteriormente, la música fue desde el inicio un elemento central en la visión que Roxana tenía de la obra, pues para ella estas son herramientas que se usan social y culturalmente para enseñar a las mujeres una idea de ser mujer así como construir una idea de amor romántico.

Al presenciar la obra, se logra escuchar música en vivo interpretada por las actrices-cantantes y por las músicas, música con la cual se ambienta toda la obra, pero además se da contenido a muchas escenas de la misma, ya que en sí mismas, las canciones escogidas son parte del mensaje que la obra quiere transmitir.

...el discurso está por encima de todo, está la canción y de repente oís el discurso, la canción y el discurso ¿qué es lo que permiten las canciones? Que todo ese discurso, que es muy duro uno se lo trague, porque te están cantando unas canciones divinas, porque ellas están vestidas divinas, porque todo es lindísimo y todo es riquísimo, y vos oís y decís “ay sí eso es horrible” (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Para Roxana y el elenco fue de interés romper el discurso buscando otra estética que se alejara de los lenguajes que ponen en escena mujeres victimizadas y enloquecidas por lo vivido, pero que evidenciara la opresión que han vivido las mujeres.

Precisamente una de las consignas del montaje fue la “no victimización” a partir de la creencia de que una mujer es la víctima de un sistema que la oprime pero no es la “eterna víctima” se debe señalar al patriarcado y no victimizar a las mujeres: “el patriarcado no le ha servido a nadie, este sistema nos ha asesinado como seres humanos” (Roxana Ávila, entrevista o comunicación personal, mayo 30, 2013).

De acuerdo a Roxana, no se debe tomar posición de víctima, ya existen muchos montajes que llamados feministas, victimizan y estereotipan la imagen, por otra parte rechaza también la idealización de la maternidad, como algo mágico como un “deber ser” de toda mujer.

De las obras que se han presentado como feministas, de acuerdo a Roxana: “son obras que no van más allá por eso es que Vacío es tan fuerte porque finalmente lo que se está planteando, como lo diría Victoria Sau dice “que la mujer no existe, que la mujer existe solo en relación al padre y que hay que volverla a poner en palabra de mujer con M mayúscula y que la maternidad es una reproducción del sistema” (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

f. LA INTERPRETACIÓN, LA AUDIENCIA, LA RELACIÓN CON LA AUDIENCIA

Aunado a esto, se encuentran las reacciones de la audiencia, que son importantes para mantener la obra en el repertorio y como propuesta vigente a nivel nacional e internacional.

El intercambio con la audiencia se da de maneras muy distintas y novedosas, ya que la misma puesta en escena así lo permite, Roxana nos detalla el momento cuando recibe a las personas, cuando les da la bienvenida y ofrece una bebida, ya sea sangría o agua, esta dinámica ya interpela de manera muy particular el inicio de la obra y cambia de entrada esa vinculación con el público y con el elenco, pues desde el inicio se crea una cercanía con la audiencia que se mantiene a lo largo de la obra.

Al finalizar la obra, Roxana (2013) continúa señalándonos la importancia de acercarse y tratar de despedir a algunas personas de la audiencia, sorprende el hecho que muchas mujeres y hombres están llorando: “yo no sé qué entendieron, pero que la obra las toca... es que la obra es muy violenta”.

Para la directora de la obra, el montaje contiene muchos elementos que permiten que las personas interpreten desde sus vivencias, ya que se evita que la línea argumentativa lleve a las personas a pensar en sólo una conclusión, pero la obra es lo suficientemente contenida a nivel discursivo para que las personas sepan de qué es lo que se está poniendo en escena.

La complejidad de los demás elementos que van surgiendo en escena, va quedando cada vez más claro que ese lenguaje inicial de la obra, lejos de ser un discurso romántico o esencialista sobre la maternidad, es complejo, contradictorio, representativo de los diversos mensajes que desde siglos se han entretendido entre el discurso oficial y social a cerca de la maternidad y el cuerpo de las mujeres.

g. CONTEXTO ESCÉNICO: ESCENOGRAFÍA MULTIFOCAL Y MULTISENSORIAL

Como se ha ido exponiendo, tomando en cuenta que hay muchos otros elementos escénicos que quedan sin ser expuestos acá, se puede entrever que Vacío es una obra que al tratar de romper los esquemas tradicionales de puesta en escena, crea un espacio que contiene muchos signos, símbolos feministas, mucho contenido desde el cual establecer un discurso artístico con contenido feminista, incluso el vestuario que estuvo a cargo de Micaela Piedra un proceso propio de investigación a partir del cual, trabajando con las artistas del elenco, "... ella las hizo dibujarse a sí mismas, dónde sentían vacíos en sus cuerpos, en dónde tenían la fuerza..." (Roxana), y a partir de allí, crearon los atuendos que las actrices, cantantes y bailarinas llevan durante la obra.

A partir de todos los elementos anteriormente expuestos, se espera haber evidenciado dos de las características técnicas más interesantes de esta puesta en escena: la multisensorialidad escénica y la construcción de un espacio escénico multifocal.

Para lograr esto, el montaje rompe la barrera entre elenco, escenario y auditorio o sala, por lo que al sentar a espectadoras y espectadores en un ambiente diferente, donde hay contacto directo con el elenco y los elementos escénicos, los sentidos son estimulados de otra manera, ya no tan estática y limitadamente cómo suele ser mediante la estructura tradicional en la que se separan el escenario y la sala, donde ciertamente se estimulan la vista y la escucha, pero difícilmente se logra lo demás.

Mediante lo multisensorial, la obra apuesta por despertar todos los sentidos de las personas que asisten a la obra, generar diferentes sensaciones, por ejemplo, el *gusto*, con la sangría que se ofrece al inicio de la obra; lo *olfativo* con algunas esencias que se sienten en el ambiente; el *tacto*, cuando las artistas se acercan a las personas y tocan suavemente sus

hombros, sus manos, cuello; lo *visual*, con los diferentes elementos escénicos que, como dice Roxana, estaban hechos para que el espacio se viera bello, además, de los recursos coreográficos así como los movimientos y gestos de las actrices que se mueven entre la audiencia, los cuales se fusionan con las canciones en vivo, las frases de diagnóstico médico, los comerciales, estimulando los sentidos *auditivos*, aunado a los secretos susurrados por las actrices al oído de algunas personas del público.

Por medio de la ruptura con la tradicional distribución que separa el espacio escénico y la sala, logrando la fusión entre ambos, creando la ambientación del mismo como un Cabaret, se hace posible la construcción de un espacio escénico multifocal, es decir, hay pequeños escenarios por todo el espacio que llevan a integrar a la persona asistente en el montaje, un espacio para la música, otro para las coreografías, otro para el teatro aéreo, otro para las cantantes, otro para las actrices. La construcción del espacio de esta manera permite observar pequeños detalles colocados en diferentes lugares, interactuar (hasta cierto punto) con el elenco, ser parte de elementos, acciones, movimientos, gestos que otros y otras asistentes no tienen la oportunidad de ver porque se encuentran ubicados en otro lugar donde se está llevando a cabo otra pequeña acción, pero cada persona termina llevándose algo diferente así como un marco general de la puesta en escena gracias a los grandes momentos de sentido que tiene la obra.

h. EL PROGRAMA DE MANO Y EL AFICHE PROMOCIONAL DE VACÍO

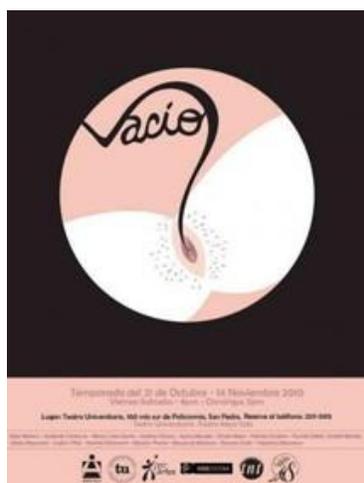
La investigación que llevó a cabo el equipo de trabajo llevó a la producción de detalles significativos que se encuentran incluso en elementos como el afiche de promoción desde el cual se adelanta el vínculo entre el Vacío surgiendo de una vagina. Como parte del proceso de investigación, Mariela Richmond, encargada de la parte de Escenografía, Fotos y Diseño Gráfico, facilitó unos talleres en los cuales, mediante el uso de tubérculos, como papas y camotes, se hicieron algunos experimentos, entre ellos, que las artistas del elenco tallaran o crearan sus propios cuerpos con tales materiales.

Según Roxana (2013)

...tiene que ver con algo redondo, que el útero a pesar de que da vida le quitaron todas las posibilidades de estar lleno, eso es un vacío, o sea lo que se produce es

un vacío, la mujer no existe, esa cosa es un hueco, esa idea del útero del cual sale la palabra vacío (Roxana Ávila, entrevista o comunicación personal, mayo 30, 2013).

En el programa de mano, se encuentran algunos de los detalles formales y técnicos del montaje, además se incluyen las emociones y sentires de Anabel Contreras y Aylin Morera. En cuanto a su estructura posee un material elaborado con retazos rosados de tela sedosa, que al abrirse simulan el himen de la vagina, este material debe retirarse para leer la información sobre la obra.



(Imagen 3) Teatro Abya Yala, (2010) Vacío. Afiche de promoción

Según Roxana, el útero representa una contradicción para las mujeres, para las mujeres-madres, para las mujeres que no quieren ser madres. Por una parte, mediante la investigación y el trabajo realizado, el equipo de Vacío encuentra que el útero como medio para dar la vida había sido venerado y se había dado un poder religioso o social, pero a este elemento de dar vida, se le vacía de valor cuando se asocia con la maternidad desde una perspectiva patriarcal...

...el útero da vida, pero como la palabra madre y todo lo de la maternidad ha sido vaciado de su valor, de cosa poderosa, de toda esta historia, de las Venus, de que adoraban a la Vulva... se acaba de descubrir una cueva de hace diez mil años en Bulgaria que es una enorme vulva de veintidós metros de profundo, tiene pintada de sangre la parte de afuera, el sol, adentro del "útero" hay un altar a la vulva... el

sol entra y a medio día toca el altar y se devuelve, entonces se preña y sale (Roxana Ávila, entrevista o comunicación personal, mayo 30, 2013).

Finalmente para cerrar este breve bloque sobre el proceso creativo de las artistas, percibimos una gran diversidad en las artistas, así como en sus formas de expresarse... por ejemplo, Selma trabaja de manera independiente, no tiene un grupo estable pues lo conforma según la coreografía a realizar, además de ser la coreógrafa le gusta participar en pequeñas partes que son significativas para ella, durante la primera entrevista dijo no considerarse feminista, pero luego de varias conversaciones reconoció que si bien no había hecho sus obras con tal fundamentación teórico-política, sí habían similitudes entre sus cuestionamientos y los del feminismo.

Por otra parte, está Roxana Avila quien plantea y desarrolla sus obras a partir de su grupo Abya Ayala y que siempre ha trabajado con su pareja como codirección, no obstante, en el caso particular de Vacío fue la primera vez que dirigió sola y trabajó únicamente con mujeres.

Aunque Selma y Roxana han trabajado en la creación, producción y puesta en escena de diferentes obras, para el momento en que se tuvo la posibilidad de entrevistarlas, ambas habían recientemente trabajado y presentado obras que se relacionaban con la locura, los estereotipos de género, la medicalización y psiquiatrización de las mujeres, etc., lo cual resultó ser una interesante coincidencia y dio la posibilidad de plantear un análisis que permitiera recuperar elementos similares, así como distintos, recuperar dos obras desde las cuales las artistas ponen en discusión de manera distinta cuestionamientos similares.

La primera entrevista a profundidad con cada una de las artistas se realizó luego de haber consultado algunos textos y de haber construido una entrevista con la cual dialogar un poco a cerca de su trayectoria y sus procesos creativos, pero desde una perspectiva feminista. Durante las entrevistas se encontró que parte del proceso creativo de las artistas era la investigación bibliográfica y teórica, por lo tanto, los textos que ellas utilizaron pasaron a ser parte de la información bibliográfica y teórica a ser consultados. Por otra parte, las conversaciones con las artistas permitieron conocer y ahondar (en la medida de lo posible)

sobre los procesos particulares e intereses que movieron a cada una de ellas en la realización de las obras.

2.5. DESCRIPCIÓN DEL ANÁLISIS

Este análisis consiste en una **Reconstrucción del contexto histórico** de la expropiación a través de la patologización del cuerpo femenino como aproximación teórica principal, se definen las categorías de análisis en un primer momento con el planteamiento del problema (lo que a continuación se detallará) tras el visionado de las obras, la reunión con las artistas y la revisión bibliográfica.

En un ir y venir fueron surgiendo las categorías de análisis articuladas con la base teórica desde la cual se sustenta la investigación, a lo anterior se suman la identificación de elementos, conceptos y símbolos históricos presentes en las obras, procurando afinar el análisis con un esfuerzo más detallado de interpretación de momentos/escenas específicas.

El análisis cruza las expresiones de expropiación del cuerpo femenino, identificando las figuras represivas que históricamente han existido, el patriarcado, la iglesia y su fusión con el estado, la medicina y en especial la siquiatria para finalmente **proponer** un cierre o reflexión final titulada: **El cuerpo de las mujeres expropiado como nunca antes** que pretende precisar y subrayar los hechos históricos más importantes.

2.5.1. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

DESCRIBIENDO LAS CATEGORÍAS

Las categorías de análisis que a continuación se describen aluden todas al cuerpo de las mujeres, aunque están inter-relacionadas entre sí, se desagregan en tres ejes analíticos, se incluye su significado o definición para esclarecer la lectura a la hora de ubicarlas en el contexto histórico que acá se analiza.

Estas tres figuras de opresión recaen de forma distinta y se vinculan de forma distinta cuando se transforma en violencia sobre los cuerpos, o bien están más presentes unas que

otras de acuerdo con los hechos históricos al que nos referimos, durante la historización, al mismo tiempo permite desagregar en subcategorías para cada una de las categorías de análisis.

Las manifestaciones de violencia y opresión vividas en el cuerpo de las mujeres son representadas en la historia y en la realidad algunas veces como expropiación (por ejemplo, al afirmar que nuestro cuerpo no nos pertenece y no podemos decidir plenamente sobre el)

Como cosificación (las múltiples formas en las que nuestro cuerpo es visto como objeto, desde una figura de intercambio en la historia de la humanidad hasta la utilización del cuerpo como objeto sexual.

Y desde luego la patologización que también tiene relación con las dos anteriores, se vincula más directamente con el discurso médico-psiquiátrico que ha dictaminado incontables formas de considerar nuestro cuerpo como “enfermo” inadecuado, insano, incorrecto, imperfecto entre otros adjetivos. Lo que a su vez expropia y cosifica.

A continuación, se incluyen las definiciones para cada una de las categorías que de forma más clara permitirá comprender y significar las manifestaciones que se recuperan en la reconstrucción histórica partiendo de la problematización que se planteó desde la configuración de la propuesta de investigación:

**Potencialidades de las expresiones artísticas (danza y teatro)
producidas por mujeres, como vehículo que representa y expresa la crítica
feminista, y aporta en la reconstrucción histórica de la
patologización/expropiación del cuerpo de las mujeres**

Expropiación: Los estudios feministas colocan al cuerpo femenino como elemento central para explicar la violencia y la opresión patriarcal. Bajo este enfoque teórico prevalecen los análisis sobre sexualidad, procreación, maternidad, construcción de feminidad y patrones de belleza entre otros. De acuerdo a la historiadora Silvia Federici desde la expropiación del cuerpo se denuncian las estrategias y formas de violencia “por medio de las cuales los sistemas de explotación, centrados en los hombres, han intentado disciplinar y apropiarse del

cuerpo femenino para el despliegue de las técnicas de poder y de las relaciones de poder [...] (Federici, 2010). Dentro de esa lógica patriarcal está el discurso médico patologizante y distorsionado de la corporalidad que no solo afecta la corporalidad femenina sino todas aquellas corporalidades diversas y excluidas.

Cosificación: Para comprender qué estamos entendiendo por “cosificación” aporta muchísimo la autora Gayle Rubí a través de su texto “El tráfico de mujeres” Rubí cita los estudios de Levis Straus sobre el contrato social del matrimonio y el intercambio de mujeres cual objetos de pertenencia masculina. “Lévi-Strauss añadió a la teoría de la reciprocidad primitiva la idea de que el matrimonio es una forma básica de intercambio de regalos, en que las mujeres constituyen el más precioso de los regalos”. Rubín (1986)

Cosificar un cuerpo significa que está siendo tratado como un objeto, está siendo objetivado, es decir es un objeto por alguien más utilizado, expropiado y violentado, un objeto que pierde la condición de humanidad. Como señala Rubí, históricamente ha sido el cuerpo de las mujeres ese objeto de transacción, lo que por otra parte nos indica que quien hace comercio o intercambia ese cuerpo ha sido el hombre, desde luego en una relación de este tipo resulta que los beneficios de tales intercambios serán siempre para los hombres. Para participar como socio en un intercambio de regalos es preciso tener algo para dar. Si los hombres pueden dar a las mujeres, es que éstas no pueden darse ellas mismas. Intentando explicar la cosificación de las mujeres a través del intercambio histórico nos permite evidenciar “los usos” que se hacían y se continúan haciendo a partir de ese cuerpo. Un cuerpo para la reproducción, un cuerpo para el placer, para dar placer y un cuerpo para el trabajo. Esto nos obliga a pensar que no únicamente el matrimonio por el matrimonio mismo sino que se generan otras formas de violencia en el intercambio:

“No es difícil, ciertamente, hallar ejemplos etnográficos e históricos del tráfico de mujeres. Las mujeres son entregadas en matrimonio, tomadas en batalla, cambiadas por favores, enviadas como tributo, intercambiadas, compradas y vendidas. Lejos de estar limitadas al mundo "primitivo", esas prácticas parecen simplemente volverse más pronunciadas y comercializadas en sociedades más "civilizadas" Las mujeres son objeto de transacción como esclavas, siervas y prostitutas, pero también simplemente como mujeres.” Rubí (1986)

Desde luego, como se introduce al inicio, la cosificación está íntimamente ligada a la expropiación, ya que al hacer de su cuerpo un objeto intercambiable, pierde absolutamente su poder de decisión, su poder de ser persona.

Tras un intento por buscar las raíces de la dominación y de la violencia contra las mujeres, la autora (historiadora) Gerda Lerner llega a una de sus conclusiones más valiosas en relación a las posibles causas de la misma:

La apropiación por parte de los hombres de la capacidad sexual y reproductiva de las mujeres ocurrió antes de la formación de la propiedad privada y de la sociedad de clases. Su uso como mercancía está de hecho en la base de la propiedad privada. (Lerner, 1986, p.25).

La opresión de la mujer gira alrededor de su cuerpo, el significado de “mujer” se reduce a “cuerpo”, pero además a un cuerpo que no le pertenece, un cuerpo para otros, un cuerpo que no es suyo, sino puesto al beneficio de una sociedad.

Podríamos afirmar que las manifestaciones de violencia, en su mayoría implican una relación directa sobre el cuerpo. Según Arroba: “La violencia es dirigida al cuerpo, y es sentida y sufrida en el cuerpo humano; por lo tanto, es en el cuerpo femenino donde se juega la lucha política por los derechos humanos de las mujeres”. (Arroba, 1995, sin numeración).

La categoría de **Patologización**, se explica más fácilmente a partir de los enfoques de inferioridad innata y biologización del cuerpo de las mujeres, que fueron inscritos como verdades absolutas por figuras patriarcales de la medicina, y a partir de allí, la condición de cuerpo femenino se vinculará con enfermedad. Hasta las condiciones propias de la corporalidad femenina como son la menstruación, la sexualidad, el orgasmo femenino, y hasta la maternidad se verán para siempre patologizadas dentro del concepto de personas enfermas.

El control y expropiación del cuerpo femenino ha existido y existe desde diversas áreas, para lograr que el sistema de control sea total. Anna Arroba menciona en su artículo El Derecho de Saber, que en el siglo XX ya se contaba con un modelo médico que inició en Occidente y se extendió en Europa y Estados Unidos, modelo cuyo fin fue controlar desde todas las disciplinas posibles, el cuerpo de la mujer. “Pareciera que la medicina se organizó

de tal manera, para garantizar que no quedara ningún espacio fuera de control: En adelante los ginecólogos estaban a cargo del cuerpo de la mujer, los obstetras del embarazo y del parto y luego el desarrollo de la sicología a cargo de las mentes” (Arroba, 1995, sin numeración).

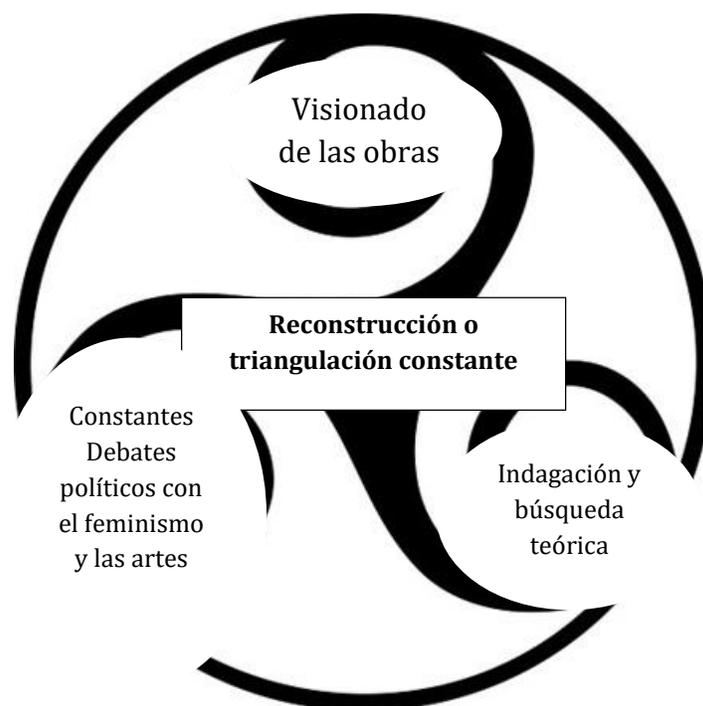
El informe divide las categorías de análisis en tres partes, que tiene su objetivo y su razón de ser. **La primera parte** llamada “*La construcción de la locura femenina*” agrupa justamente lo relacionado con la construcción, la invención, esto además evidencia los esfuerzos grandiosos de ambas artistas por plasmar (a veces con drama y otras hasta con comedia) desde la ironización de la terrible realidad vivida por las mujeres. Se evidencia entonces el aporte que las artistas reivindican al dejar clarísimo el concepto de “invención” de la locura y por supuesto de la patologización. Cada una de las artistas lo impregna de manera distinta, mientras Selma se enfoca en la construcción de la locura desde Augustine como personaje central al enfocar su historia particular, Roxana lo hace de manera más colectiva y un poco más enfatiza en la construcción de la feminidad a partir de las exigencias de maternidad y los estereotipos de madre-esposa. Además con el primer bloque se pretende conocer el camino histórico que la locura tuvo hasta llegar a mezclarse con el adoctrinamiento social y finalmente transformarse en **enfermedad**.

La **segunda parte** del informe corresponde al **Poder de la Medicina**, las razones de internamiento, como un intento por enfatizar las agresiones, las realidades detrás de la medicina y la psiquiatría. Temas que también están vinculados con la invención de la locura y los intentos de patologización, pero se trató como una categoría de análisis separada porque permite profundizar justamente en las formas como se trataron las razones médicas obviando completamente las realidades de violencia de las mujeres y el poder del patriarcado.

Mientras que una **tercera parte** agrupa lo que desde la lectura de las obras se percibe como posibles Signos de Resistencia de las mujeres, esas luchas que históricamente dieron las mujeres por auto-defenderse, por auto reconocerse como mujeres fuertes, los intentos de las mujeres por enfrentar toda esa maquinaria de poder absoluto. Esta tercera parte se desprende más que todo del visionado de las obras y esto la diferencia de las dos primeras partes, aunque también está vinculada y entrelazada con los hechos históricos.

2.5.2. UN ANÁLISIS “NO LINEAL”

El proceso de análisis se puede representar como una reconstrucción en espiral, en constante movimiento en el que dialogan las etapas de indagación, debates teóricos, políticos, en el que las obras podrían tener la función de la práctica en diálogo constante con la búsqueda bibliográfica



(Imagen 4) Reconstrucción o triangulación constante. Creación propia.

El análisis nunca ha sido lineal, surge desde distintas vías, distintos acercamientos, algunas categorías de análisis surgen únicamente a partir del visionado de las obras, para las que no necesariamente se encontraron apoyo teórico bibliográfico que le profundizaran, pero sí se realiza un esfuerzo de análisis interpretativo a partir de los elementos artísticos. Tal y como se explica anteriormente cuando se describe la semiótica y las múltiples lecturas que provoca una obra de arte.

La mayoría de las categorías surgen de forma mixta principalmente de las lecturas que inspiraron a las artistas, pero también del apoyo de textos históricos, más el visionado de las obras.

Por lo antes expuesto es que el análisis es una combinación entre hechos históricos (presentados en este informe,) como categoría de análisis feministas y las formas en las que éstos son representados en las obras.

Aunque se conocía preliminarmente que existían similitudes en los argumentos de ambas obras, no fue sino con el avance de la revisión de los textos que inspiraron las obras (Iconografía Fotográfica de la Salpetrière de Didi Huberman para *Augustine* y La Construcción Cultural de la locura femenina en Costa Rica de Mercedes Flores, para *Vacío*) que se fueron acercando más y más las categorías de análisis que giran en torno al tema de la patologización de lo femenino asociado a la locura, encontrando como principal diferencia: la historización del fenómeno de la locura que para **Augustine** se desarrolló en Francia durante el siglo 19 mientras que para la obra **Vacío** sucedió en la Costa Rica de los siglos 19 y principios del siglo 20. Este acercamiento permite además reflexionar en cuanto a las secuelas y la permanencia de la patologización femenina en nuestro país, lo cual no se profundiza en esta investigación, pero se deja la invitación para hacerlo.

Por el orden en que se visionaron las obras, las categorías de análisis se articulan en un primer momento con la obra **Augustine**, sin embargo, es importante aclarar que aunque surgen ejes específicos para cada una, de acuerdo a la lectura e ideas que fueron reapareciendo, también se desarrollan líneas comunes entre ambas obras, justamente por la similitud antes señalada de los conceptos y hechos históricos que abordan. Por ejemplo, para **Vacío** es particularmente importante el componente de los estereotipos de madre/esposa/maternidad y la invención de patologías femeninas, mientras que para **Augustine**, la invención de la locura/histeria y el protagonismo de Augustine como interna del hospital merece un espacio aparte.

Como proceso permanente durante toda la investigación estuvo siempre presente la lectura, de textos y autoras(es) que intervinieron en la definición de las categorías, y que permitió perfilar aproximaciones para definir las categorías de análisis en el caso de ambas obras, **la Historia de la Locura clásica tomos I y II de Foucault**, además se retoma el texto del **Calibrán y la Bruja de Federici** así como tesoros históricos como fue el caso de una escritora poco conocida Mainnes y su investigación sobre los vibradores y el orgasmo.

Como se mencionó anteriormente, a partir de las categorías de análisis se identifican temas que son abordados en ambas obras, por ello, se complementa con interpretación de escenas específicas con las cuales se considera que se completa el análisis de las categorías y a la vez se ilustra la vinculación entre el discurso político-feminista y las acciones artísticas logradas en cada obra.

Esta propuesta también incluye “esa especie de permiso” y de confianza que las artistas depositan en la investigadora, cercana también al arte, para que desde su lectura política se realicen ciertos aportes que simplemente surgieron en el momento del visionado de las obras, pero que además se nutre de las consultas con las mismas artistas (como una especie de comprobación desde la autoría de las obras) además de las consultas bibliográficas que también funcionan como comprobación de esas ideas-lecturas. ¿Cómo no compartirlas como parte del análisis?

2.6. MI PROPIO PROCESO

Desde luego la investigación no sería nunca la misma, la investigación no resultaría lo que resulta sin las áreas que la investigadora incorpora, pues la investigadora lleva consigo al proceso de construcción con todos sus componentes, en este caso los que se observan en el esquema-mandala que se presenta a continuación. En resumen: se trata de una investigación que al cruzar las realidades de la persona que investiga, pues resulta en un informe que abraza las facetas mismas de quien diseña la investigación.

Dentro de esta multiplicidad no en vano interviene la práctica en la danza moderna lo que permea constantemente la mirada y el análisis feminista que desde los movimientos corporales sentidos al visionar las obras no pasan por alto, pues son incorporados y más bien aportan en la identificación de elementos y lenguaje estético, en especial de la danza. No es posible obviar las partes que componen el perfil profesional de la persona que investiga, en este caso, la práctica en la danza, como se ya se mencionó no puede “separarse” “fracturarse” con toda su experiencia corporal, expresión, técnicas de movimiento, formas propias de comprender el cuerpo femenino, rupturas en cuanto a la presencia del cuerpo en movimiento, en fin una serie de experiencias únicas que se logran con la práctica de la danza.

El análisis feminista como interés político pero además concentrándose en la intencionalidad de recuperar categorías o ejes como los que se han seleccionado, implica también una posición personal frente a la comprensión de la corporalidad femenina, es decir es en sí mismo un cruce vital la práctica en la danza, más el asumirse feminista que también incorpora una definición de cuerpo. En resumen, la lectura es también corporal, es inevitable que el cuerpo como lenguaje y como sujeto se sienta también con la capacidad de observar, de sentir y descifrar las escenas/momentos.



(Imagen 5) Reconstrucción del proceso de la investigadora. Creación propia

Enfrentarme ante el ejercicio de analizar dos obras de arte desde una lectura feminista con mi algo, poco o mucho conocimiento fue un proceso que me movilizó desde el inicio despertando siempre cuestionamientos. Quizá mi fusión como feminista con mi práctica en la danza (mezcla que siempre me ha perseguido) me colocó esta vez en una posición algo más cómoda, más confortable, pudiendo observar movimientos, frases coreográficas, expresiones corporales y otros detalles. Mientras observaba las obras una, dos y hasta tres veces, casi no podía disfrutarlas como hubiera querido, porque en la oscuridad del espacio escénico me fluían ideas de manera casi incontenible.

¿Cómo explicar las sensaciones que me producían las escenas, las voces o los silencios? ¿Cómo describir el significado de la mirada de la chica en la obra Vacío que representando la ama de casa, construida de manera perfecta se acercaba al público? Y es que entendí todo, absolutamente todo lo que ella estaba queriendo decir o gritar, lo que ellas estaban representando: la construcción histórica de la feminidad. Pero: ¿Es esa una técnica de análisis, es un criterio suficiente para considerarlo dentro de un análisis? ¿Será que todas las personas que participábamos en la audiencia, en esa función también lo percibieron? ¿Lo sentimos? ¿Lo entendimos? ¿Cómo poder hilar esas sensaciones “mías” a la hora de darle forma? Sé que el Arte no se comprende, no se razona, se siente, por eso intenté explicar lo que sentía, y es que es válido encontrarme, yo frente a la obra como analista pero también como audiencia.

Como el tiempo siempre es limitadísimo decidí primero escribir todas las ideas, que más que ideas fueron sensaciones, traté de darles una forma desde lo que consideré que podrían ser las categorías principales sobre la cuales montar el análisis.

Fue interesantísimo y enriquecedor poder conversar con las artistas antes de ver las obras, claro abre muchísimo más la posibilidad de identificar signos, elementos, momentos de análisis, pero la conversación con ellas no solo me aportó en este aspecto, una coincidencia que percibí entre ellas y yo fue ese fluir de ideas, algo desordenadas que hicieron que sus sensaciones se transformaran en las obras finales. Pero aunque coincidíamos un poco en la dispersión de ideas, yo sí tenía que darle un orden y presentar un informe.

Según las artistas, no siempre hubo una secuencia o una explicación lógica para una escena o un momento, algunos elementos en escena están ahí porque a través de éste se quiso representar “algo” que al final, quizá no se logró pero quedó y se transformó en parte de la obra. Y no importa tanto si se entendió o no, porque reitero: el arte es así, es de sentir no tanto de comprender.

Con respecto a la temática que las obras representan no tenía mucha información, de hecho ni yo ni compañeras feministas conocíamos la historia de Augustine, fue todo un descubrimiento, ¿Que yo me enterara de este hecho brutal por medio de una obra? ¿Este es

uno de los principales hallazgos personales de esta investigación? Entre la audiencia creo que yo fui de las más sorprendidas.

No fue de forma inmediata, o desde el primer visionado de las obras que tuviera clara las reflexiones que luego se convirtieron en categorías de análisis, como por ejemplo: la invención de la histeria, la utilización del cuerpo femenino como objeto de arte y de placer para los médicos, el control total que tuvo la medicina de la época, la figura casi omnipotente de los siquiátras, la construcción de la figura de la ama de casa y otras temáticas co-relacionadas.

Una de las cosas que más me sorprendieron fueron las artistas que representaron a Augustine fingiendo un ataque de histeria, es decir dentro de su mismo papel se podía percibir que el ataque era falso, que los movimientos eran provocados. Invitar, sugerir la idea de que un ataque podría ser fingido, esto no es para nada fácil de lograr en escena.

PARTE II

CAPITULO 1

Historización de la locura y la persecución de las mujeres

1.1. La Construcción histórica de la Locura: Aportes de Foucault y Federici

2. Instituciones Sociales: Estado e Iglesia en la construcción de la locura

3. Las mujeres: las más perseguidas



1.4. ¿Cómo se interpreta la construcción de la locura en Augustine?

1.4.2 La invención de la histeria o (la invención de la histeria para Augustine).

4.3 Las fotografías como vitrinas y exhibición de poder.



1.5 Proceso de construcción de feminidad y locura en Costa Rica

1.5.1 Construcción de la sexualidad y la religión

1.5.2 La terrible carga de la maternidad impuesta: naturalización, culpa y violencia

Cierre: Construcción de feminidad

CAPITULO 2

La Hospitalización y el Poder de la Medicina

2.1. La persecución de los inútiles



2.2 Como se representa el poder absoluto de la medicina en Augustine

2.2.1 ¿Hipnosis? o Hipnotizadas por el poder médico

2.2.2 Representando los deseos sexuales ocultos de los médicos

2.2.3 El Poder médico y los tratamientos

La Experimentación con luz



2.3 El poder de la medicina, el patriarcado y la hospitalización contexto nacional

2.3.1 Agentes masculinos de control

2.4 Razones de Internamiento: el poder del diagnóstico

2.4.1 La violación de Augustine: ¿una razón de internamiento?

2.4.2 Justificación de la enfermedad desde la historia familiar

CAPITULO 3

Signos de Resistencia de las mujeres ¿qué nos dicen los hechos y las obras?



3.1 Reivindicando la Sangre Femenina en las obras

3.2 Los momentos de liberación: ellas sin la visita médica

3.3 Zapateo: Representación de las respuestas ante la opresión

3.4 La importancia de los escritos de las mujeres internas

REFLEXIONES FINALES

El cuerpo de las mujeres expropiado como nunca antes

La Femenidad asociada a naturaleza-biología, emoción e instinto.

Todo vinculado al útero

Del útero a la histeria

Histerización y Adoctrinamiento del cuerpo femenino

Experimentación con cuerpos femeninos

Negación y Patologización de la sexualidad femenina

La Medicina hoy

CAPÍTULO 1

HISTORIZACIÓN DE LA LOCURA Y LA PERSECUCIÓN DE LAS MUJERES

1.1. LA CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LA LOCURA: APORTES DE FOUCAULT Y FEDERICI

El objetivo de esta primera parte del capítulo es profundizar en el recorrido histórico de la locura y cómo se convierte en excusa para controlar, adoctrinar y finalmente quedar para siempre etiquetada como enfermedad. Tomando en cuenta la complicidad entre la Religión Cristiana y el Estado en su labor de expropiar y patologizar los cuerpos, estas son las preguntas que se pretende responder con esta introducción/reconstrucción histórica.

Preguntas generadoras:

- ¿Cómo se cruzan la locura y la moral? ¿Cómo se define la razón y la locura, la enfermedad o la salud?
- ¿Cómo explicó Foucault la locura a partir de la intención del adoctrinamiento y construcción de enfermedad mental? ¿Antes y durante la época clásica?
- ¿Qué pasó con los antiguos saberes? ¿Quién definió lo que era correcto y lo que no?
- ¿Por qué el ensañamiento con el cuerpo de las mujeres?
- ¿Cuándo las mujeres empezaron a perder el control sobre sus cuerpos, de la mano con el Cristianismo: camino hacia la expropiación?

De Foucault interesó el aporte que realiza, haciendo referencia tanto a la época anterior como posterior a la Edad Media para explicar la construcción, transformación y recorrido histórico que es necesario para comprender las relaciones de poder que se fueron entramando desde el disciplinamiento social hasta llegar a la definición de enfermedad mental. Aunado a esto, se encuentran los aportes de Federici quien complementa la historización desde la especificidad de las mujeres, lo que lleva a explicar cómo las prácticas desde la “pre-medicina” y los saberes propios en torno a sus cuerpos fueron sustituidos mediante la caza de brujas, la patologización y la expropiación de sus cuerpos.

Con la intención de enlazar o más bien complementar los argumentos y el planteamiento de categorías de análisis propuestos por la investigadora se recurre a Foucault y su tan completo ensayo de la locura, se identifican puntos de encuentros sobre la locura/adoctrinamiento social/patologización, en relación al protagonismo del cristianismo. Desde dos recorridos históricos para nada opuestos se recrea y profundizan ángulos distintos que aportan al tema de la invención de la locura/ femenina y patologización. Foucault se refiere muy poco a la histeria como una forma de locura particularmente femenina, pero interesa conocer las ansias de control social, el porqué de los significados de la locura y la transformación de la misma.

Más específicamente a favor de Foucault hemos de decir que en sus ensayos recupera las razones ocultas y los significados tan diversos que se tuvo de la misma, la cual según este autor, no siempre fue definida como una condición negativa, ni estuvo siempre interpretada como “enfermedad mental”.

En la transformación que tuvo la locura, entendida como algo muy distante a la razón, incluso asoma la idea de la locura asociada con lo artístico, sublime y soñador, significado alterno muy poco difundido dentro de los significados de la locura. Poco se sabe de esa “otra forma de razón” que llegó a tener hasta una cierta aceptación social en épocas anteriores. Este proceso lo lleva a cabo detalladamente en su obra Historia de la locura en la época clásica I y II. Dado que las dos obras de arte (Augustine y Vacío) tienen relación con la construcción cultural de la Locura femenina, este autor es fuente de consulta imprescindible, sobre todo en esta primera parte de contextualización. Aunque se estarán enlazando los datos

históricos de Foucault y Federici cuando sea pertinente, en las etapas de análisis de escenas o momentos se recurre a otros y otras autoras que se irán incorporando.

Por los aportes en cuanto a las prácticas ancestrales de las mujeres en relación a la maternidad, el aborto y otras experiencias relacionadas con el control de sus cuerpos, los hechos históricos de Federici se retoman en esta contextualización y algunos de los hechos históricos se articulan en mayor medida con los argumentos de la obra Vacío.

Un elemento común: El Cristianismo. Entre los elementos comunes que tanto Foucault como Federici señalan sobre la construcción de la locura, se evidencia principalmente uno: **El cristianismo**, ¿Qué pasó con la llegada de la ciencia patriarcal y el cristianismo? Para Foucault: el significado de la locura se puede explicar desde la separación que se hiciera entre cuerpo y espíritu y se refiere al concepto de locura antes de la aparición de la ciencia y la iglesia y Federici atribuye al **cristianismo** y a la medicina los inicios de la persecución y control del comportamiento de las mujeres, dejando atrás las creencias paganas propias “antes de ser intervenidas por la medicina” se refiere a la transición entre siglos V, X y XII y hasta el siglo XVII, aunque nos referiremos más que todo a los hechos a partir de los siglos XVI, XVII Y XVIII es muy interesante conocer la historia más antigua

1.1.1. LA LOCURA EN TRANSICIÓN

Comprender la locura desde sus apreciaciones más puras sin señalamientos e intervenciones moralistas, antes de concebirla y convertirla en enfermedad mental, teniendo a Foucault como referencia de esa transición hacia la patología, permite al mismo tiempo ir apuntando los hechos históricos desde la particularidad de las mujeres, de los efectos de esa transición con la intervención de la medicina, el estado y la iglesia en el cuerpo de las mujeres.

Foucault relata el proceso que tuvo la locura y como se fue poco a poco mezclando de manera estratégica (política y social) con otros elementos como: la mala conducta y la moral esperada e instaurada. Aquellas(os) que inicialmente no cumplieran con las normas fueron definidos(as) como locos(as) o enfermos(as) mentales y las mujeres especialmente “histéricas” se fueron internando y persiguiendo. Quienes tuvieran conductas “no permitidas” se incluyeron en la misma categoría de los diagnosticados y las diagnosticadas con alguna

enfermedad mental, es a partir de estos señalamientos que se evidencia la transformación o confusión de la locura como enfermedad, muy conveniente para el poder.

El mensaje del temor hacia lo desconocido, afirmar esa “supuesta” incapacidad humana para razonar y comprender lo divino, esa ceguera mental opuesta al que debería ser el único conocimiento, entiéndase: “el conocimiento divino” fue parte de las estrategias utilizadas por la iglesia. Esa incapacidad de entender, lo que en otras palabras se evangelizó como “fe”, creer sin ver los hechos, creer sin intentar razonar, sin constatar, vinculado además con la idea de un “misterio divino” que la humanidad nunca comprenderá y que no vale la pena que intente comprender, fue parte del discurso del cristianismo para ir direccionando el significado de la locura como algo pecaminoso, cerca del estadio de lo terrenal, lejos de la divinidad, éstas son algunas ideas que se instaurarán en el siglo XVI 16, cito a Foucault primero con esta cita breve; “Así el mundo es locura a los ojos de Dios” (Foucault, 1993a, p.25) Ampliando la cita:

Si empezamos a elevar nuestros pensamientos a Dios...aquello que nos encantaba bajo el título de sabiduría sólo nos parecerá locura, (lo que creíamos que era saber propio se convierte en nada frente a la gran y eterna sabiduría de dios,) [...] la locura es la medida propia del hombre cuando se le compara con la desmesurada razón de Dios. A su inteligencia limitada (la del hombre) no se ha abierto la verdad parcial y transitoria de lo que parece; su locura sólo descubre el anverso de las cosas, su lado nocturno, la contradicción inmediata de su verdad (Foucault, 1993a, p.25) (Texto en paréntesis es agregado por la investigadora)

El discurso permite leer entre líneas que todo intento humano por tratar de comprender lo divino, el vano esfuerzo por atreverse a comprender o traducir lo humanamente incomprensible ya era considerado en sí mismo un acto de locura, “Y también es locura, en este orden, el movimiento por el cual se intenta arrancarse de él para tener acceso a Dios” (Foucault, 1993a, p. 26)

Aunque no se pueda afirmar con claridad, se puede inferir, según Foucault que en el siglo XVI la intención de la Iglesia era ir seccionando de un lado todo aquello relacionado con sabiduría divina y del otro, lo que para la iglesia era considerado pecado mortal, colocar “lo divino” en un extremo y “lo humano” en el otro. Descifrándolo aún más en detalle, existía un intento por definir todo lo relacionado con razón, conocimiento y sabiduría lejana de toda

sensación de locura o sinrazón, para ir marcando una línea abismal entre lo divino y lo humano. “todo el orden humano no es más que locura”. (Foucault, 1993a, p. 26)

Reflexionando sobre las preguntas generadoras, leyendo a Foucault nos planteamos: ¿Hubo en alguna ocasión un posible encuentro entre locura y arte, entre locura y genialidad? En su análisis histórico por la Edad Media, podríamos inferir con la siguiente cita que se acercaron los conceptos de locura atrevimiento y/o originalidad con:

¿Cómo se constituyeron en el siglo XVI los privilegios de la reflexión crítica? Cómo se encuentra la experiencia de la locura finalmente confiscada por ellos, de tal manera que en el umbral de la época clásica todas las imágenes trágicas evocadas en la época precedente se han disipado en la sombra? (Foucault, 1993a, p. 24)

Así inicia Foucault uno de sus textos, señalando que “estar loco” se empezaba a perfilar desde ese momento como una desobediencia, como un alejarse del reino de Dios, a través de sus escritos relata un posible vínculo entre la razón asociada a la presencia de Dios y la sinrazón asociada a la oscuridad y ausencia de Dios. En la Epístola a los Corintios, del siglo XVI se lee: “Como si estuviera loco hablo, locura era esta renuncia al mundo, locura el abandono total a la voluntad oscura de Dios...” “Cuando el hombre abandona lo sensible, su alma se vuelve como demente.” (Foucault, 1993a, pp. 26-27).

1.2. INSTITUCIONES SOCIALES: ESTADO E IGLESIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA LOCURA

Sobre la creación de los grandes internados y el inicio de la hospitalización en el siglo XVII 17, se profundizará en el **segundo capítulo dedicado al Poder de la Medicina**, pero es importante insertar desde acá el papel de complicidad que tuvo la iglesia en esta reforma, “una reforma hospitalaria” que inicia desde el poder de la burguesía, momento en el cual la Iglesia se fue poco a poco integrando con la creación de congregaciones con objetivos similares a los de los hospitales: fue una época en la que Iglesias y hospitales compartieron una misma finalidad.

Una fecha clave para el inicio de esta reforma hospitalaria fue el Edicto real del año de 1656 con la fundación en París, del Hospital General. ¿Cuál era entonces su objetivo principal?

acabar con la **mendicidad y la ociosidad**, pues éstas eran según las figuras del poder, las causas principales de las conductas negativas de quienes poblaban las ciudades. Ya estas medidas se venían adoptando desde 1523 cuando se decide el **arresto de mendigos**, además de otras medidas, como por ejemplo aquellas que prohibían cantar a escolares jóvenes e indigentes.

Las medidas anteriormente citadas fueron aprovechadas por **la iglesia** quien se fue sumando, de muchas maneras a esas reformas, hasta lograr la toma del poder para internar a “los pobres, inútiles” e ir desarrollando con muchísima fuerza toda su doctrina moral, Foucault (1993) describe algunos de los párrafos y órdenes eclesiásticas para la caza de mendigos: “Las guerras de la religión aumentan esta multitud confusa, donde se mezclan campesinos expulsados de sus tierras, soldados licenciados o desertores, estudiantes pobres, enfermos” (Foucault, 1993a, p.49).

Del Edicto Real 1656. Párrafo 9 “Hacemos muy expresas inhibiciones y prohibiciones a todas las personas, de todo sexo, lugar y edad, de cualquier calidad y nacimiento, en cualquier estado en que puedan encontrarse, válidos o inválidos, enfermos o convalecientes, curables o incurables, de mendigar en la ciudad y barrios de Paris, ni en las iglesias, ni en las puertas, ni en las puertas de las casas, ni calles, ni otro lugar público....so pena de látigo, la primera vez y la segunda, irán a galeras los que sean hombres o muchachos, y mujeres y muchachas serán desterradas. (Foucault, 1993a, p. 50).

Nótese que como causa principal de persecución, arresto, encierro u hospitalización, la Iglesia y el Estado señalan la mendicidad y la ociosidad. Curiosamente en Federici encontramos que ya desde los siglos XI y XII las sectas herejes (a las que nos estaremos refiriendo más adelante) compuestas en su mayoría por mujeres de los sectores más humildes ya contaban con una filosofía de “rechazo al trabajo” pero ¿Qué significado tenía esta creencia? ¿En qué contrariaba las medidas?, se trataba de una filosofía pro-Liberación de las preocupaciones mundanas, para éstas sectas era más conveniente depender del apoyo e intercambio comunal e incluso hasta de la limosna. ¿Se podría asociar esta filosofía pagana con la persecución de la Iglesia / Estado hacia los llamados ociosos(as) o vagabundos(as)?

1.2.1. HECHOS SOCIO-ECONOMICOS QUE INTERVINIERON. LA REBELDÍA, LAS LUCHAS URBANAS Y REVUELCAS A PARTIR DE LA INDUSTRIALIZACIÓN Y EXPROPIACIÓN DE TIERRAS

Al igual que Foucault (1993), Federici (2010) también hace referencia en su recorrido histórico a las luchas urbanas y rurales, la incursión de grandes **empresas manufactureras** como el factor principal que movilizó las revueltas del mundo obrero, quienes se vieron en la obligación de luchar por la recuperación de los derechos y poderes perdidos, por ejemplo el impedimento a realizar reuniones y asambleas. Según Federici esto tuvo un impacto diferenciado para las mujeres quienes encontraban en las reuniones sus espacios de empoderamiento e intercambio, cumplían una función social, en una época en que las mujeres tenían menos derechos sobre la tierra y menos poder social, los llamados campos comunes eran de gran importancia para la subsistencia, autonomía y sociabilidad. Además de que fueron el centro de su vida social, su lugar de encuentro social. (Federici, Silvia 2010, p. 110)

Federici sitúa un hecho relevante ocurrido desde el (siglo XVII), aunque estos hechos históricos son anteriores a los siglos que se analizan siglos XIX y XX son importantísimos como antecedentes para explicar por ejemplo los fundamentos de la figura de la ama de casa, como más adelante se detallará.

El inicio de la industrialización ligado con la falta de acceso a la tierra y expropiación de la misma, el surgimiento del salario y el trabajo remunerado, lo que a su vez devalúa el trabajo no remunerado mayoritariamente asumido por las mujeres.

Cuando se perdió la tierra y se vino abajo la aldea, las mujeres fueron quienes más sufrieron, esto se debe, en parte a la dificultad que significó para las mujeres deambular y convertirse en vagabundas o migrantes, “una vida nómada las exponía a la violencia masculina. (Federici, Silvia 2010, p. 120)

Lo anterior fija las desigualdades económicas, el inicio de la división sexual del trabajo y con ello, la diferenciación social y la división sexual, cada vez más evidente. La pobreza extrema tanto en hombres como en mujeres, la resistencia social frente a las nuevas formas de mercado, la expropiación de las tierras y de medios de subsistencia generó una fuerza social descontenta dispuesta a defender y recuperar sus antiguos derechos, la reacción por

parte de las figuras de poder (Estado e Iglesia) no se hizo esperar, se inicia así toda una labor de disciplinamiento social, un ataque frontal contra toda forma de resistencia, contra cualquier intento de organización comunal. La Iglesia aprovecha para incluir también la persecución de sexualidades “sospechosas” prácticas ajenas a las religiones oficiales, y hasta los juegos, festivales y otros rituales que en algún momento fueron la base de muchas de las sociedades que fueran perseguidas. “Estas fueron sancionadas por un diluvio de leyes, veinticinco en Inglaterra sólo para la regulación de tabernas entre 1601 y 1606, lo que estaba en juego era la desocialización o descolectivización de la fuerza de trabajo” (Federici, Silvia 2010, p. 140)

Es este un hecho histórico clave que determina una fusión inseparable (hasta hoy para muchos países de occidente) entre la Iglesia y los poderes del Estado. Los cambios en la economía de subsistencia, la expropiación de tierras, el nuevo mercado, el capitalismo, la pobreza y la desigualdad social hacen reaparecer manifestaciones de rebeldía que fueron fuertemente castigadas, perseguidas a partir de una política de adoctrinamiento o de “policía” como le denomina Foucault. La persecución dejó de ser únicamente una labor de castigo para las conductas de rebeldía, y se fue entremezclando de forma oculta pero intensa con lo que en su época se denominó “desórdenes de conducta”, conductas anormales o conductas desviadas. La línea que separaba las conductas anormales de acuerdo a lo socialmente esperado de los y las enfermas mentales fue cada vez más invisible, lo que tanto la Iglesia como la medicina aprovecharon para expandir sus medidas de encierro y hospitalización base de sus políticas de poder.

1.2.2. LA IGLESIA Y PODER REAL EN SU LABOR DE PERSECUCIÓN Y ADOCTRINAMIENTO

El domingo siguiente 13 de mayo de 1657 se canta en la iglesia de Saint Louis de la Pitié París, una misa solmene del Espiritu Santo.... en “los arqueros del Hospital” comienzan a cazar mendigos y a enviarlos a distintas construcciones del Hospital. (Foucault, 1993a, p.50)

Mientras el poder parlamentario por ejemplo en países como Normandía, de acuerdo a Foucault, no quiso asumir la labor de represión, **la Iglesia** en cambio se hace cargo por ejemplo de la persecución de quienes practicaban la brujería, lo cual, ligado con lo anterior (políticas de cacería de mendigos) empieza a definir cada vez con más fuerza **la conducta**

social permitida y todo lo que se entenderá como contrario a la norma, a lo permitido por la Iglesia, ajeno a los designios de Dios.

[...] la iglesia asimila los grupos secretos de obreros que practican la brujería, en el siglo 17, además con la medida se proclamaba también que todos aquellos que se asociaran con los malos compañeros eran sacrílegos y culpables de pecado mortal. (Foucault, 1993a, p. 50)

Así pues, de cierta forma se le concede a la Iglesia la función principal de perseguir no solo a quienes se resistan a esta nueva **conducta social permitida** que incluyó, por ejemplo a quienes practicaban la brujería, anteriormente se señaló como una función que el parlamento le ha cedido a la Iglesia, por no tener la capacidad de asumirlo, sin embargo pareciera más una cuestión estratégica, que le permite a los líderes religiosos determinar lo que se considera o no pecado o sacrilegio, pero no solo eso, sino que además se adjudicaron el derecho de definir quiénes son considerados pecadores mortales y señalar todas aquellas personas que se asociaran con éstas “malas compañías”

Nótese la vinculación del pecado con toda muestra de lucha (asociaciones, reuniones) en fin: resistencia social. Pero la estrategia que tuviera la Iglesia en esta función específica que se le fue encomendada tuvo sus momentos y técnicas distintas, que se estarán abordando a lo largo de este bloque

Se va entremezclando así la **locura como enfermedad con características de la conducta**. Locos y locas entonces pasaron a ser todos y todas quienes desobedecieran de alguna forma las normas impuestas: “La experiencia nos convence, demasiado desgraciadamente, de que la fuente principal de los **trastornos** que vemos reinar en la juventud es la falta de instrucción en las cosas espirituales” (Foucault, 1993a, p. 58)

Utilizar la palabra “**trastorno**” para referirse a la juventud desordenada o libertina llama de nuevo la atención en ese intento por ir entremezclando las razones de internamiento, ya que trastorno se ha venido utilizando por la medicina principalmente asociado a enfermedad o patología, otra simbología importante que refleja el interés por internar, encerrar y disciplinar a quien se revelara a la moral impuesta.

El internamiento o “confinamiento” como lo define Foucault, representó para la Iglesia, un sistema dominante: “una policía cuyo orden sería por completo transparente a los principios de la religión, y una religión cuyas exigencias estarían satisfechas [...] el encierro esconde a la vez, una metafísica de la ciudad y una política de la religión”. (Foucault, 1993a, p. 58).

Las definiciones médicas sobre locura, histeria femenina y posteriormente la patologización femenina, son todas partes de la invención del encierro mismo, esto no quiere decir que no existieran, como existen hoy día enfermedades mentales, pero al **equiparar locura con moralidad** dejó abiertas las posibilidades para castigar y reprender en nombre del pecado y la inmoralidad, no solo a quienes realmente tuvieran una enfermedad mental sino que permitió que se sumaran muchas otras características: “el confinamiento es una creación institucional propia del siglo XVII 17... el momento en que la locura es percibida en el horizonte social de la pobreza, de la incapacidad de trabajar, de la imposibilidad de integrarse al grupo; el momento en que comienza asimilarse a los problemas de la ciudad”. (Foucault, 1993a, p. 59).

Con su política redentora a partir del pecado, y de la satanización **la iglesia** convierte en “incurables” a muchos y muchas, el diagnóstico médico no era indispensable en ese momento, en el que lo más importante era encerrar, paralizar, castigar pero por sobre todas las cosas, disciplinar.

Recuperando lo relevante de la intención oculta, de los parlamentos y la Iglesia de lograr una **limpieza social**, que culmina con el **internamiento o la hospitalización**, en la que todas las personas tenían la misma posibilidad de ser tratados como pecadores tanto por su conducta como por su supuesta enfermedad.

“fue entonces y solo entonces cuando se codificó todo ese ceremonial en que se unían, con una misma intención purificadora, los latigazos, las meditaciones tradicionales y los sacramentos de penitencia...la terapéutica revela asombrosos paisajes imaginarios y sobre todo una complicidad de la medicina y de la moral”. (Foucault, 1993, pp. 64-65)

Foucault también se refiere a la forma como se internaron del mismo modo los llamados “insensatos” clasificación interesante por sus múltiples interpretaciones, los llamados

insensatos (vocablo que Foucault solo define en masculino) fueron internados con quienes sufrieran enfermedades venéreas, por ejemplo:

Durante 150 años, los enfermos venéreos van a codearse con los insensatos en el espacio de un mismo encierro; y van a dejarles por largo tiempo con cierto estigma donde se traicionará, para la conciencia moderna, un parentesco oscuro que les asigna la misma suerte y los coloca en el mismo sistema de castigo. (Foucault, 1993a, p. 65)

Así se reitera que desde la doctrina del cristianismo se regula y señala la sexualidad humana como pecado, las enfermedades venéreas por ejemplo se atribuyen al resultado de esa mala conducta insana. Pensemos en la suerte que corrían las mujeres que vivían en prostitución en una época en la que eran muy pocas las actividades que las mujeres tenían para subsistir y nulas las posibilidades de vivir una sexualidad saludable y segura.

Aunque Foucault no menciona los castigos específicos que tuvieron las mujeres, por sus “malas conductas” podríamos aventurarnos en la afirmación que las mujeres eran mayormente castigadas por su libertinaje sexual o sus maternidades, aunque éstas fueran producto de infidelidades y hasta de posibles violaciones. (Federici, 2010) subraya que las iniciativas del Estado buscaban restaurar la proporción deseada de población, y para ello declara abiertamente lo que ella denomina una “guerra contra las mujeres” que erradicara el control que las mujeres tuvieron en algún tiempo sobre sus cuerpos. “...esta guerra fue librada principalmente a través de la caza de brujas que literalmente demonizó cualquier forma de control de la natalidad y de sexualidad no-procreativa”. (Federici, Silvia 2010, p. 250), Estas prácticas naturales femeninas que fueron en la Edad Media generalizadas y aceptadas, según Federici se convierten “en un delito sancionado con la pena de muerte y castigado con mayor severidad que los crímenes masculinos” (Federici, Silvia 2010, p. 250)

Como conducta castigada se incluyen entonces las mujeres que dedicándose a la prostitución fueran tratadas por enfermedades venéreas, con todo el estigma social que esto vendría a colocar sobre las mujeres... la enfermedad como castigo divino por “sexualidad pecaminosa”. (Foucault, 1993, pp.63-64)

1.3. LAS MUJERES: LAS MÁS PERSEGUIDAS

Antes del Cristianismo, para el siglo XIV 14, según relata Federici (2010) las mujeres comenzaron a ser maestras así como también doctoras y cirujanas, las prácticas femeninas más comunes eran las que realizaban como parteras, las llamadas “sage femmes” lo que se empezaba a percibir como competencia con los hombres y su formación universitaria. Este reconocimiento social, este poder que las mujeres lograron en función de sus conocimientos naturales (como controladoras de sus procesos de maternidad, como parteras expertas en las prácticas de reproducción y curativas también) poco a poco empezaban a molestar a los hombres y autoridades tanto a quienes representaban al poder de la realeza, del Estado y de la Iglesia, que venían mostrando signos de preocupación. ¿Cuáles fueron las reacciones, las medidas que se fueron generando para debilitar este conocimiento? Es parte de lo que se tratará de ir reseñando.

Según Lambert, (1977) citado en (Federici, Silvia 2010, p. 76) la persecución de la Iglesia hacia los herejes y las herejes respondía a la labor de denuncia que estas prácticas tuvieron. “La herejía denunció las jerarquías sociales, la propiedad privada y la acumulación de riquezas y difundió entre el pueblo una concepción nueva y revolucionaria de la sociedad”.

Federici señala el significado particular que tuvo el adoctrinamiento para las mujeres, no solo en relación a sus espiritualidades y prácticas ancestrales, sino también en relación con los avances que habían logrado sobre la obstetricia natural, y acceso a conocimientos medicinales, sostiene que la persecución de las brujas aunque ya habría visto la luz siglos antes, florece justo en medio de este contexto (finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII) en que los métodos disciplinarios adoptados por el poder de la realeza y la Iglesia tenían una intención clara por quebrantar tanto el poder de las mujeres consideradas líderes en las distintas sociedades así como por apoderarse de sus cuerpos.

Los intereses políticos en relación al crecimiento de la población como fuerza reproductora de trabajo fue uno de los argumentos por los que la Iglesia/Estado se interesó y preocupó tan de cerca que impactó hasta las técnicas naturales que las mujeres utilizaban para control de la procreación, esto, más la obsesión por controlar la vida de las mujeres y re-

dirigirla al servicio de los hombres con el apoyo del matrimonio como figura social particularizó la domesticación y adoctrinamiento de las mujeres.

En la acusación de que las brujas sacrificaban niños al Demonio un tema central de la “gran caza de brujas” de los siglos XVI y XVII, podemos interpretar no sólo una preocupación por el descenso de la población, sino también el miedo de las clases acaudaladas a sus subordinados, particularmente a las mujeres de clase baja quienes, como sirvientas, mendigas o curanderas, tenían muchas oportunidades para causarles daños. (Federici, Silvia, 2010, p. 47)

Los actos de rebelión por parte de las mujeres, para dichas instituciones fueron interpretados como “mala conducta”. Importante en este proceso es destacar el papel protagónico de las mujeres lo que explica la ferocidad con la que fueron perseguidas. Profundizando en Federici (2007) podemos encontrar que muchas de las prácticas consideradas herejes contrarias a la Iglesia en ese momento y más adelante, contrarias también a la Medicina, permite ir esclareciendo los supuestos motivos o diagnósticos para un posterior internamiento. Desde luego la cacería de brujas está ligada al orden patriarcal, y a la intención de expropiación total de sus cuerpos y sus poderes sexuales y reproductivos.

Sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del estado y transformados en recursos económicos. Esto quiere decir que los cazadores de brujas estaban menos interesados en el castigo de cualquier transgresión que en la eliminación de formas generalizadas de comportamiento femenino que ya no toleraban y que tenían que pasar a ser vistas como abominables ante los ojos de la población. (Federici, Silvia, 2010, p. 263)

1.3.1. LIBERTINAJE SINÓNIMO DE LOCURA: EL ENSAÑAMIENTO HACIA LA “VIRTUD FEMENINA”

En este proceso histórico: las mujeres que desde la medicina fueron diagnosticadas “inestables”, “histéricas” o “desviadas sexualmente”, dementes, brujas entre otros diagnósticos, fueron los principios que guiaban la supuesta necesidad de internamiento. Como ya se ha mencionado, el internamiento fue el gran resultado de persecución de esa **conducta social** que permitió agrupar todas las conductas consideradas inmorales y en este proceso de clasificación moral, a la que se fueron adhiriendo muchas más categorías con la única intención de respetar los mandatos del poder absoluto y de la Iglesia.

Pues el internado no sólo ha desempeñado un papel negativo de exclusión sino también un papel positivo de organización. Sus prácticas y sus reglas han constituido un dominio de experiencia que ha tenido su unidad, su coherencia y su función [...] formando así un mundo uniforme de la Sinrazón, Pueden resumirse esas experiencias diciendo que tocan, todas, sea a la sexualidad en sus relaciones con la organización de la familia burguesa, sea a la profanación en sus relaciones con la nueva concepción de lo sagrado y de los ritos religiosos, sea al libertinaje. (Foucault, 1993a, pp. 62-63)

De la mano con los nuevos tratados y lineamientos de la conducta social, aparece el elemento del “libertinaje” para referirse con más ahínco a los hombres y mujeres que se alejaban de los códigos de conducta. Se perseguía también la pobreza y aquellos(as) definidos como “inútiles sociales” o “locos(as)” los que inicialmente no fueron tratados como un diagnóstico o preocupación médica, sino más bien un “problema de policía, concerniente al orden de los individuos en la ciudad”. (Foucault, 1993a, p.48)

¿En qué momento los perseguidos(as) por su conducta se entremezclan con la enfermedad mental? Y al mismo tiempo ¿Cuál es la transición que hace de la locura un diagnóstico médico, si fueron igualmente perseguidos(as) por locura que por mala conducta?

La definición de “**virtud**” con todo lo que ella lleva implícita de doble moral, de significado religioso, de pecado y verdad, se suma a la persecución, la sanción, la policía y finalmente a la Medicina y al internamiento: “los muros del confinamiento encierran en cierto sentido la negativa de esta ciudad moral, con la cual principia a soñar la conciencia burguesa del siglo XVIII”. (Foucault, 1993a, p. 57)

La religión o los deberes religiosos se encargarían de inculcar esa nueva virtud, la enseñanza de buena conducta toma fuerza por parte de la Iglesia en el aprendizaje popular y en las escuelas. “el maestro de escuela debe instruir a los niños en la religión, y exhortarlos y animarlos a leer, en sus momentos de descanso, diversas partes de la Sagrada Escritura”. (Foucault, 1993a, p.58)

En Inglaterra, por ejemplo, quienes estuvieran internados también debían recibir el aprendizaje hacia la virtud y buenas costumbres dictado por la religión.

Pareciera que la historia tuvo sus momentos de confusión entre locura y moral y para esas épocas, el internamiento alcanzaba por igual a incurables mentales o a quienes no siguieron las normas de conducta. “Incurables” eran no solo quien tuviera una enfermedad mental aparentemente “real” con todas las dificultades de la época para dictar diagnósticos, sino que fueron llamados hombres y mujeres “incurables” por su conducta y por su rebeldía, incurable, sin cura, como si necesitase de una curación o de un tratamiento de algún tipo.

¿Es este un indicio de la existencia de esa línea cada vez más invisible entre la locura la virtud y la moral?

El orden de los pasos ocultos: primero exclusión, luego encierro por encarcelamiento “mala conducta”, por vagancia, por desenfreno sexual, por prácticas de brujería, finalmente el encierro se va pareciendo cada vez más a hospitalización, a lo que se suma el peso del estigma social o el señalamiento público y vergonzoso por ser una “desviada”, recordemos que los juicios y las sentencias eran públicas así como las persecuciones, incluso la sociedad se involucraba para lograr “capturar” a la bruja. A lo que Foucault llama “esa muchedumbre un poco indistinta” se le debe prestar mucho más atención, ya que por “indistinta” se podría comprender que lo mismo daba en esos momentos encerrar a un “loco” a un vagabundo o a un hereje, en tanto estarán encerrados privados de su libertad, ¿en qué momento se volvieron indistintas las categorías de locura, mendicidad, herejía? ¿Cuál era el objetivo de esta indistinción?

Interesante destacar la mención que se hace sobre las cantidades de personas que fueron internadas en la Salpêtrière (Foucault, 1993a, p.50). Por primera vez Foucault se refiere a la situación específica de las mujeres internadas “...están las mujeres encintas, las que aún dan el pecho”. Basta leer el trato que tenían las mujeres embarazadas que ingresaban en los hospitales, probablemente mujeres solas, “sin pareja” con lo que esto podría significar en la época, para intentar entender la discriminación que sufrían, aunque no se puede afirmar si se trataba de mujeres “pobres” o indigentes solas “no casadas” y probablemente esa era la razón principal para que la Iglesia decidiera castigarlas sin importar su estado.

“Los hombres son enviados a Bicetre; las mujeres a la Salpêtrière...Y sí por excepción se aceptan allí mujeres embarazadas, éstas no deberán esperar ser

tratadas como las otras; no se les dará para el parto más que un aprendiz de cirujano....hay que pagar su deuda a la moral pública, y hay que prepararse, por los caminos del castigo y de la penitencia, a volver a la comunión de la que han sido excluidos por el pecado” (Foucault, 1993a, p. 63).

Podríamos pensar que las razones más cercanas por las cuáles las mujeres estuvieran internadas era lo que Foucault llama “desenfreno sexual” y de nuevo notamos acá esa división borrosa entre conducta moral aceptada como enfermedad. ¿Existían mujeres encerradas por motivo de su desenfrenada conducta sexual, y por lo tanto de su maternidad “insana”? ¿Era esta una razón para el encierro de las mujeres de la época? Era la conducta sexual equiparable a una patología, a una enfermedad siquiátrica?

Podríamos ir concluyendo el ensañamiento con el que se perseguía a las mujeres, como se les juzgaba y la facilidad de la época para pasar a patologizar y a encerrar todo lo que se asociara con “conducta femenina inapropiada”, entendiendo como conducta inapropiada, prácticamente todo, no únicamente lo que podrían ser desórdenes mentales, sino lo que se ha venido reiterando: prácticas sexuales inmorales, maternidad no aceptada, desobediencia frente a sus parejas, o autoridades y las prácticas ancestrales de auto- control femenino.

Sobre esto último Federici parece esclarecer la conducta sexual desenfrenada:

Mientras que los autores del *Malleus Maleficarum* explicaban que las mujeres tenían más tendencia a la brujería debido a su “lujuria insaciable” (sexualidad femenina pecaminosa) Martín Lutero y los escritores humanistas pusieron el énfasis en las debilidades morales y mentales de las mujeres como origen de esta perversión. (Federici, Silvia 2010, p. 276)

Federici hace referencia a Lutero y resume la confusión “totalmente intencional” que las autoridades de la época quisieron establecer entre la conducta moral y salud mental. Esta supuesta “incapacidad mental” las definía como personas incapaces de valerse por sí mismas, subestimando sus capacidades en especial para tomar decisiones, de esta forma las autoridades, en este caso figuras masculinas sean de la Iglesia, o de la familia, se apropiaron de las decisiones sobre sus cuerpos y sus vidas. Al mismo tiempo esta desvalorización de las mujeres, se argumentó por ser más propensas al pecado, es decir hacía que “fácilmente” pecaran o enloquecieran y requirieran de una institución, ya fuera a través de la Medicina-

Ciencia o a través de la Iglesia-Fe, para fortalecer su moral y su mente, instituciones, obviamente cimentadas, guiadas, mantenidas, a partir de mandatos patriarcales. A esto se le suma la argumentación innata y biológica, la naturalización de las mujeres que comenzaba a justificar lo femenino. Podemos ver claramente la facilidad para cruzar lo moral con enfermedad mental, como un principio cristiano y médico que se va a mantener durante los siglos XVII, XVIII y XIX hasta hoy día, con dimensiones distintas desde luego.

“Mujeres brujas, mujeres perseguidas entonces eran las mujeres caracterizadas como libertinas y promiscuas, la prostituta o la adúltera y toda mujer que practicara su sexualidad fuera de los vínculos del matrimonio y la procreación” No quedaban por fuera las mujeres rebeldes que contrariaban, discutían e insultaba, Federici aclara que el término “rebeldía” no se refiere a ninguna actividad subversiva sino a un rasgo de personalidad femenina. “Una mujer sexualmente activa constituía un peligro público, una amenaza al orden social” (Federici, Silvia, 2010, p. 244)

De algún modo los hospitales funcionaban como cárceles, en la que se castigaban con distintos tratamientos (algunos que se detallarán más adelante) pero finalmente se trataban de torturas correctivas como lo que actualmente sucede en las cárceles. Acá es interesante destacar los distintos significados que se pueden asociar a la categoría de “incurables” podría referirse por ejemplo a aquellas personas que a pesar de todos los tratamientos, torturas, castigos, no dejaron su mala conducta, continuaron con un comportamiento, para el momento, erróneo, ilegal e inmorral. Incurables entonces podrían ser aquellas personas que ya no tenían salvación, que ni la ciencia médica ni la religión pudieron salvar, personas que quedaron para siempre viviendo en pecado.

Para introducir el tema de la locura en la época clásica, Foucault lo hace desde los relatos históricos de la aparición de enfermedades como la lepra y enfermedades venéreas (Europa 1542, siglo 16) enfatiza en las medidas de exclusión protagonizadas principalmente por la iglesia (lo cual se detalla en la primera parte) señala además cómo con las enfermedades venéreas y el interés por su curación es que se inician los primeros internamientos o exclusiones, desde luego estos males “venéreos” eran aún más satanizados al estar relacionados con la sexualidad, suponemos que en esa época cargada de mitos y tabúes en que la sexualidad comprendida fuera de las razones reproductivas era considerada “no sana”.

Aunque Foucault se refiere a “los locos” en masculino, los hechos históricos permiten comprender que las mujeres “locas” eran aún más reprimidas, señaladas y juzgadas por la iglesia.

¿Que hace que aún persista como enfermedad mental muchas de las situaciones que viven las mujeres, incluso situaciones sociales como la violencia misma, que no solo ha sido justificada, sino que ha llevado a muchas mujeres a ser tratadas como dementes?

1.4. CÓMO SE INTERPRETA LA CONSTRUCCIÓN DE LA LOCURA EN AUGUSTINE

Siglo XVIII 18 Este mundo de principios del siglo XVIII 18 es extrañamente hospitalario para la locura. (Foucault, 1993, pp.34-35)



La Obra Augustine por Selma Solórzano.

Selma Solórzano su creadora, directora y coreógrafa tiene la habilidad de invitarnos a presenciar lo que para ella son los hechos históricos sucedidos en *La Salpêtrière*, que a pesar de haber sido un hecho histórico tan fuerte e impresionante, es poco conocido incluso entre los movimientos de mujeres, o grupos feministas, al menos en nuestro país. Con su obra: **Augustine**, Selma Solórzano no solo trae a la actualidad el debate sobre el poder, pasado y presente de la medicina, sino que traslada su búsqueda, pasión y hasta “obsesión” por Augustine (como ella misma lo señala, lo que además queda retratado en su intervención a través de la realización de un video al que nos referiremos más adelante) quienes presencian la obra y encuentran en ella una gran cantidad de preguntas y dudas, algunas difíciles de aclarar en medio de una obra que genera tantas inquietudes desde dolor, angustia por la condición y la situación que vivieron las mujeres internas en el hospital. La obra se vuelve indispensable para no olvidar las tan variadas formas que ha tenido la violencia “expropiadora” del cuerpo de las mujeres y sus múltiples manifestaciones históricas, que reitera además la

necesidad y relevancia de cuestionar qué tanto persisten esas manifestaciones en la actualidad.

Si lo expresado por Didi Huberman (texto principal como parte de la consulta teórico/bibliográfica para Solórzano) requiere ser cuestionado o verificado pierde importancia al constatar que lamentablemente muchos de los intentos médicos, en su afán por patologizar todo lo que provenga, lo que se vincule y lo que caracterice a un “cuerpo femenino” (reiteradamente descritos por Didi-Huberman) sigue vigente en nuestros tiempos y fue además reiterado no solo por Foucault (1993) quizá no desde un enfoque feminista pero sí en sus ensayos sobre la locura en la época clásica, así como por otros y otras autoras que confirmar su invención y la necesidad político-social de la historia por “domesticar” a las personas y calificarlas de “locas”. Otras autoras como Maines (1999), Calvo (2013) también se refieren a la invención de la histeria reconstruida desde un enfoque androcéntrico.

Podríamos señalar primero que todo que la intención de la artista por trasladar y comprender cómo el poder de la medicina ha cosificado los cuerpos llevándolos a piezas de museo responde a una construcción cultural histórica que ha permanecido siglos después. Los matices artísticos que le va imprimiendo son, podríamos decir las pinceladas de arte a partir del lenguaje propio que la artista seleccionó para introducirnos en la historia.

Para comprender la transformación histórica, la definición y los cambios en la percepción de la locura, percepción primero desde lo social-moral y posteriormente asumido y patologizado desde la medicina, fue indispensable recurrir a Foucault (1993) y a otros(as) autores como Maines, Rachel (1999). Por ejemplo, como ya se ha comentado, otra es la historia de la locura según Foucault, muy distante de lo que ha sido definido médicamente o de la información que conocemos hoy. Se podría deducir que lo transcurrido en el siglo XIX en la Salpêtrière es el reflejo de la transformación que se venía gestando durante finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento, siendo por ejemplo Charcot en Francia, único director (administrativa y médicamente) del hospital quien mejor adaptó todo ese nuevo concepto de locura desde la percepción social y médica y que se concretó en la Salpêtrière personificada en Augustine la invención de la locura.

Claramente este proceso de invención de la locura se refleja hasta hoy día en los diagnósticos médicos no solo relacionados con la psiquiatría o psicología, sino con toda práctica médica que intermedie un cuerpo femenino. Para Maines, quien fue muy cuestionada por su interés por el estudio de los vibradores, orienta sus hallazgos hacia la sexualidad femenina, desde un enfoque muy distinto, en contra del androcentrismo médico de la época, esta autora que se considera como un gran aporte para esta investigación, señala “En el siglo XIX la supuesta patología de la sexualidad de la mujer se extendía casi a cada aspecto de su fisiología” (Maines, Rachel, 1999, p. 58) Aunque sobre sexualidad femenina y el tema de orgasmos se ampliará más adelante, acá es interesante como Maines hace referencia a una obra de Beecher de 1855:

“las mujeres de su tiempo enfermaban por ser mujeres. La mayoría de las dolencias que registra desórdenes pélvicos, jaquecas, nerviosismo general, eran vistos como dolencias femeninas, desórdenes nerviosos que se creían relacionados con el mal funcionamiento de los órganos sexuales de la mujer” (Maines, Rachel 1999 pp. 58)

1.4.1. LA INVENCIÓN DE LA LOCURA: ¿UNA LOCURA “DOBLEMENTE CONVENIENTE”?

“La histeria fue a lo largo de toda su historia un dolor que se vió forzado a ser inventado como espectáculo” (DidiHuberman 2007 p. 11)



Interpretación de escenas/momentos



(Foto 5) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. UCR. Fotógrafo Carlos Hurtado



(Foto 6) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. UCR. Fotógrafo Esteban Chinchilla



(Foto 7) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Taller Nacional de Danza. Fotógrafo Esteban Chinchilla

Augustine es interpretada en las fotos 5 y 7, por Vanessa de la O. Mientras que en la foto 6, es Natalia Herra quien hace tal representación, junto a ella se pueden ver a otra artista, Estefanía Madrigal, quien interpreta a una enfermera. Cerca de ellas, se puede ver a los personajes masculinos, principalmente Charcot, quien usa una chaqueta roja, interpretado por José Montero.

En la secuencia de fotografías 5, 6 y 7 se muestran los gestos de las actrices-bailarinas representando las formas en las que las internas solían fingir los ataques. En especial las primeras dos fotografías (6 y 7) se puede apreciar que el gesto no es exactamente reflejo de una mujer enferma, o de una mujer sufriendo un ataque, sino más bien muestra una mujer “posando” tal como si le hubieran solicitado una pose o una postura de “ataque”. El cambio repentino que las mujeres internas realizan cuando están solas de aquellos en las que están en presencia de los médicos, es parte de la representación de las poses al fingir los ataques

La intención de la artista por plasmar en la obra lo que ella llamó, durante la entrevista, “una locura interesada” o “una locura conveniente” están presentes en varios momentos y se podría interpretar como mecanismos que las internas utilizaron para seguir indicaciones expresas de los médicos, en especial de su líder Charcot. Sobre los mecanismos de sobrevivencia que las mujeres internas desarrollaron y los supuestos que rodearon sus posturas fingidas.

Desde una lectura propia, Selma reitera a través de los gestos expresados por las artistas, en ocasiones una sensación de “aparente engaño” de las diagnosticadas “histéricas”. Pero la lectura de estos gestos pueden reinterpretarse constantemente y sugerir el interés de las artistas por cuestionarse ¿Qué exactamente estaban sintiendo las internas, o porqué en ocasiones necesitaron acudir a gestos que simularan algún tipo de falsedad? ¿No podría esto ser entendido también como parte del engaño, por quienes además de verse forzadas a fingir para ser parte de las experimentaciones médicas, tenían la responsabilidad de realizar “actuaciones exitosas”?

Lo anterior se refleja constantemente en las interpretaciones de una manera genial, en ciertas escenas más que en otras, los gestos aportan muchísimo para comprender el gran esfuerzo o el alto grado de exageración al que las mujeres llegaron con sus cuerpos para que Charcot tuviera material fotográfico que demostrara la “locura femenina” a partir de la Histeria. Por otra parte, hay respaldo de fotografías reales de Augustine en las que también se llega al mismo análisis, a la sospecha de la veracidad de los ataques.

Por otra parte, hay escenas contrapuestas, en las cuales la directora y las artistas enfatizan los momentos de fuerte rechazo de las mujeres internas, formas de rebelarse frente a su situación de encierro y patologización magistralmente interpretadas reflejando el grado de impotencia, rabia, dolor entre otros. Las imágenes en las cuáles las mujeres parecen estarse liberando son analizadas en el apartado que llamamos: Momentos de Liberación



Interpretación de Escenas/momentos

Existe mucha información en el texto *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (Didi-Huberman 2007) pero no está tan “a la vista” más bien es una información oculta, no fácilmente descifrable, por el estilo de relato un tanto irónico de su autor aparente detractor de Charcot. En el intento por reconstruir categorías de análisis, se combinan o refuerzan aquellos datos que asoman en el texto de Didi-Huberman y son reiterados artísticamente por la creadora de la obra. La lectura de Didi-Huberman genera dudas y cuestionamientos constantes que van dejando entrever las posibles hipótesis de lo ocurrido durante el Siglo XIX en el hospital psiquiátrico de La Salpêtrière.

Selma como directora de la obra, se coloca en una posición igualmente crítica ante lo ocurrido, para ella “una injustificada experimentación médica” se alía de cierta forma con el relato histórico para transformar en escena esa invención.

Entre los relatos que más aportan dentro de la hipótesis de la invención médica, se puede mencionar las dudosas contracturas o ataques por su característica de “intermitencia” inexplicable, que Didi describe muy en detalle:

“**La contractura histérica** es una impotencia motriz, la rigidez involuntaria y persistente de algún miembro, y sin embargo no se trata de una parálisis en el sentido clásico, ya que la propia textura de la fibra muscular permanece inalterable, así como la estructura de los centros motores. Su paradoja reside en su naturaleza exclusivamente local (sin lesión concomitante), en su carácter extraordinariamente móvil, y luego sobre todo, **es intermitente**. (Didi-Huberman 2007 p. 164)



(Foto 8) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. UCR. Fotógrafo: Esteban Chinchilla



(Foto 9) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro Laurence Olivier. Fotógrafo Carlos Hurtado

La cita textual anterior subraya la característica de “intermitente” refiriéndose a los ataques, lo que nos lleva a plantear una pregunta: ¿Cómo una persona enferma pudo ser capaz de controlar las posturas o los ataques corporales que le producían la supuesta enfermedad de la histeria? Tal cual un hipnotizador indicaba los momentos precisos en los cuales las mujeres sufrían un ataque, y al mismo tiempo los momentos de aparente calma.

El artista masculino -ya fuese José Montero o Manuel Martín según la temporada de la obra- que representa a Charcot y otro compañero médico (Nestor Morera), en ocasiones acompañados por una de las actrices-bailarinas (Estefanía Madrigal) que interpreta a la enfermera, sostienen el cuerpo de una mujer interna, podría ser Augustine u otra. En estas escenas o momentos de la obra (Fotos 8 y 9) en las que son centrales las interpretaciones de Tatiana Sánchez y Nestor Morera, la artista invoca uno de los famosos ataques que supuestamente sufrían las mujeres “histéricas”.

La forma en la que Selma (conecta, interpela, retoma) las actuaciones por parte de las internas y la invención por parte de los médicos, se confirman con las imágenes reales de la Salpêtrière, queda la duda de cuáles podrían ser síntomas reales de una enfermedad o bien posturas y expresiones fingidas que se realizan para seguir una orden médica. Las mujeres eran sometidas, inducidas, persuadidas a obedecer para evitar repercusiones peores sobre sus cuerpos y a su vez, esperando (tal vez) la redención social de las acusaciones por las

cuales fueron juzgadas como malas mujeres o como sexualmente perversas o por cualquier otra razón médica-siquiátrica

Una de las posturas más “solicitadas” para comprobar la enfermedad de la histeria fué sin duda la famosa “**contractura histérica**” representada en las fotografías (8 y 9) las formas corporales y los gestos que pueden apreciarse en las fotografías reales de Augustine de las supuestas “histéricas” son claramente interpretadas por las actrices bailarinas y es interesante compararlas con las fotos reales de Augustine, en dichas interpretaciones se puede apreciar esa capacidad de fingir, de actuar y de conmover. Por otra parte, estas posturas de contractura practicadas por las bailarinas nos confirman que sí es posible hacerlo y que no se trata entonces de una postura propia de la enfermedad de la histeria, es decir ¿Si es posible modularla, se trató realmente de una contractura? Para terminar el análisis de esta escena, Selma nos señala: “Charcot aisló a la histeria de la epilepsia e inició con el método experimental, lo que Didi- Huberman llama la “observación provocada” que era el arte de precisamente provocar la aparición de “los hechos”. Charcot se convirtió en “director de escena” de los síntomas histéricos” (Selma Solórzano, comunicación personal, febrero 28, 2013)

1.4.2 LA INVENCION DE LA HISTERIA O (LA INVENCION DE LA HISTERIA PARA AUGUSTINE)

La historia sugiere que esta “invención” (tenía varios significados o se puede interpretar de distintas formas) tuvo un doble “beneficio”, no únicamente la sola invención de una enfermedad: *la histeria femenina*, como ese “gran descubrimiento de la ciencia”, que como un mito más benefició el saber patriarcal, la ciencia positivista, el dominio sobre el cuerpo y mente de los enfermos, pero que en especial capturó el cuerpo de las mujeres, sino que al mismo tiempo, la práctica de cada uno de los síntomas, posturas, posiciones, le significó esa única herramienta de auto-salvación. “La fe alivia, guía, cura” nos sugiere DidiHuberman: “Las curaciones de histéricas, en la Salpêtrière, habrán sido, pues, lo que fueron desde siempre: milagros, operaciones mágicas fundamentadas en una indescifrable complicidad de la histérica y de su médico. Reinención perfecta. (Didi-Huberman, 2007, p. 319).

En el contexto histórico de la histeria, la palabra “complicidad” debe ser analizada cuidadosamente, evidentemente nos encontramos frente a relaciones de poder: médico-internas, masculino versus femenino, en donde un posible complot o no puede ser interpretado como un trato que se da dentro de una relación igualitaria, con posibilidad de decisión y de negociación real de ambas partes. Al tratarse de una relación para nada equitativa, quizá fue la única posibilidad de que pudieran ser absueltas, siempre y cuando colaboraran con lo que se les pedía, evitaban ser reubicadas en otros lugares del hospital, incluso sufriendo peores tratos, era una salvación condicionada a su obediencia. Para efectos de este análisis se comprende entonces la invención de la histeria en relación con el significado que ésta tuvo para la sobrevivencia de Augustine y por otra parte, el tratamiento de la histeria como “obra de arte” lo que se agudizó con el inicio de la fotografía. (Más adelante se ampliará sobre este punto)

Cuando la autora Maines(1999) inicia su relato histórico sobre la histeria lo hace subrayando el paradigma de la enfermedad y de sus males “hermanos” y se refiere al funcionamiento que como “comodines conceptuales” la tradición médica utilizó, es decir una vez que la medicina define, construye y caracteriza la histeria y otras enfermedades como diagnósticos fijos, validados y comprobados, le resultó más práctico encontrar similitudes en otras “supuestas enfermedades” hermanas a partir de los síntomas así como de sus tratamientos. Según Maines “para reconciliar las diferencias observadas y las imaginadas entre una sexualidad androcéntrica idealizada y lo que las mujeres experimentaban de verdad” (Maines, Rachel, 1999, p. 45)

Por otra parte, cabe considerar que si bien existía la posibilidad de que efectivamente algunas de las internas podrían estar sufriendo alguna enfermedad real. ¿Cómo se determinaba si una mujer era o no histérica? ¿Quién y bajo qué criterios eran diagnosticadas las mujeres en la Salpêtrière como “histéricas” o de cualquier otra enfermedad? ¿Las otras enfermedades no relacionadas con la histeria, eran tratadas de forma distinta, en otros sectores del hospital? ¿Si la Histeria fue una invención cómo garantizar la credibilidad de las otras supuestas enfermedades que se diagnosticaban en las mujeres? Lo que sí es una sospecha viva, que se ha mencionado repetidamente en este documento, es que la mayoría de las enfermedades de las mujeres eran y lo son hoy día intencionalmente inventadas,

definiendo como patología comportamientos que tienen más que ver con relaciones violentas y desiguales. (Sobre esto se detallará más avanzado el análisis)

Maines, Rachel (1999) destaca la definición sobre histeria que la medicina clásica promovió como “el trastorno en consecuencia de la falta de suficiente copulación, de la falta de gratificación sexual o de ambas cosas” hasta el mismo Galeano citado por Maines, se refería a que la causa principal de la histeria radicaba en la privación sexual, “eran especialmente vulnerables las mujeres apasionadas” (Maines, Rachel, 1999, p. 46)

Es interesante subrayar que esa falta de gratificación sexual de las mujeres nunca se vinculó con la capacidad real de un placer femenino, con la existencia de una sexualidad femenina, (tema que se detallará ampliamente más adelante) sino siempre a partir de la relación con el hombre- esposo.

Fue cada vez más clara la definición de histeria y por ende su causa en relación a la privación sexual femenina entendida como una enfermedad, cuya cura era por antonomasia: el matrimonio. Maines, Rachel (1999), recupera escritos o consejos médicos con relación a ello: “si ella está casada anímesela a copular, y que su marido se encuentre vigorosamente con ella, porque no hay remedio mejor que este”. (Maines, Rachel, 1999, p. 48). En otra cita, Maines (1999) se refiere a Fonteyn (1630) quien en una de sus famosas presentaciones en el 1652 señaló: “las esposas son más saludables que las viudas o las vírgenes, porque las refresca la semilla del hombre y eyaculan ellas mismas con lo cual la causa de mal se va al expulsarlas”

Como hemos visto, el enfoque desde el que Maines plantea o reconstruye la historia de la histeria a partir del estudio de los vibradores es totalmente distinto, ya que invita a la deconstrucción de los enfoques clásicos sobre las patologías e introduce un elemento que confirma la existencia o el reconocimiento de los orgasmos en los famosos ataques y tratamientos para las histéricas. Al mismo tiempo permite conocer la negación total frente a la creencia o la existencia o la mínima posibilidad de una sexualidad femenina y por lo tanto de un orgasmo femenino. En este bloque basta con introducir lo improbable de la existencia del “placer femenino”, las supuestas crisis o picos de diversas enfermedades, que jamás serían imaginadas o definidas como simples orgasmos.

Existía mucha incongruencia alrededor de la histeria, para unos respondía a una privación sexual sin querer afirmar con ello, ni acercase a la idea de que una mujer pudiera vivir su sexualidad, con el siempre recomendado tratamiento del matrimonio pero nunca desde el reconocimiento del placer femenino. Por otra parte, son muy confusas las afirmaciones de “estadías de placer” que se describían a partir de los ataques o “paroxismos histéricos” nunca sospechados como orgasmos y siempre concluidos como enfermedades, Maines, Rachel, (1999),

William Cllen (1710-1790) un médico famoso en su tiempo y en los posteriores, escribía en su ensayo “on Hysteria or Histerica Disease” lo que ocurría con frecuencia en viudas jóvenes. Ocorre sobre todo en las mujeres propensas a la ninfomanía y las nosologías han señalado bastante adecuadamente una de las variedades de la enfermedad con el título de Hysteria Libidinosa. Refiere a la congestión de los vasos sanguíneos de los fluidos retenidos que sus predecesores creían que debían purgarse [...]”. (p. 53)

Muchas son las confusiones en cuanto a las definiciones y afirmaciones de la histeria, que por falta de sexo, que por exceso de pasión sexual (ya para la época se definía a una mujer con exceso de pasión como pública o prostituta) algunos médicos incluso afirmaban la diferencia entre orgasmo clitoral y coital, señalando que era la frustración sexual la causante de la histeria, sin embargo al mismo tiempo señalaban también que las prostitutas se hacían “histéricas” por la masturbación, tras todas estas incongruencias lo que interesa subrayar finalmente es que haya sido catalogada como enfermedad.

Curioso como algunos médicos del siglo XIX se refirieron a la forma lamentable como las pacientes histéricas, también llamadas neurasténicas, vivían una relación de violencia y desigualdad, pero al mismo tiempo en ocasiones consideraban la falta de relaciones sexuales como “fallo a su labor marital”. La interpretación médica parece así referirse a la falta de sexo como causa o efecto de la enfermedad, sin considerar jamás que se tratara de una respuesta emocional o de simples respuestas de la falta de satisfacción y placer, Maines señala como los colegas médicos divagaban en relación al sexo: “no queda claro si la falta de placer en el sexo marital es la causa o el efecto de la supuesta enfermedad” otra de las opiniones médicas señala: “en esta fantasía masculina débilmente disfrazada de especulación médica la histeria

es un proceso natural con la finalidad de promover el coito y la preñez, incluso mediante la violación si es necesario”. (Maines, Rachel, 1999, p. 53)

La duda de Didi-Huberman, la duda personal, la duda de quienes tienen o tendrán la posibilidad de ver la obra *Augustine* y a través de ésta, entrar en el mundo de la medicina clásica, se preguntarán: ¿Si fue la histeria una invención?, ¿Cómo es que las mujeres llegaron a lograr esas poses, cómo las mujeres se convirtieron en objetos experimentables? [...] como un cuerpo se había convertido para otro en objeto experimental, experimentable, en tal que propició a un hacer – imagen, y porqué habrá “consentido” hasta este punto? (Didi-Huberman, 2007, p. 237) (Las comillas no son del texto original)

¿Consentimiento? El autor pone en constante duda el significado de consentir, teniendo en cuenta las condiciones en las que las mujeres, internas, diagnosticadas de un mal incurable, controladas, fotografiadas, expuestas se encontraban en la Salpêtrière: ¿Tenían acaso otra forma de responder a las peticiones? ¿Es eso consentir?

Expuesto lo anterior, dentro de las posibles hipótesis relacionadas, resulta interesante cuestionarse también la percepción que tenían las mismas mujeres internas, supuestas enfermas, de ese “mal incurable” y de la necesidad de ser “curadas”. La medicina androcéntrica, se posiciona como fuente de verdad en cuanto a los cuerpos, las enfermedades y los tratamientos. Siendo paciente de la Salpêtrière, en algún punto creyeron “ciegamente” que en efecto había algo malo en sus cuerpos y mentes y que únicamente el médico tenía el conocimiento y el poder para ayudar, para obtener la cura, es decir, ¿cómo saber que no estás enferma? que no hay nada malo con tu cuerpo ante ese escenario de total desinformación y total negación de las capacidades mentales de las internas?

[...] también podríamos denominar a esto simplemente confianza, es decir, el total abandono de los cuerpos a una creencia, un poder, un magisterio. “La curación es, una demanda que sale de la boca de un doliente, alguien que sufre en su cuerpo o en su mente”. (DidiHuberman, 2007, p. 319)

Como uno de los datos de importancia aportados por Didi-Huberman encontramos la descripción de los montajes y de las sesiones fotográficas. Surge la duda: ¿Eran ataques?

¿Cómo podrían estar programadas para los ataques? Además se señala una característica interesante en cuanto al cambio de vestimenta:

En dos series de tomas de imágenes tomo II luego tomo III de la Iconografía, Augustine se habrá cambiado de ropa, habrá trocado su sencillo camisón de interna por un hábito de cuidadora. Me imagino que ese uniforme le fue entregado a cambio de su propia “regularidad” de histéricas: puesto que se contorsionaba y se alucinaba a horas fijas para las sesiones hipnóticas a las lecciones del anfiteatro. Esto describe los mejores días del contrato. (Didi-Huberman, 2007, p. 330)

Como se describe en el párrafo anterior, hay bastante claridad en las negociaciones que existían entre el doctor, los fotógrafos y las pacientes, en especial cuando se trataba de Augustine, en la cita anterior se confirma que hasta existía una vestimenta específica según cada sesión fotográfica, como un personaje que cambia de vestuario según sea la escena, así cuando demostraba sus ataques era más conveniente vestir camisón.

Repensar cuáles fueron las razones o más bien esa especie de chantaje que se movía a lo interno de la Salpêtrière hace plantearse las siguientes preguntas:

¿Cómo serían “menos afectadas, menos mal-tratadas” las mujeres supuestas “histéricas”? o más bien ¿De qué se libraban las mujeres si no respondía a esas múltiples miradas esperando reafirmar las teorías de Charcot? Según Didi-Huberman existían clasificaciones, zonas, aún más oscuras dentro del hospital, por ejemplo, existía el ala de las denominadas incurables o “alienadas” lo que Didi-Huberman señala parece sugerir habían castigos más severos que podría suceder a las internas en La Salpêtrière:

El encanto era por tanto como una táctica obligada, con el Infierno Salpêtrière distribuyendo sus pobres almas examinadas a círculos más o menos espantosos ente los cuales el Servicio de las Histéricas, con su vertiente “experimental” fue un poco como un anexo del Purgatorio. La situación de chantaje era por tanto más o menos la siguiente: o bien me seduces (demostrándome, por medio exactamente de ello, que eres histérica) o bien yo te considero como una Incurable y entonces serás, para siempre no exhibida sino escondida, en la oscuridad” (DidiHuberman, 2007, p. 229)

Precisamente la última frase de esta cita esclarece que casi existían dos categorías la de histérica, para la cual tenía que estar continuamente demostrando, y al mismo tiempo

reconociendo al gran Charcot, y la otra era la categoría de “incurable” que como bien lo dice, “sin cura” pero al parecer esta categoría llevaba consigo la reubicación en el peor de los pabellones del hospital. Aunque no se afirma en el texto de Didi-Huberman (2007) este tipo de chantaje de las mujeres “supuestas histéricas” (condición que en medio de su situación y de sus circunstancias les era algo favorable y les evitaba ser re-ubicadas en lugares de mayor sufrimiento dentro del hospital) muy probablemente se extendía y ampliaba hacia el intercambio de favores sexuales, explotación sexual o sexo bajo coerción y experimentaciones más fuertes y dolorosas, en fin una serie de actos de agresión que no eran de extrañar en un lugar y en un momento de la historia en la que las mujeres estaban en total desventaja. En la siguiente cita, Didi-Huberman logra explicar de manera detallada lo que “la seducción” significaba para las mujeres, para la época de la hospitalización y de la histeria. Con su típico estilo de relato cargado de cinismo, al menos en este libro que hemos venido citando, Didi-Huberman define de una forma sarcástica pero perfectamente comprensible lo que significó la acción de “seducir” con todo y los complicados entramados que tuvieron estos hechos en La Salpêtrière:

Seducir consistió, pues para las histéricas, en confirmar y sosegar cada vez más a los médicos en cuanto a su concepto de la Histeria. [...] Seducir fue tal vez, para la histérica, llevar al Maestro cogido por la oreja, pero para llevarle a ser siempre un poco más el Maestro. Mediante un extraño vuelco, seducir se convirtió por tanto para la histérica en una violencia cada vez más cruel que había que infligirse, en cuanto a su propia identidad, ya tan maltrecha. (DidiHuberman, 2007, p. 229)

Con la última parte de esta cita tan explícita de Didi-Huberman, deja claro que la idea de la histeria en la Salpêtrière estaba muy lejos de ser curada, era más bien una necesidad casi una instrucción que las mujeres, supuestas histéricas se encargaran histriónicamente de divulgar la gravedad de los síntomas, porque así se garantizaría la exposición, la fama y el éxito de su médico estrella: “De esta manera, en la Salpêtrière, la histeria no debía dejar de agravarse, cada vez más demostrativa, con más matices, cada vez más sumisa a guiones (y esto más o menos hasta la muerte de Charcot)”. (Didi-Huberman, 2007, p. 229)

1.4.3. LAS FOTOGRAFÍAS COMO VITRINAS Y EXHIBICIÓN DE PODER. LAS CONVULSIONES HISTÉRICAS TRASNFORMADAS EN LOCURA

“[...] Posiblemente sea ésta toda la estrategia de la histérica en cuanto al espectáculo que generosamente ofrece de sus

síntomas: desafía el deseo del espectador, consagra y desafía su maestría. (Didi-Huberman, 2007, p. 225)

En La Salpêtrière, fue predominante la práctica de la exhibición fotográfica de los(as) enfermos(as) en especial de las mujeres “histéricas” El hecho que el hospital contara con su propio museo de fotografías fue considerado como una de las más grandes innovaciones y curiosidades médicas de la época. DidiHuberman parece inquietarse al reiterar cómo esas fotografías aumentaron las sospechas en relación a la existencia o no de la enfermedad. No sólo por las fotografías que, como se ha comentado antes, permiten analizar “falsas poses o poses histriónicas” sino y además porque en aquellas fotografías, se muestra también de formas extrañas otras “versiones” de Augustine sorprendentemente “normal”. Pareciera que a Charcot se le escaparan algunas fotografías y en especial una de Augustine en la que claramente se observa que no existía necesariamente un fin clínico, por la pose de tranquilidad y equilibrio mental que mostraba

Esa obsesión por la fotografía y por captar o plasmar con insistencia todo lo que sucedía a los enfermos(as) esa “terquedad” en especial por fotografiar a las mujeres enfermas, histéricas, las colocaba una vez más en una posición de abuso. Las fotografías desde luego eran una imposición, considerando las horas de larga espera que las mujeres tenían que soportar. Los y las enfermas probablemente nunca comprendieron el porqué de las fotografías y debían simular (en especial Augustine) cada pose para completar los protocolos, folletos y manuales médicos dirigidos y elaborados por Charcot.

[...] Se cuestionó de la Salpêtrière ese discreto paso al límite, discreto pero asombroso, por el que una práctica médica relativa a la histeria se convierte en invención figurativa, merced a ese diabólico instrumento del conocimiento que es la cámara fotográfica. (Didi-Huberman, 2007, p. 140)

Fotografiar los instantes de la supuesta sintomatología refuerza la falsedad de las mismas, ¿De qué otra forma podrían reafirmar la existencia de esos episodios sin tener las imágenes? (Didi-Huberman, 2007, p. 141) No era importante dentro de la lógica médica de la exhibición de los cuerpos tratar de explicar al enfermo o enferma el por qué serían necesarias las fotografías, como tampoco porqué era indispensable la exhibición pública de los cuerpos. Desde la deshumanización en su desesperada necesidad de experimentar con cuerpos, en

donde la exhibición confirmara sus teorías y la idea de crear un museo de personas, un museo humano según Didi-Huberman “fue lo que finalmente el hospital significó para Charcot: un museo vivo”. (Didi-Huberman, 2007, p. 48), obviando por completo cómo los(as) enfermos(as) se sentían o se verían afectados(as) por la observación constante en el momento de la fotografía, las sesiones tenían un único objetivo: “documentar la veracidad de las enfermedades”. (Didi-Huberman, 2007, p. 58)

Según relato de Selma directora de la obra: Augustine se convirtió entonces en la modelo principal de la Salpêtrière, era vestida como mucama o a veces era acostada en la cama del cuarto fotográfico con camisón, se le inducían los ataques con diversos métodos, los que fueron largamente registrados durante seis años, recibió atención permanente, con sesiones fotográficas especiales en las que se presentaban las enfermas. Se registraron hasta un total de ciento cincuenta y cuatro ataques en un solo día, en ocasiones se le confinó en el pabellón de “incurables”.

Era tal la obsesión para que la fotografía reflejara y confirmara sus teorías que se tergiversaba la realidad a la hora de realizar los dibujos o iconografías. (Didi-Huberman, 2007, p. 59) Muchos de los diagnósticos médicos se dictaban principalmente a partir de las fisonomías del rostro, por ello la importancia de las fotografías.

No solamente la existencia de fotografías reales que aluden a la posible “normalidad de Augustine” podrían generar dudas acerca de la veracidad de su enfermedad, según las citas textuales de otros personajes (fotógrafos y médicos) señalados por Didi-Huberman (2007, p. 116), sugiere que las “interpretaciones” de Augustine y otras de las internas, pero en especial de Augustine rondaban casi lo artístico. Resulta muy extraño e incoherente analizar las imágenes que también están documentadas en las cuales Augustine aparenta un perfecto estado de salud:

Augustine casi bailaba ante Bourneville y Régnard. Hacía guiños de sus propias contorsiones. Pero velaba la eclosión de su delirio, al que, tal vez, asistía. Y, además, esta disimulación también la interpretaba ¿no? Pese a que se esforzaba en ser un modelo de veracidad (la veracidad de un concepto de Charcot, el de la «histero-epilpesia») [...] lo único soportable de su mal: existir para otro, al menos como espectáculo. (Didi-Huberman, 2007, p. 224)

Del poema Charcot y La Santa de la autora Helen Kitson, se comparten los siguientes extractos relacionados con las poses de Augustine y las sesiones fotográficas, otras partes de este poema se incluirán según la temática que ilustre.

Charcot y La Santa

Los talentos de Augustine están relacionados con su enfermedad, su histeria. Para su "*attitudes passionnelles*" posa como una estrella. Es capaz de convertir sus síntomas de histeria en algo fotogénico.

El fotógrafo, Albert, encuentra a la quinceañera, muy, muy atractiva.

"Mi verdadero nombre es Augustine. Él -el doctor- me dijo que debían nombrarme como San Agustín. Lo convirtieron al cristianismo, luego de una vida pecaminosa.

"¿Cuál es tu pecado Augustine?"

"San Agustín creía que el pecado original se podía transmitir a través del acto sexual."

"¡Ah! Tú sabes, yo debo partir pronto..."

Siendo exhibida, ella pierde consciencia y su cuerpo empieza a convulsionar. Albert observa su reloj, esperando alguna fase de la histeria que se pueda fotografiar, su *attitudes passionnelles*. Es un mimo, basado en el extraño y desagradable catálogo de su vida. Ella se rehúsa decirle cuántos "episodios" ha tenido. Ésto, a pesar del hecho de que ahora ha obtenido más notoriedad como la modelo más utilizada en el volumen publicado de "*Photographs de la Salpetriere*." Los comentarios la enojan. La fotografía en la que aparece rezando fue titulada "*Súplica Amorosa*". Una que la muestra durmiendo fue llamada "*Erotismo*".

"Pero yo estaba pensando en Dios", se queja Augustine, "no en hombres."

Helen Kitson

Traducción de Christopher Kennedy

No pudimos haber conocido a Augustine, pero si la analizamos a través de los ojos de Selma Solórzano, la describiríamos como una mujer, o más bien como una joven sumamente astuta, inteligente y que siempre, a pesar de sus múltiples agresiones, logró manipular ciertos momentos y logró colocarse en el centro de atención del hospital.

1.4.4. LA HISTERIA COMO OBRA DE ARTE. LA TOMA DEL CUERPO Y LA INVISIBILIDAD DE LAS EMOCIONES

Para Didi-Huberman fue importante destacar como la medicina experimental se articulaba con esa práctica de representación del dolor. La práctica médica se apoderó de un cuerpo sufriente que en un momento dado de la historia se convirtió en esa herramienta para comprobar la veracidad de la ciencia. Era un cuerpo que mientras mejor representaba el dolor y los males más facilitarían la comprobación de los principios de la medicina.

Eran necesarios esos cuerpos enfermos, pero proveían de mayor valor en tanto pudieran ser mayormente expuestos, públicamente observables, por ello no se cuestionaba el derecho de aproximarse a ese cuerpo enfermo y según palabras de Didi-Huberman (2007) “a la intimidad de su dolor”. Por otra parte, lo que Didi-Huberman señala como esa “capitalización hospitalaria” se puede interpretar como ese intercambio entre la hospitalidad que brindaba la institución del hospital pero a cambio, la persona enferma debía exponerse, porque así aportaba “como cuerpo enfermo exhibido” cada síntoma, cada episodio en su enfermedad, cada dolor aportaría en la secuencia clínica documentada.

Es también un problema político, el del interés espectacular que paga el sujeto observado por la “hospitalidad” (la capitalización hospitalaria) de la que se beneficia en tanto que enfermo. Es el problema de la violencia del ver en su pretensión científica de la experimentación sobre los cuerpos. (Didi-Huberman, 2007, p. 18).

Un aporte de la directora de la obra fue el hecho de representar constantemente, en distintos momentos y de distintas formas las escenas de abuso, violencia y violaciones. Ella, Augustine y la visibilidad de su cuerpo, como bien lo describe Didi Huberman (2007) lo exageradamente visible de su cuerpo transformado en histrionismo, nunca dejó entrever lo profundo de sus emociones y sentimientos, quizá éstos reaparecían constantemente en sus pesadillas, totalmente obviadas en sus diagnósticos médicos. “La “suerte de mujer” que fue la histérica siempre mostraba demasiado y no lo suficiente, ya que hacía muestra ostensible, y de qué manera, de su narcisismo, y sin embargo, su deseo permanecía totalmente impenetrable” (Didi-Huberman, 2007, p. 356)

La enfermedad tenía que ser retratada, porque era una forma de comprobar su existencia. Porque en la medida en que se comprobara la certeza a través de las imágenes se podría continuar con las prácticas médicas que allí se realizaban, a modo de experimentación. (Foucault, 1993) aunque no lo hace tan directamente se refiere a la histeria, a las prácticas de exhibición a los y las “insensatos”, hace referencia a una antiquísima **costumbre medieval de exhibición**, lo que podría entenderse como un antecedente para comprender el tratamiento de la enfermedad como obra de arte, o bien para comprender la concepción de la locura como aquel tratamiento de adoctrinamiento social que tendría históricamente. “En algunos de los Narrturmer de Alemania, había ventanas con rejas, que permitían observar desde el exterior a los locos que estaban allí encadenados”. Incluso Foucault reitera como esta costumbre continuó hasta 1815 convirtiéndose en una práctica casi institucional, se detalla cómo hasta era común la asignación de días de visita igualando la dinámicas de los museos, también se refiere a cómo fue creciendo cada vez más esta práctica: “he aquí la locura convertida en espectáculo, por encima del silencio de los asilos transformada para gozo de todos en escándalo público” (Foucault, 1993a p. 108) y señala a Coulmier director de Charenton, institución para enfermos mentales, quien organizara espectáculos a otro nivel en el siglo XIX en donde los “locos” hacían tanto el papel de actores como de espectadores observados provocando la burla de quienes conformaban la audiencia. En esta que pareciera ser la práctica institucional de la época de la medicina, podríamos colocar en un lugar similar las famosas lecciones de los martes del Doctor Charcot, quien utilizaba las supuestas históricas para sus espectáculos públicos.

Foucault relata ésta ironía o más bien la contradicción en el tratamiento médico de la locura, que por un lado la escondía, la evitaba, la ocultaba y, por otro lado, la exhibía. ¿Doble moral quizá? o ¿dependiendo de cuánto esto aportaba al poder y supremacía de la medicina?

La ridiculización de las personas enfermas, estuvo siempre presente al igual que la exhibición que vivieron las mujeres acusadas de brujería, como una forma de exponerles al juicio público, al señalamiento desde la sociedad como fenómenos, o como forma de mantener una mirada pública, una mirada enjuiciadora, que al mismo tiempo aportaba a mantener el control social sobre el comportamiento aceptado e inaceptado.

Expuesto lo anterior encontramos argumentos más claros para comprender el interés particular en algunas de las internas de la Salpêtrière, lo que nos lleva al siguiente cuestionamiento: **¿En este tratamiento de la histeria como obra de arte, era Augustine la principal protagonista, la que mejor desempeñaba las poses?** Recordemos que era la interna más joven y además quien aparentemente gozaba tanto de belleza como de habilidad física para dar respuesta o reaccionar ante las solicitudes directas de su médico.

Por otra parte un detalle importante era su clara intención de fugarse, como realmente sucedió lo que podría sugerir que le convenía tener una relación en buenos términos con su médico quien probablemente le facilitaría las posibilidades de estudiar opciones de escape ¿Era pues Augustine quien mejor representaba la histeria que Charcot quería y necesitaba representar?, ¿Eran sus poses/sintomatología/crisis las escenas que componían la obra final?

[...] se ha esperado este descanso en el sufrimiento de Augustine para llevarla rápidamente a la palestra, tal vez peinada, vestida, entre el cortinaje oscuro y el velo negro del fotógrafo, para luego tomar de ella, con premura, una “fisonomía normal”. Puede entonces que todo eso se tratase de un entreacto de escenas violentas y lances imprevistos. (Didi-Huberman, 2007, p.150).

El cuerpo de Augustine dejó de ser un cuerpo para convertirse en una herramienta de exhibición y de experimentación viva. En la época de la experimentación médica que se tomaron los cuerpos humanos, ¿habría un especial interés en el cuerpo de las mujeres? ¿Eran las mujeres la personificación de la histeria? Con Augustine y sus cantidades de imágenes como comprobación de las poses propias de la histeria, prácticamente su cuerpo fue eliminado, no existía como un ser persona, eran solo láminas enumeradas con las distintas poses:

E incluso el cuerpo de Augustine ya no nos llega, exactamente, como imagen; ya no nos llega más que como la intermitencia de dos imágenes: es decir, el sencillo pasar de una página –lámina catorce, lámina quince: un grito, una camisa de fuerza, los retoques de guache necesarios para una prueba muy dañada, la prueba de las convulsiones de Augustine [...] (Didi-Huberman, 2007, p. 150)



Interpretación de escena/momento



(Foto 10). Solorzano, Selma (2012)
Augustine. Teatro de Bellas Artes.
Universidad de Costa Rica. Fotógrafa
Cecilia Lacayo



(Foto 11). Solorzano, Selma (2012)
Augustine. Teatro de Bellas Artes.
Universidad de Costa Rica. Fotógrafa
Cecilia Lacayo



(Foto 12) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro Laurence Olivier. Fotógrafo Carlos Hurtado

En las imágenes 10 y 11 se observa una Mujer semi desnuda, cubierta con una capa. Una mujer tomada por otras personas. La interpretación de la toma del cuerpo femenino por parte de la ciencia médica (psiquiátrica) en relación, o de manera comparativa, con la religiosidad (místico) que se le atribuye a la medicina, con la entrega religiosa por parte de

quien debe excusarse, con la entrega del cuerpo femenino a un ritual, para lo cual pasa por ser: “santificado”, deseado, transformado, entregado-tomado... por una parte se puede leer la “santificación” (iconografía religiosa como la túnica y el vino, la iluminación solemne sobre los cuerpos) de Augustine (como emblema) dentro de esta institución, o la toma de su joven cuerpo, de su cuerpo de mujer, de su necesidad de “salvación”, para ser usada como salvación de la institución; también es posible leer el deseo por el cuerpo desnudo de la mujer, la desnudez que no sólo es del cuerpo sino de la mente y del espíritu... de la exaltación de la entrega del cuerpo de la mujer a la manipulación de la medicina...

Aunque la dinámica y la forma de tratar la exhibición en la Salpêtrière fue distinta por el apoyo de los avances técnicos, la iconografía y las instalaciones fotográficas, por las descripciones que se muestran en los textos históricos, parece que en Costa Rica a mediados y finales del siglo XIX no era muy distinto, los relatos de la historiadora Flores, señalan las imágenes corporales en exposición extrema que dan cuenta de la similitud, aunque sobre los hechos históricos nacionales se ampliará más adelante, es interesante justo acá compartir su cita: “se introducen elementos descriptivos que enunciaban la pérdida total de cualidades racionales y morales en las internadas; el momento de manifestaciones última de comportamientos degradantes y abominables” (Flores, Mercedes 2007, p. 99) la imagen del idiotismo como señala Flores facilitaba el morbo de las representaciones de monstruosidad y circo.

Los dementes y las locas congénitas eran los monstruos de la irracionalidad, maldecían, agredían, atacaban, gritaban, defecaban, orinaban, arañaban, escupían, insultaban, rompían, destruían, ensuciaban” La exhibición o la intención por exhibir lo monstruoso y lo inexplicable escondía los horrores internos de las mujeres y las realidades, que también eran así de monstruosas pero negadas como realidades en sí mismas. (Flores, Mercedes, 2007, pp. 99)

Por un lado estas descripciones reiteran la carga de corporeidad femenina que se le atribuía a los diagnósticos femeninos y por otra parte, la descripción de imágenes sin duda reforzaba y apoyaba la intención de repulsión, descuido, animalidad horror y hasta cierto punto exhibición y deshumanización propios de la época.

1.5. Proceso de construcción de feminidad y locura en Costa Rica



Es interesante iniciar mencionando que en nuestro país durante las últimas décadas del siglo XIX e inicios del siglo XX se manifiesta el fenómeno social de la exaltación religiosa, el cual tuvo consecuencias de manera diferenciada para hombres y mujeres con mucho más peso para la socialización femenina y dependiendo del estrato socio-económico se verían más afectadas las mujeres con menos posibilidades económicas. Mercedes Flores (2007) cita a Gonzales y Pérez (1996) quienes han analizado la transmisión de ideales espirituales en la feminidad y lo ubican como “ejes articuladores de la armonía familiar y comunitaria en contextos urbanos y rurales”.

En el caso específico de Costa Rica, las creencias religiosas tienen como particularidad la adoración al “marianismo”, según Flores: “desde diversas esferas eclesiásticas y congregaciones o cofradías religiosas, el marianismo basado en la presencia de María “figura femenina” como máxima expresión de santidad, dirige sus influencias hacia el control específico de la vida de las mujeres. Flores (2007) cita a Poveda (1997, p. 83): “la relación entre mujer y religiosidad se expresó – entre otras vertientes– en la imagen de la Virgen María como alma y centro de la familia.

Los intereses por controlar la reproducción y el cuerpo de las mujeres continúan en ese vaivén, hasta nuestros días, en función de cuánto serían estratégicamente necesarias las prácticas reproductivas respondiendo a políticas de aumento o disminución de la población, en medio de esto, nunca fueron tomadas en cuenta las mujeres como sujetas de derecho obviando sus decisiones o intereses propios.

Así la Iglesia oscila su argumentación entre la exaltación cristiana de la castidad y el imperante mandato del matrimonio como regla cristiana que establece que todas las “buenas mujeres” deben casarse, formar una familia dedicarse a ella, al hogar y a la reproducción “tal y como le corresponde por condición innata”. De ésta manera, la Iglesia, y el poder del Estado garantizaron la reproducción y controlaron la vida, expropiando el cuerpo y los saberes de las mujeres.

La veracidad de las pruebas presentadas por las mujeres nunca fueron consideradas o tomadas en cuenta, deja de ser importante cuánta prueba existiera o cuánto se creía en las acusaciones dirigidas hacia ellas, o si únicamente fue el instrumento perfecto para la represión específica de las mujeres, producto de la resistencia que mostraron frente al poder Estado/Iglesia que se empeñaba en controlar sus vidas.

Según Flores (2007) la dualidad en las representaciones de la feminidad desde el pensamiento occidental judeo-cristiano se expresa directamente en símbolos sobre el cuerpo femenino, por ejemplo, a través de la maternidad, es decir la valorización del cuerpo femenino a partir de la maternidad para la reproducción por un lado y de la virginidad por el otro

[...] el temor compulsivo al cuerpo femenino se encauzaba desde los íconos en el culto a la maternidad virginal. En Costa Rica desde la figura y la devoción hacia la Virgen de Los Angeles (anclado hacia finales del s. XIX) se expresaron la misoginia, la idealización y lo que Flores llama como “exaltación beatífica del modelo madre-virgen de la religión católica”. (Flores, Mercedes, 2007, p. 142)

La invención de la locura o la “Construcción de la locura femenina en Costa Rica” como lo titula Mercedes Flores en su investigación, tiene como contexto la **Reforma Político Social** que inicia en la segunda mitad del siglo XIX 19, la cual presenta elementos similares a los señalados como hechos históricos suscitados en Europa, sin querer anular la historia o contexto propio del país ni sus particularidades, las que se expondrán a lo largo de este texto, resulta indudable la herencia del positivismo y con él, las prácticas médicas en especial la psiquiatría que entraron con fuerza desde el siglo XIX.

Antes de referirnos en detalle a la edificación de esa reforma político social que relata el texto de Flores, es interesante señalar lo que para Yadira Calvo son los “dispositivos” mediante los cuales la sociedad se garantizó el cumplimiento, o al menos como fue direccionando esa reforma deseada, según Calvo:

[...] estos dispositivos son los ideales personales, la opinión pública, la ley, las creencias religiosas, la educación, el arte, la ilusión y las amenazas. Con las mujeres se han adoptado todos. Se les induce adoptar ciertos patrones de conducta y de carácter, o sea tipos de modelo, como la mujer femenina y la mujer normal. (Calvo, Yadira, 2013, p. 146)

De esta cita me interesa destacar los “ideales personales” y la forma en la que éstos actuaron en la construcción de la feminidad, a partir de la creación de figuras como: la ama de casa, la mujer perfecta o la perfecta casada, lo que obviamente lleva implícito la maternidad, a todo esto, se hará referencia más adelante.

Con esta reforma político social, el Estado junto con la Iglesia Católica y la Ciencia se colocan desde una posición de poder y control con una clara intención de disciplinamiento social, estas iniciativas se evidencian de distintas formas, desde campañas de saneamiento y limpieza llegando al extremo del encierro y la hospitalización.

Bajo esta urgencia por disciplinar e inculcar nuevos patrones de moralidad se asoma la intención solapada que vincula lentamente las conductas indeseables como la llamada “vagancia” o “inmoralidad” como síntomas de enfermedad. La persecución incluirá en su lista a las personas que practican, por ejemplo, la “vagancia” o presenten “vicios varios”.

Ese nuevo “orden institucional emergente” al que Flores se refiere comienza a delinear sus propios significados sobre insanidad física y psíquica: “Desde esa irrupción, se exponen las respuestas político-institucionales de regulación sobre las desviaciones/patológicas sociales, a través de las prácticas sanitarias asumidas por el naciente cuerpo médico durante la última década del siglo XIX” (Flores, Mercedes, 2007, p. 4). Como parte de los intentos o iniciativas de regulación, aparece la medicina como un brazo clave en las nuevas prácticas sanitarias, en este cuerpo médico/siquiátrico y (agrego) “patológico” en el que el control femenino aparece bajo muy variadas máscaras.

Es necesario reiterar, sin intención de comparar los fenómenos que se suscitaron en Costa Rica y en la institucionalización médica nacional, únicamente para seguir el hilo explicativo de la construcción de la locura, lo siguiente: así como el fenómeno de la industrialización, la expropiación de las tierras, las reacciones sociales de rebeldía, luchas y revuelcas en otros continentes fueron parte de la construcción/ institucionalización de la locura; también en Costa Rica la expansión del capitalismo agrario, la expansión cafetalera y sobre todo la centralización del poder estatal y de la iglesia a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, más la marcada diferenciación de clases, fue impactando, los procesos de

integración social y los valores de la comunidad, posteriormente asociados a la burguesía y al comercio.

Otra investigación desarrollada en el país, además de la de Mercedes Flores que ofrece datos históricos sobre los cambios culturales para comprender los intentos de reforma social y la repercusión para las mujeres, es la realizada por Juan José Marín Hernández, aunque ésta es específicamente sobre la Prostitución en la provincia de San José, se enmarca entre 1860 a 1949 por lo que es de utilidad para explicar fenómenos que interesan en este análisis. Sin embargo, antes quisiera referirme al enfoque de dicha investigación con la siguiente explicación.

Desde el enfoque de derechos humanos y feminista, hace más de una década (o al menos en nuestro país aproximadamente por el año 2000 o antes que se debate la realidad de las mujeres en situación de prostitución) se reconoce que las mujeres que se encuentran en situación de prostitución, son parte de todo un entramado violento, que las utiliza para generar ganancias, pero además y muy especialmente la práctica de la prostitución la mayoría de las veces es la respuesta de una realidad de extrema pobreza y falta de oportunidades que hace que las mujeres no encuentren otras opciones.

Aunque también es cierto que aún en la actualidad desde los feminismos existen fuertes debates con respecto a la “libre escogencia”, es decir si en la prostitución cabe o no la posibilidad de considerar la “libre escogencia”, sí hay consenso en reconocer que la mayoría de las veces la prostitución no es una cuestión de libre escogencia y se vincula con situaciones tremendamente inseguras, violentas y perjudiciales para quienes se encuentran en estas prácticas. Si este es un debate actual para las mujeres mayores de edad, no existe duda ni discusión alguna para las niñas o adolescentes, “prostituidas o explotadas” y nunca referirnos a ellas como “prostitutas”. Con una cantidad de instrumentos y mecanismos de derechos humanos se ha reconocido que en una niña o adolescente no cabe el análisis desde la “libre escogencia” y jamás será considerada como responsable de estar inmersa en una actividad de prostitución. Por otra parte, tanto las mujeres mayores como las niñas y adolescentes que en épocas pasadas fueron consideradas “mujeres públicas o prostitutas” hoy sabemos de las realidades que les explotaba y no deben ser ni culpabilizadas ni victimizadas de ninguna forma.

En ocasiones el autor destaca que existía indignación producida por la violación o “introducción de las niñas en la prostitución” (Marín, J.J, 2007, p. 246). hay que subrayar que el hecho de que la denuncia solo podía hacerla un familiar hombre, “mayor, varón” merece una reflexión específica, ya que muy probablemente eran los hombres quienes formaron parte de los actos de violación.

Con respecto a la práctica de la prostitución se detalla el proceso y los cambios en la conceptualización o designación del contexto de “prostituta” según cita textual “De nuevo en 1890, se habló de mujeres vagas y escandalosas antes de meretrices. Otros cambios en la designación se dio en 1892, cuando ellas solo fueron matriculadas como ebrias, escandalosas e inmorales”. (Marín, J.J, 2007, p. 230)

Con la cita anterior el autor trata de explicar los cambios y con éstos, el desorden administrativo que según él existía tanto en las instancias policiales como sanitarias, con esto, parece desenfocar que la verdadera finalidad que existió detrás de estos debates o de cada ley era definir de modo exacto el significado de “prostituta” y como todo esto tuvo relación con los esfuerzos por parte de la clase dominante para adoctrinar la mayor cantidad de mujeres posibles.

Aunque el mismo autor menciona los siguientes argumentos de Belière y Conner con respecto a la prostitución y la similitud que tenían con el caso costarricense, al señalar que: “el accionar de la policía reforzado por la clase dominante promovía el ideal doméstico en todas las mujeres, antes que reprimir a las prostitutas”, no lo retoma posteriormente ni durante todo el texto, que en ocasiones, como se ha venido señalando parece relevante recalcar. Por otra parte, sí es cierto que Marín rescata en ciertas ocasiones el peso de la figura del

“esposo” quien incluso manipulaba a su esposa utilizando las mismas leyes con el fin de perseguirlas, pero para chantajearlas, habría sido muy interesante ampliar esta dinámica de violencia contra las mujeres a partir de estos hechos. (Marín, J.J, 2007, p. 236).

Si bien es cierto el estudio aporta desde la situación de las mujeres en la época de 1860-1949, se pudo haber hecho un esfuerzo por aclarar un poco más en detalle o reiterar la

ideología que existía y el poco o mediano avance que hoy día se tiene con respecto al concepto de mujeres en prostitución, lo cual aportaría mucho más en el rescate histórico de las mujeres y en los estudios de género.

De todas formas, los hechos históricos permiten recuperar e inferir información relevante sobre la reforma político-social, la división de roles, la creación de los sistemas económicos y su relación con las intenciones de la clase dominante y por otra parte (tema que se ampliará más adelante) específicamente cómo y porqué “todas las mujeres” fuera del hogar, o fuera del matrimonio fueron consideradas prostitutas y es a partir de allí desde donde resulta interesante referirnos a esta investigación de Marín, que evidentemente no pretende ser una investigación feminista.

Retomando los hechos históricos (Marín, 2007) también hace referencia al año de 1860 y la influencia de la oligarquía cafetalera en Costa Rica en el establecimiento de las principales instituciones de control que regirán hasta 1950, hechos que inician con un sistema educativo diseñado específicamente para disciplinar los sectores populares. Parece que el proyecto educativo se expande hasta entrada la primera mitad del siglo XX, un estudio específico sobre las reinveniones de género y sexualidad en Costa Rica de la autora Patricia Alvarenga (2012) se refiere a un proceso de expansión en el que se fusionaron características de la modernidad con otras propias de las comunidades costarricenses. Alvarenga detalla en su introducción que la educación en Centroamérica fue excepcional acompañada de un gran esfuerzo el Estado por normalizar “subjetividades”

[...] una serie de leyes y de instituciones que, entre sus funciones tuvieron la de encargarse de quienes no se ajustaban a los estereotipos establecidos. Se desarrollan centros de reclusión para sujetos catalogados como delincuentes, vagos, huérfanos, prostitutas y locos con el fin de sanear el orden social. (Alvarenga, Patricia, 2012 xxii)

Marín destaca el período anterior 1750-1860 como el escenario que se venía preparando con el auge de la economía costarricense y centroamericana. A partir de estos cambios económicos surgen nuevos protagonistas como empresarios, productores y comerciantes convirtiéndose en un grupo privilegiado a la que el autor se referirá como la “clase dominante”. De los aspectos más relevantes que menciona Marín ha sido cómo parte de la transformación

en la economía impactó en las unidades de producción familiar y con ello en la división del trabajo por sexos, pero esta división y construcción de nuevos roles de género no solo afectó en los niveles productivos de las familias de campesinos(as) sino también para las clases dominantes desde las cuales crecía un discurso de feminidad y masculinidad con la intención de mantener un poder patriarcal. Este poder hegemónico investido por la clase dominante lograba su expansión y control social a través de la construcción de escuelas, agencias de policía, alcaldías, iglesia y oficinas de telégrafos, Según Marín: “cada una a su manera promulgaban la paz, el orden, las leyes del mercado y el nacionalismo que defendía la clase dominante”. (Marín, J.J, 2007, p. 31)

En Costa Rica nacía y crecía de forma oculta toda una estrategia política (religiosa) para controlar y disciplinar, no solo a quienes podrían estar sufriendo de alguna enfermedad mental (como se hubiera esperado de una institución que posteriormente sería el hospital) sino que se “aprovechó” para diagnosticar y así patologizar otras conductas indeseables. La medicina/siquiatría en nuestro país se expande a través de los diagnósticos de locura e insania para curar conductas” y para encerrar, así por ejemplo, sucedió con las enfermedades venéreas que tratadas bajo “terror” fueron catalogadas como suciedad social, pero a la vez dieron pie para el juzgamiento y la culpa.

Como se ha mencionado, junto con las medidas de represión se suma el terror infundido a partir de la posibilidad y riesgo de contagios de ciertas enfermedades, en especial las venéreas o de transmisión sexual y esto en especial dio pie para el ensañamiento contra las mujeres y más aún contra las mujeres llamadas “públicas” y las mujeres en prostitución, tema que se ampliará más adelante.

El terror fue una herramienta utilizada para justificar la urgencia de las prácticas sanitarias y la cura contra la contaminación y de esa necesidad de limpieza social. Bajo la aparición de enfermedades como la sífilis se otorga un significado moral, valorado como el resultado de una “conducta inmoral” mayormente asociada a la conducta femenina y para justificar la necesidad urgente de controlar la vida y los cuerpos de las mujeres.

La presentación de la sífilis dentro de las patologías de la patria, expresaba un significado moral atribuido al contagio de las enfermedades que adquirirían carácter

particular, no tanto por los posibles estragos epidemiológicos, sino por la invasión de conductas licenciosas en el cuerpo social” [...]. (Flores, Mercedes, 2007, p. 8)

La palabra “**trastorno**” o más bien la estrategia oculta detrás de esta palabra, también aparece en la historia de la medicina y la psiquiatría de Costa Rica y tiene relación con lo comentado anteriormente: la utilización del terror y las enfermedades contagiosas. Por otra parte, y “curiosamente” las poblaciones que mayormente se exponían a este tipo de enfermedades eran las poblaciones más vulnerables por lo tanto también estaban expuestas a la violencia ejercida en medio de la reforma política, una razón más para justificar la “limpieza social”, ya que desde luego era hacia estas poblaciones que mayormente se dirigían las políticas sanitarias. “Las experiencias traumáticas de la población, más que develar las presiones y ansiedades vividas en una vida cotidiana inestable, se establecían como ámbitos excluidos de la cotidianidad, que fueron denominados como nerviosidad o trastorno”. (Flores, Mercedes, 2007, p. 10)

El escenario político que provocó la reforma, desestabiliza la sensación de seguridad y tranquilidad en la población, pero: **¿Cómo esto se transforma en un trastorno social, y en una razón para dictar el internamiento en un asilo?**

Según Flores (2007) “entre los años 1801-1901 el “susto” o terror era descrito como origen de los trastornos, entre 84 personas fueron internadas en el psiquiátrico -51 mujeres y 33 hombres” (p. 10). La labor de “salvación del cuerpo social” se fue expandiendo cada vez más con el dominio de la Medicina, convirtiéndose en la máxima autoridad encargada del disciplinamiento. Con la fuerte presencia del poder de la Medicina, se enfrentan la razón y la lógica en contraposición con la supuesta ignorancia y las conductas o prácticas “desmedidas” cargadas de pasión ajenas a la Ciencia.

Con esto, es importante destacar la oposición y la negación de la Medicina influenciada por el positivismo europeo hacia todo lo que no era categorizado como ciencia o lógica y cómo se va alimentando el discurso patologizante frente a todo lo que representara “lo diferente” y la diversidad.

Es muy significativo como en el siglo XIX, la redefinición de roles de género se vio reflejada en la prohibición de actividades que realizaban las mujeres, según (Marín 2007)

varias actividades feminiles que se consideraban lícitas en el Valle Central, como el de comadrona y nodriza comenzaron a ser perseguidas por los higienistas y médicos como insalubres, peligrosas y degeneradoras de la raza nacional” (Marín, J.J, 2007, p. 35). Es relevante también citar que ya en el censo de 1883 se dejan de registrar las parteras como un oficio reconocido.

Se adjunta un breve cuadro resumen para ilustrar algunas expresiones que se consideraban opuestas al conocimiento médico, se coloca lo considerado lejano, distinto, pecaminoso, instintivo en la columna izquierda

Creencias Ancestrales	Conocimiento médico
Lo Instintivo	Experimentación científica (alimentado por el positivismo europeo)
Instinto animal	Experimentación científica
Exótico	Clasificación de síntomas, diagnósticos clínicos
Naturaleza	Construcción de simbología de contaminación y degeneración de
Suciedad, pobreza, marginalidad	“grupos inferiores”
Mal de lázaro	-Clasificación médica
Poblaciones nativas, excluidas	-doctores y psiquiatras
Espiritualidades	-masculinidad científica
Herejía, brujería, santería	-sexualidad masculina
Cuerpo femenino	
Condiciones femeninas	
La feminidad	

Por otra parte, el significado que se le otorgó a ciertos vicios, por ejemplo al alcoholismo permite comprobar una vez más la vinculación que se hacía entre ociosidad y patología, esto es particularmente importante para comprender el intento por homologar distintas conductas sociales perseguidas como enfermedad.

A continuación, se presentan las formas particulares que tuvo esa reforma político social de disciplinamiento en las mujeres, estrategia que fue acompañada por el papel de la Iglesia

hacia la construcción de una feminidad que en la época expresaba las intenciones de control y apropiación total de sus vidas.

1.5.1. CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD. CREACIÓN DE LA CATEGORIZACIÓN FEMENINA DE LA “AMA DE CASA”

Antes de referirnos a la construcción de la feminidad y la creación de las instituciones encargadas de controlar las costumbres femeninas, es conveniente señalar la importancia del concepto de Honor presente en la época. Según Alvarenga (2012): “El concepto de “honor” expresa el poder simbólico que otorga al hombre el control sobre las mujeres de su familia” (Alvarenga, Patricia, 2012, xxxvii)

Retomando la importancia que estos hechos tienen para la obra Vacío cuya representación abarca hasta los años 50, Alvarenga (2012) señala que en la primera mitad del siglo XX al tiempo que se cuestionan los valores tradicionales, hay una respuesta de autoridades religiosas: “[...] El discurso religioso reacciona con virulencia ante tales retos intentando erigirse en el único portador de la salvación de la moral” (Alvarenga, Patricia, 2012, p. 1)

Parece que los cuestionamientos de honor no fueron iguales para hombres que para mujeres e intervienen hasta en el “control de los pensamientos relacionados con la sexualidad” (Alvarenga, Patricia, 2012, p. 15). Para las mujeres, el honor se vincula con “candor” Alvarenga detalla: “El cándor, concepto relacionado con la mujer virgen, no solo se centra en el cuerpo que se mantiene incólume al contacto sexual, sino que también refiere a la experiencia en el campo simbólico del lenguaje. (Alvarenga, Patricia, 2012, p. 15) Es decir, aquella mujer que es reamente candorosa, no debe tener ni siquiera la intención de conocer sobre el placer.

El control sistemático y la persecución sobre las mujeres y su comportamiento, para el presente análisis está articulado con la construcción de los modelos de feminidad, que fueron perpetuados en Costa Rica a finales del siglo 19 y principios del siglo 20, sin embargo desde antes incluso ya en los años 1527-1591 Fray Luis de León aunque desde España escribía: **La perfecta casada**.

Como sabemos muchos de los principios y preceptos morales que acompañaron la sociedad española fueron las raíces de la nuestra y han sido influencia importantes para la Costa Rica en siglos posteriores XVIII, XIX y XX. Son muchos los textos en este manual que se refieren a la conducta de una mujer que aspire a ser la perfecta casada, a continuación se comparten algunos extractos. En el capítulo 17 que se titula: Rodeó todos los rincones de su casa, y no comió el pan del balde, se indican algunas instrucciones de lo que debe hacer una mujer apenas inicia su día, que debe dedicar en su totalidad a las labores de la casa. Queda claro que el único espacio permitido es el espacio de la casa, pero incluso dentro del ese “espacio privado” que le es permitido, no tienen cabida otras actividades que sean ajenas a las de atender a su marido.

[...] por eso no ha de andar fuera nunca, y que, porque sus pies son para rodear sus rincones, entienda que no los tiene para rodear los campos y las calles. ¿No dijimos arriba que el fin para que ordenó Dios la mujer, y se la dió por compañía al marido, fue para que le guardase la casa. ...Otras se asientan con su espejo a la obra de su pintura, y se están en ella enclavadas tres o cuatro horas, y es pasado el mediodía, y viene a comer el marido, y no hay cosa puesta en concierto. 129 (Fray Luis de León, 1527)

En Costa Rica durante el siglo 18, por ejemplo ya existían las instalaciones de las “**casas honestas**” que bien se podría considerar como el preámbulo de la hospitalización, y también en ese mismo siglo aparecen algunas leyes que expresamente se dirigirían a las mujeres. (Flores, Mercedes 2007, pp 15-17) describe que ya desde 1775 aparece el uso de estas casas honestas: “como un recurso de sanción sobre la conducta de las mujeres”

Para 1863 se fusionaron e hicieron alianzas entre autoridades de las cárceles con autoridades eclesiásticas, esta vez para la construcción de la Creación de la casa nacional de reclusión de mujeres. Según Marín (2007): “a esta institución se le encomendó contener y civilizar a las mujeres de los sectores populares... la oligarquía tuvo que reconocer la pobre infraestructura penal que tenía el Estado para civilizar a las féminas [...]” (Marín, J.J, 2007, p. 82). Tras ese reconocimiento, en el año de 1873 se abandonan las cárceles, situación muy bien aprovechada por la Iglesia y así ofrecieron conventos y reformatorios.

A inicios del siglo 20 se instauraron leyes más precisas como: **Ley de Profilaxis Venérea y la Reglamentación de la Prostitución en 1906 y en 1903 la Reglamentación del Servicio**

Doméstico, ésta última no fue aprobada aunque revelaba los intentos de regulación, (Flores, Mercedes 2007, pp 15-17) señala también la existencia de las primeras regulaciones contra las mujeres en el ámbito laboral. Así como una serie de medidas o manuales de conductas que retomaremos más adelante.

Para relacionar la construcción cultural de la locura femenina en Costa Rica, retomamos a Federici (2010) y el hecho histórico de **la desvalorización del trabajo femenino** o trabajo no remunerado que ampliamente expone.

Pocas(os) teóricas han explicado de forma tan detallada el porqué del surgimiento del trabajo doméstico y su caracterización dentro de la división del trabajo, aunque esta autora se remonta a siglos muchos más anteriores al contexto nacional costarricense, concretamente a la Edad Media permite evidenciar el proceso y los vínculos históricos entre elementos socio-económicos que finalmente impactaron mundialmente la creación de la figura de “ama de casa”.

Para Federici (quien se refiere al contexto de Europa) esto tiene sus raíces en la expropiación de las tierras, tierras que fueron propiedad de hombres y mujeres en la Edad Media, (dicho sea de paso fueron las mujeres quienes dominaron por algún tiempo el comercio y el intercambio rural antes de la entrada de la industrialización) además de otros fenómenos que fueron parte de la era del comercio como la creación del salario, aparición de la figura del patronos y con ello la explotación. En este escenario las mujeres se vieron mucho más perjudicadas, al momento de perder las tierras se les confinó al trabajo reproductivo, trabajo que además se empezaba a devaluar.

Con la desaparición de la economía de subsistencia que había predominado en la Europa pre-capitalista, la unidad de producción y reproducción que había sido típica de las sociedades. [...] estas nuevas actividades se convirtieron en portadores de otras relaciones sociales al tiempo que se hacían sexualmente diferenciadas. (Federici, Silvia, 2010, pp. 123-124)

Esta diferenciación caló fuerte en la vida de las mujeres, pues el nuevo sistema únicamente valoraba la producción para el mercado, y el trabajo dentro de este nuevo esquema mercantil, al mismo tiempo que la reproducción del trabajador(a) se fue

desvalorizando fuertemente, hasta el punto de dejar de considerarse como trabajo, aquel que realizaban segundas personas en el hogar, en otras palabras el trabajo doméstico, fue asociado a la clase baja trabajadora, perdiendo todo su valor en el mercado como mano de obra laboral. Hoy le conocemos como trabajo no remunerado, tan invisible hoy como en la antigüedad (entre siglo XVIII e inicios del siglo XIX).

Este trabajo no remunerado desarrollado en el hogar carecía de valor, no representaba aporte alguno para la economía de la época, como dato curioso en sus inicios fue desarrollado tanto por hombres como por mujeres y finalmente fue asignado a las mujeres argumentando su innata condición para ello, esto desde luego en estrecha relación con su labor de maternidad y cuidado dentro del espacio del hogar y de los hijos e hijas.

Ya para el siglo XIX 19, la asignación del trabajo no remunerado con todo y su nula valoración social, era “cosa de mujeres” **La Creación de la “Ama de Casa”** y la redefinición de la posición de las mujeres se asoció para siempre con el trabajo reproductivo. “El estado y los empleadores utilizaron el (salario masculino y el trabajo remunerado) para gobernar el trabajo de las mujeres” (Federici, Silvia 2010, pp. 126). [La información en paréntesis es aporte propio].

Como se adelantó un poco en la descripción, en la obra Vacío, las artistas están constantemente representando la perfección de las mujeres “amas de casa” y esposas, que se acercaban para mecer los objetos tipo cuna, además susurran los escritos reales de las mujeres. Algunos de éstos escritos se compartirán a lo largo de este análisis.



Interpretación escena/momento



(Foto 13) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.



(Foto 14) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.

En la imagen correspondiente con la foto 13 se puede observar una de las actrices (Valentina Marengo quien aparece junto con Maria Luisa Garita Ramirez) haciendo entrega de una nota a una persona del público, esta es una de las expresiones artísticas que la directora utiliza durante toda la obra para comunicarse con el público, para divulgar no solo los escritos que Flores retoma en su investigación de las cartas de las mujeres hospitalizadas, sino

también notas con recetas naturales recordando el conocimiento ancestral femenino; estrofas de lecturas, textos y poesías que fueron seleccionadas por las mismas artistas.

Para el momento de la obra que se describe en las imágenes 13 y 14, es importante adjuntar una de las notas. Un detalle interesante es que la mayor parte de los relatos son leídos por una actriz utilizando un megáfono, ella se convierte en la relatora principal de la obra, su vestimenta contrasta con la de las otras chicas, así como la forma de arreglar su cabello, de corte más moderno y para nada concuerda con la época, su vestimenta, peinado y maquillaje más bien distinto de las demás artistas. Se podría inferir que se trata de una fusión de épocas, y ella: “la voz relatora” muestra una imagen más actual, poderosa rebelde y transgresora fuera de la época estudiada. El siguiente texto es el que acompaña este momento de la obra:

Ha tenido 12 partos, cinco hijos vivos, siete mueren de eclampsia infantil. Hace como 10 años, estando amamantando un niño, se trastornó (por primera vez) Hace tres años se trastornó por la segunda vez (por las mismas circunstancias, amamantaba un niño) Ahora hace cuatro meses que se trastornó por tercera vez (también daba pecho a un niño). Causa: puerperio, herencia. (Historial clínico 9425, 1907; citado por **Avila, Roxana y Morera Ailyn. 2012**)

Aunque en este bloque específico de “interpretación de escena/momento” no se está haciendo referencia al final de la obra, para seguir con la idea acá iniciada sobre el contraste y personificación de la relatora, voz principal de la obra, es relevante referirse a unas de las imágenes que cierra la escena final, en la que justamente ella deja al descubierto su vulva.

El texto antes compartido, es acompañado musicalmente con la interpretación de Summer Time (Foto 14) esta pieza musical se caracteriza por su fuerza y sensualidad lo que se contrapone con el diagnóstico que se lee a través del escrito. Al mismo tiempo en otras partes del espacio se muestran movimientos muy fuertes y poderosos de las bailarinas. Aunque no es sencillo describir los movimientos, la frase coreográfica se caracteriza por sacudidas fuertes, la expresión del rostro es algo tensa, automática, de dolor, por otra parte se realizan movimientos rutinarios, como queriendo expresar las largas y exhaustivas labores de las mujeres.

MANUAL DE LA BUENA ESPOSA

Tomando en cuenta que el argumento principal de Vacío se desarrolla alrededor de la construcción de la feminidad, en una época con pocas o nulas posibilidades de salida, mujeres en situación de total dependencia económica, se instaura como única y principal labor “femenina” ser madre, esposa, encargada del hogar y símbolo de belleza. A su vez, la reconstrucción histórico-teórica y la obra articulan constantemente estos hechos con las consecuencias violentas que dichos mandatos significaron para las mujeres que terminaron hospitalizadas por “locura”. Es por lo antes expuesto que nos parece muy sugerente la existencia histórica del Manual de la Buena Esposa, como un instrumento o más bien una sistematización de un reglamento para las mujeres, si bien es cierto este manual es realizado en España, su distribución llegaría a muchos países de Centroamérica a través de las autoridades religiosas.

Se enlistan de forma detallada las acciones que una “Buena Esposa” debería cumplir, labor que se va reproduciendo en una serie de estereotipos interminables que se perpetuarán hasta nuestros días. ¿Qué se esperaba de las mujeres?

¿Cuáles eran las conductas no aceptadas para las mujeres, según este manual?

- No obedecer a su marido
- No complacer a su marido sexualmente
- No realizar las labores del hogar tal cual es su obligación
- Las tareas fuera del hogar, eran consideradas subversivas, y contrarias a ese reglamento.
- Evitar todo tipo de medidas que afecten o interrumpan la reproducción. Es decir todas aquellas medidas para impedir o distanciar los embarazos

Falta de dedicación a sus hijos(as) y marido, aunque la relación marital incluyera todo tipo de agresiones. Las más atroces formas de violencia se justificaban desde la maternidad y el rol de esposa perfecta. Probablemente la lista no acaba, pero como las ilustraciones son siempre más poderosas para informarnos y acercarnos a los hechos históricos resulta muy conveniente compartir los registros históricos de la creación del **Manual de la Buena Esposa** escrito por Pilar Primo de Rivera a continuación, una reseña:

Pilar hermana de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española (los franquistas, la extrema derecha española), a su vez hijos(as) de Miguel Primo de Rivera, dictador español de los años 20. Pilar fue líder de la Sección Femenina de la Falange, y su manual era entregado a las mujeres que hacían ‘servicio social’ en este departamento, en la dictadura franquista. (Pilar Primo de Rivera 1907-1991)

En este manual se compartían consejos relacionados con diversos temas como por ejemplo: el matrimonio, los niños(as) y las relaciones sexuales. Se sugerían consejos relacionados con la “labor del hogar” desde la comida, el aspecto personal, el confort (que se le debía ofrecer al esposo) como por ejemplo minimizar el ruido, la importancia de impulsar sus preferencias sin referirse a los propios, pues éstos no eran importantes, y en ocasiones podrían “aburrirle” según el manual “ya que los intereses de las mujeres son triviales comparados con los de los hombres” (Pilar Primo de Rivera 1907-1991)

Por último, los consejos en relación al sexo y la intimidad giraban, por supuesto en torno a la complacencia absoluta del “marido” quien debía decidir si era dormir o tener relaciones su principal necesidad, al que ella como “buena esposa” debía respetar.

El Manual de la Buena esposa, cortesía del blog La Mujer Impar, que rastreó el dato de este libro: “Economía doméstica para bachillerato y magisterio”. Sección Femenina, de 1958. Del Manual de la Buena Esposa, que mencionamos anteriormente, escrito por Pilar Primo de Rivera (1907-1991) extraemos los siguientes consejos:

<p>1 Ten lista la cena</p> <p>Planea con tiempo una deliciosa cena para su llegada.</p> <p>Esta es una forma de dejarle saber que has estado pensando en él y que te preocupan sus necesidades. La mayoría de los hombres están hambrientos cuando llegan a casa.</p> <p>Prepara su plato favorito</p>	<h2>2.. Del aspecto personal</h2> <p>“Prepárate: retoca tu maquillaje, coloca una cinta en tu cabello. Hazte un poco más interesante para él. Su duro día de trabajo quizá necesite de un poco de ánimo, y uno de tus deberes es proporcionárselo”.</p>
---	---

3.. Sé dulce e interesante

Su aburrido día de trabajo quizá necesite mejorar. Tú debes hacer todo lo posible por hacerlo. Una de tus obligaciones es distraerlo.



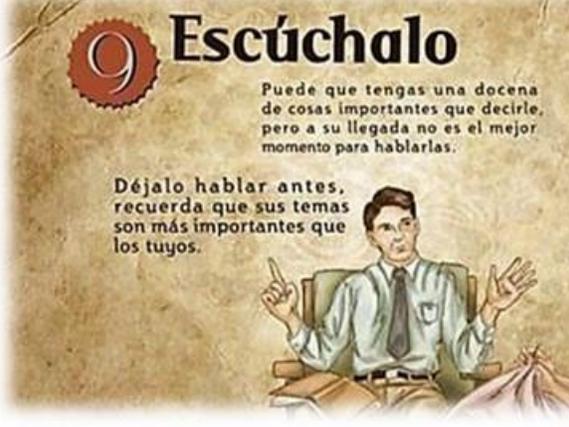
6.. Prepara a los niños

Cepíllales el cabello, lava sus manos y cámbiales la ropa en caso de ser necesario. Son sus pequeños tesoros y el los querrá ver relucientes.

7..Minimiza el Ruido

A la hora de su llegada apaga la lavadora, secadora y aspiradora e intenta que los niños estén callados. Piensa en todo el ruido que el ha tenido que soportar durante su pesado día de oficina.



 <p>9 Escúchalo</p> <p>Puede que tengas una docena de cosas importantes que decirle, pero a su llegada no es el mejor momento para hablarlas.</p> <p>Déjalo hablar antes, recuerda que sus temas son más importantes que los tuyos.</p>	<p>10..Ponte en sus zapatos</p> <p>No te quedes si llega tarde, si va a divertirse sin ti o si no llega en toda la noche, trata de entender su mundo de compromisos y su verdadera necesidad de estar relajado en casa.</p>
<p>11..No te quejes</p> <p>No lo satures con problemas insignificantes. Cualquier problema tuyo es un pequeño detalle comparado con lo que el tuvo que pasar.</p>	 <p>Hazlo sentir a sus anchas Extra!</p> <p><i>Déjalo que se acomode en un sillón o se recueste en la habitación.</i></p> <p>Ten una bebida caliente lista para él. Arregla su almohada y ofrece quitarle sus zapatos.</p> <p>Habla con voz suave y placentera</p>

(Imagen 6) Construcción propia utilizando las imágenes de la Guía de la Buena Esposa de Pilar Primo de Rivera (1953)

1.5.2. REPRESENTACIÓN DE LA “AMA DE CASA” “MUJER PERFECTA” EN LA OBRA VACÍO

El papel de la “mujer perfecta” se representa constantemente y de múltiples formas en la obra Vacío, (se destinará un espacio por aparte para referirnos específicamente al **mandato de la maternidad**) que aunque es parte de la construcción de la feminidad y de la madre perfecta ama de casa, la maternidad merece un análisis por separado ya que la obra así lo enfatiza. Roxana Ávila lo resume en esta cita:

...el sentido común de la época “no tratemos de hacer mujeres sabias, tratemos de hacer simplemente buenas madres de familia”, eso no es solo un discurso médico,

es un discurso del tejido social de la época, eso está metido en la obra, (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).



Interpretación de escena/momento



(Foto 15) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana. Imagen capturada de respaldo de video



(Foto 16) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de vídeo.



(Foto 17) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de vídeo.



(Foto 18) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de vídeo.

Desde la vestimenta utilizada por las actrices y bailarinas simulando la época de los años 1890 a 1950 ambientadas en un cabaret, además de los elementos que en distintas partes del escenario están colocados, (objetos que simulan cunas, galletas en forma de feto, telas en forma de placenta colocadas en las paredes, las formas que se presentan en las distintas partes del escenario).

Con esta secuencia de imágenes se observa cómo es que la obra simboliza la “perfección de las mujeres”, se puede notar que las artistas aparecen perfectamente peinadas, vestidas y maquilladas, algunas vistiendo delantales. En ocasiones se acercan al público con gestos de total sumisión, de atención, de servidumbre, casi de reverencia. También se pueden ver momentos en que las actrices-bailarinas están haciendo movimientos de limpieza de manera compulsiva haciendo referencia a las labores del hogar. Uno de los primeros elementos a los que el público se enfrenta son las mesas en forma de cuna tiene las bebidas en su interior.

Al entrar al espacio escénico la “mujer perfecta” (fotos 17 y 18) también se representa con un andamio que se ubica en el centro y en un punto alto del escenario. La artista (Liubov Otto) permanece durante toda la obra en el andamio pero interactúa de distintas formas, incluso en una ocasión menciona uno de los versos y entrega uno de los escritos y se incorpora con movimientos, zapateos, silencios, gritos, posturas y gestos, de acuerdo a los momentos de la obra, así se va sumando a los relatos de la puesta en escena.

Con la imagen del andamio la creadora de la obra pretendía reflejar ese ideal siempre “inalcanzable” de perfección que ha sido impuesto por la ideología patriarcal, al que mujeres que nos antecedieron y aún hoy día, muchas han tenido que ajustarse, ideales terriblemente fuertes, la decisión y la voluntad de las mujeres siempre han estado ausentes. Ideales que se han transformado en estereotipos y que han provocado estadios de violencia y sumisión altamente dañinos. Acá desde un análisis meramente artístico es interesante mencionar que, según conversación con Roxana Avila tal idea no fue lograda del todo, según su opinión, como propuesta escénica original no se logró transmitir, sin embargo mantener la idea de que una de las artistas estuviera en un andamio, de manera más simple, sugiere la sensación de altura, de nivel superior inalcanzable, lo que finalmente despierta el interés de la audiencia, y se convierte en un elemento escénico muy interesante.

Finalmente, el planteamiento inicial de la obra fue retratar el ideal de “mujeres perfectas” siempre con la intención de desdoblarse la simbología de “mujeres aparentemente perfectas” pero que posteriormente se convierten en “perfectamente enloquecidas” justamente enfrentarse a ideales inalcanzables las llevaría constantemente a cuestionarse sus realidades, intentar transgredir significó para ellas variadas manifestaciones de violencia. Diagnosticadas como locas, histéricas, con trastornos que básicamente dialogan con esos ideales falsos y roles impuestos, borrando por completo las situaciones de violencia a las que se enfrentaron (sobre esto se detallará más adelante)

La construcción de la feminidad la perfección y la sumisión también se retratan unidas a la construcción del amor romántico, lo que también está presente en la obra con las canciones que son interpretadas y que acompañan las lecturas tan contrastantes de las historias (relatos de las mismas mujeres internas)

Escuchar canciones con un altísimo contenido romántico, como es el caso de las canciones que se interpretan en las escenas que se muestran en la foto 18 donde se muestra a Liliana Biamonte (quien durante la obra es acompañada por Grettel Méndez y María Luis Garita en la interpretación de las canciones) interpretando “Somewhere Over the Rainbow” y el bolero “Bésame Mucho”, ambas con una melodía muy suave que las artistas complementan con la demostración de gestos de sumisión, sutileza y delicadeza de las artistas irrumpe de un momento a otro con la lectura de uno de los escritos de las mujeres, que justamente relata una situación de agresión, de sufrimiento, de castigo, de encierro o de hospitalización.

Para la audiencia, quien está atenta a los elementos visuales, que está escuchando las melodías y letras de las canciones y en ese mismo momento está recibiendo escritos o está escuchando por el megáfono la voz principal haciendo lectura de las realidades vividas por las mujeres. Al unísono estas escenas o momentos de la obra invitan al cuestionamiento de los mitos y el discurso terriblemente moralista que sugiere el argumento de la obra.

1.5.3. CONSTRUCCIÓN DE LA SEXUALIDAD Y LA RELIGIÓN

“Asegura que no será celosa y que no molestará al esposo, (11.9.1905) (...) Ella no está enferma, sabe que la han traído porque no le obedece al marido, se va a volver loca si no le dan libreta”. Historial clínico 9331)

Como se mencionó en la primera parte donde se introduce el papel del cristianismo dentro del proceso de saneamiento social, la construcción de la feminidad costarricense estuvo básicamente cimentada a partir de las creencias religiosas y más específicamente del “marianismo”, la adoración a la Virgen María, como el ideal de figura femenina inalcanzable. Para las mujeres la santidad, la maternidad, la abnegación y el sentido de servicio fueron algunos de los mandatos bajo los cuales se construiría su “ser femeninas”.

La figura de la virgen María, los elementos de santidad, piedad y podríamos agregar resignación y hasta sufrimiento (como se detallará más adelante) eran los mandamientos a seguir. Ser “bendecidas, beatificadas, consagradas era parte de la aspiración de esa feminidad magnánima y las cualidades que las mujeres deberían interiorizar. De acuerdo a Flores, Mercedes (2007) “Los valores y prácticas devocionales religiosas se asimilaron en las experiencias de socialización de las mujeres, no solamente como mecanismo de control externo de sus comportamientos, sino también desde la incorporación de una conciencia moral autoreguladora” (p. 83). Desde luego con un claro ensañamiento e interés por controlar específicamente la vida y los cuerpos de las mujeres, hechos que se ampliarán más adelante.

Curiosamente y aunque los textos desde la psiquiatría y la medicina hacen referencia a la “excitabilidad” en las mujeres nunca se profundizó en la sexualidad femenina como una fuente de placer, quizá ni siquiera se pensaba que existiera tal “sexualidad femenina” comprendida desde el placer, como auto-placer, no se concebía la sexualidad que no tuviera como función la complacencia, brindar placer a otro y por sobre todo la reproducción y la futura maternidad.

Al mismo tiempo la menstruación, el embarazo, la maternidad y la menopausia fueron la justificación no solo para patologizar el cuerpo femenino sino para esencializar la feminidad, denigrándola. (aunque en el bloque de cierre y triangulación se ampliará sobre la esencialización femenina) es importante subrayar acá la doble moral y los discursos religiosos que se erigieron sobre la sexualidad femenina, idealizada y santificada por un lado, haciendo

énfasis en que aquellas que se identificaran como “sexualizadas” se caracterizaron por su maldad, y el daño que podrían hacer al hombre con su “supuesta” malignidad sexual, a partir de esta idea se inicia la clasificación o separación de las mujeres las insanas, las impuras o prostitutas. Flores señala:

Dentro de la esfera privada la sexualidad de las mujeres se transformaba en ámbito negado, que permitía preservar ideales de pureza escindidos de la sensualización y el goce. Por ello, la alusión a la existencia de pasiones carnales femeninas en dicha esfera, fue prácticamente invisibilizada por los discursos médicos, excepto en situaciones en las que el comportamiento “erótico” de las mujeres era estigmatizado como patología. Así los temores y prejuicios respecto a la sexualidad se desplazaron más abiertamente hacia mujeres que accedían a espacios públicos, mediante imágenes acosadoras y amenazantes de descontrol instintivo. (Flores, Mercedes, 2007, p. 22)

En la obra, las expresiones de religiosidad se presentan de muchas formas en articulación con las funciones de madre-esposa perfectas, mujeres siguiendo el modelo de la Virgen María desde su misión maternal, pero no únicamente la de la maternidad sino de persona sufrida, así la condición de sufrimiento se atribuye también a su “ser mujer” casi como sinónimo de la feminidad.

EL ANTI-ROSARIO

La crítica a la opresión que se hace desde la religión judeo-cristiana está presente en la obra, especialmente evidente por medio de la escena en la cual las mujeres recitan el Anti-rosario, una plegaria irreverente compuesta de versos y estrofas inspirados en una necesidad de hacer crítica al dogma católico que impone como prototipo de mujer perfecta la imagen de la virgen María. Como recurso, se toman algunas de las frases de las letanías del rosario católico pero “en vez de Madre si mancha, madre inmaculada... es todo al revés, Madre con mancha, madre corrupta... mezclado con unos textos de Elia Arce...” (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Para Roxana, mediante esta letanía irreverente, así como mediante toda la obra “...lo que vas perdonando es a la madre, todos venimos de una mamá aunque la mamá no se

presente... claro está asociado con mi mamá y con mi vida” (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Estas frases que son recitadas en esta letanía irreverente en una escena cercana al final de la obra, terminen siendo un momento de explosión de sentido, ya que es un momento que se genera luego de que la audiencia ha pasado por todas las emociones y sensaciones de otros elementos escénicos, anteriormente descritos. Aunque es en la última parte de la obra que se subraya la religiosidad, desde una posición crítica, que más adelante se retomará, el abordaje de la construcción religiosa del marianismo y el vínculo con la maternidad, se hace presente con el antirosario, a continuación un extracto:

*Madre purísima
Madre castísima
Madre del buen consejo
Virgen fiel,
Espejo de justicia
Causa de nuestra alegría
Vaso spiritual
Vaso digno de honor,
Salud de los enfermos,
Refugios de los pecadores,
Consoladora de los afligidos
Reina de los mártires Reina de la familia Reina de los mártires.*

Las escenas no se acompañan de imágenes ni de elementos expresamente alusivos a la religión, no existe ningún tipo de apoyo visual relacionado con religiosidad, más bien se acompaña de la lectura de historiales clínicos, imágenes y canciones con letras que contrastan con la temática, por ejemplo, las actrices- cantan canciones como: “La última Cuerda” de Gardel y el bolero “Esto es Imposible”. Al mismo tiempo que son leídos los textos.

Siguiendo con la característica de utilizar el contraste en su argumentación, tal como se explicó en el texto anterior, con la utilización de las canciones románticas en contraste con las realidades de las mujeres, en esta ocasión se utilizad de manera similar; así mientras se hace lectura de las oraciones y rezos se hace lectura de algunos de los historiales clínicos que hace alusión al castigo que las mujeres recibían por su conducta de rebeldía frente a sus supuestas

funciones de maternidad o esposa perfecta. En el historial clínico ubicado al inicio de este texto se relata la situación de una mujer que fue castigada por no obedecer a su marido, por ser “celosa”.

La exposición de estos historiales clínicos contra-puestos en escena con un trasfondo religioso, con el apoyo teórico histórico que nos ubica en una época en que las mujeres debían seguir las creencias religiosas, deja clara la construcción de una mujer tan perfecta y santa como la misma virgen María quien ha venido al mundo a sufrir.

1.5.3.1. DEFINICION DE MUJERES PÚBLICAS

La separación o escisión que se hiciera de la mujer en el ámbito de su sexualidad claramente difundido por la iglesia, como anteriormente se expuso, respondía a los intereses económicos estatales y empresariales abanderados por la expansión cafetalera en Costa Rica durante el siglo 20, con ello se enfoca de nuevo el interés en el control de los cuerpos femeninos donde no existía cabida para una sexualidad propia, según Flores “la dominación concomitante giraba en torno a la desexualización del deseo y la negación de las pasiones carnales en la feminidad” (Flores, Mercedes, 2007, pp 30)

Para Marín esa preocupación por diferenciar las mujeres honestas de las mujeres públicas tenía como propósito principal “ordenar la sociedad costarricense en la nueva lógica productiva y social donde la mujer no solo seguiría transmitiendo el patrimonio familiar sino que también aseguraría una descendencia lozana y trabajadora” (Marín, J.J, 2007, p. 89). Esta obsesión por el nuevo orden determinó que algunas autoridades hayan decidido perseguir a todas las mujeres, que resultasen enfermas de algún mal venéreo, aunque, como señalaremos más adelante, el mal haya sido transmitido por su pareja o bien haya sido el resultado de un diagnóstico médico equivocado (como, según el autor muchas veces ocurría)

Retomamos acá la investigación de (Marín) por sus aportes específicamente desde los hechos históricos sobre la Prostitución en Costa Rica, no sin antes reiterar que la postura o enfoque político del autor no necesariamente representa la postura política de la investigadora. Detallo: en ocasiones el texto de Marín se refiere a la cantidad de mujeres que fueron consideradas “prostitutas” Si partimos de las razones por las cuales una mujer era considerada

prostituta, era claro que bajo esos parámetros de moralidad “cualquier mujer” era considerada una mujer pública, sin embargo, el autor no retoma esta reflexión política como lo más importantes dentro del análisis histórico de la prostitución.

No solamente por el enfoque del autor que se ha cuestionado al inicio de este bloque sino también porque al abordar el tema de la Prostitución como el tema central, son muy pocas las partes en las que hace referencia a la “clientela” que hoy se redefine como “hombres que consumen prostitución” y parece situar cierta responsabilidad histórica en las mujeres (este posicionamiento erróneo se podría comprender en la época pero no en el momento en el que fue desarrollada la investigación) se podría haber reflexionado y recomendado por ejemplo sobre la necesidad urgente de complementar el estudio, incorporando el comportamiento de los hombres que consumían prostitución y sobre la masculinidad hegemónica presente en la época. Considero que haber realizado un esfuerzo por analizar la prostitución desde un enfoque más humanista y desde la comprensión de las mujeres explotadas habría aportado inmensamente en la comprensión histórica de ésta actividad.

Dimensionar, por ejemplo, la forma en que las mujeres eran diagnosticadas al contraer enfermedades venéreas, recordemos que con una única prueba sanitaria era que se determinaba si una mujer era o no prostituta, sin ni siquiera considerar que eran los hombres también responsables de transmitir las enfermedades, pues eran quienes practicaban un sexo promiscuo casi en su totalidad y contagiaban a sus esposas.

Acá resulta muy conveniente citar a Patricia Alvarenga quien detalla los discursos sobre sexualidad masculina que circulaban a inicios del siglo 20, uno de los tantos defendía esa “supuesta voracidad sexual que debe, aún con los riesgos de las enfermedades venéreas ser satisfecha” (Alvarenga, Patricia, 2012, p. 39)

Lo anterior confirma que no existió, como podemos afirmar que no existe hoy día, un discurso que condene el placer masculino, mientras que para las mujeres recae la concepción de que el deseo, según la autora: “se convierte en sinónimo de perdición”. (Alvarenga, Patricia, 2012, p. 39)

Por otra parte, Patricia Alvarenga (2012) se refiere a otros enfoques que ya se manejaban a inicios del siglo 20 en relación con la Prostitución y la caracterización de las mujeres en el ejercicio de la actividad. Aunque Alvarenga se refiere a las ideologías de derecha e izquierda y lo desarrolla ampliamente en ciertos bloques de su investigación, lo interesante para esta parte del análisis es que desde la izquierda sí se debatieron nuevas ideas que de cierta forma desculpabilizaban a las mujeres en el ejercicio de la prostitución.

Mientras el estudio de Marín no considera el enfoque feminista, Yadira Calvo reivindica desde el discurso feminista a partir de la expresión: “todas somos putas y locas” a partir de su interpretación del significado de prostitución, o de mujeres públicas en la época, primeramente, nos introduce en la historia antigua con este texto sobre la prostitución:

Mucho antes de que santos e inquisidores relacionaran la maldad de todas las mujeres con el sexo, y consideraran insaciable en ellas la lubricidad, que las volvía presas fáciles del diablo, el antiguo testamento aparece preocupado por las ramerías, pintadas como promesas de goce y amenazas infernales. (Calvo, Yadira, 2013, p. 194)

Este concepto de maldad e infernabilidad asociado al cuerpo de las mujeres, llamadas públicas caló fuerte en el imaginario social, el cual sería sostenido por las autoridades de la Iglesia y poderes tras la reforma social, podríamos decir hasta el día de hoy. A partir de este concepto histórico parece haber caído todo el peso para juzgar a las mujeres en prostitución desenfocando para siempre el hombre que consume. Calvo continúa historizando los conceptos de prostitución, y nos señala que en los tiempos cristianos: “se empezó a sospechar que el sexo femenino entero cojeaba del miso pie” (Calvo, Yadira, 2013, p. 194)

En otras palabras, no se afirmaba directamente que todas lo fuéramos, pero sí que todas éramos propensas al placer sexual, por lo tanto, la observación y el control social sobre las mujeres era indispensable. Estas sospechas desde luego eran más ciertas o más cercanas en tanto más pobres, más alegres, menos hogareñas, menos activas, mujeres solas que frecuentaban lugares públicos y sobre todo mujeres que practicaran prácticas ancestrales, es decir las llamadas brujas. Para Calvo lo que estos textos resumen o dan a entender es: “[...] a la larga no es solo que las putas sean brujas, o las brujas sean putas, sino que todas las mujeres son putas y brujas” (Calvo, Yadira, 2013, p. 194) Las anteriores citas podrían explicar

por qué en la práctica de la prostitución, históricamente encontraremos una tendencia a culpabilizar ciegamente a las mujeres, olvidando por completo el análisis de la clientela. Al parecer acá también hay una explicación religiosa.

Así como hemos señalado que la redefinición de roles de género influyó en la transformación de actividades femeninas antes lícitas (como fue el caso de las parteras y curanderas, que pasaron a ser considerada ilícitas a partir del siglo XIX), parte de esas transformaciones que más impactó a las mujeres en esta Reforma Social fue la creación de un protocolo de sanidad que dictaminó quienes eran Mujeres públicas o prostitutas. Fue clara la persecución de las mujeres, llamadas “ilícitas” que respondía a la imposición del rol de la “mujer idealizada” que lo que pretendía era la construcción de una mujer sumisa, dentro del hogar y totalmente controlada. Según Marín: “Al igual que las parteras, las mujeres solas, concubinas, jefas de hogar, viudas, jóvenes y madres solteras comenzaron a ser supervisadas por los criterios sanitarios. Las leyes de prostitución comenzaron a sancionar a estas mujeres como meretrices” (Marín, J.J, 2007, p. 37)

Otra de las figuras que participaron del nuevo orden fue el sistema policial como uno de los principales denunciadores de las supuestas “mujeres públicas” parte de su labor era sostener y reproducir el ideal de mujer honesta, y para ello, Según Marín:

[...] es decir mujeres gobernadas por un varón, que tuvieran trabajo, que no escandalizaran en su comunidad y que sí tenían concubino este fuera estable. A estas directrices unían su propia visión de lo que debería ser una mujer honrada; interpretación creada por sus propias experiencias como lo considerado normal, lectura que muchas veces era dada por su acervo cultural, comunal y familiar. (Marín, J.J, 2007, p. 199)

Fue relevante construir y sostener un imaginario social a partir de la separación tan definitiva de dos tipos de mujeres, cualquiera de las dos situada en el límite de una feminidad y sexualidad terriblemente destructiva para las mujeres. Sin posibilidad de términos medios, o pertenecían al grupo de “madres y esposas santas perfectas” sin goce ni acceso posible a una vida sexual plena libre de violencia y de maternidades prolíficas o en el otro extremo pertenecían al “tipo de mujeres conocidas como “mujeres públicas” o “de la calle”.

Alvarenga también se refiere a estas oposiciones binarias que reprodujeron dos imágenes femeninas extremas, según la autora: “A la mujer dulce y pura corresponde la mujer malvada o maldita (es decir que aunque no es mal está destinada a la perdición). No existen “grados o niveles” de pureza de bondad o de delicadeza” (Alvarenga, Patricia, 2012, p. 37)

Las relaciones fuera del matrimonio (para las mujeres) fueron consideradas inmorales y satánicas con todas las connotaciones que estos adjetivos implicaron: (falta de pudor, vergüenza, deshonestidad) “Las rígidas regulaciones morales impuestas al comportamiento sexual femenino, implicaban la interiorización de una autoconciencia respecto a las sexualidades lícitas e ilícitas [...]”. (Flores, Mercedes 2007, p. 40)

Más que las regulaciones e implicaciones que esta nueva concepción de pureza femenina tuvo para las mujeres, interesa conocer **las transgresiones** a las manifestaciones de violencia a la que tantas mujeres estuvieron expuestas, agresiones provocadas justamente por reacciones o respuestas a estos intentos de regulación, lo que provocó que al final esas transgresiones se convirtieran en “trastornos mentales”, es decir además del control de sus cuerpos, sin derecho a transgredir, sin derecho a la protesta frente a la violencia sufrida eran diagnosticadas de “locas” e histéricas” Estos actos de agresión son representados de múltiples formas en la obra Vacío, que más adelante se expondrá.

Como se ha venido mencionando las reformas sociales que las clases dominantes configuraron entre 1860 y 1949 se basaron en disciplinar las costumbres de las clases populares, según Marín (2007) “con el fin de adecuarlos a los nuevos sistemas de producción que exigía el capitalismo agrario”. (Marín, J.J, 2007, p. 66)

Así pues, controlar las costumbres fue un aspecto importante dentro de esta reforma social. No podemos entender las finalidades de dichas reformas si no tenemos claro que controlar las costumbres, pero sobre todo determinar la “peligrosidad” era el propósito principal, todo esto con la finalidad de ir justificando las medidas e instituciones que posteriormente fueron las encargadas de dar seguimiento. Dicho lo anterior, las políticas reguladoras del cuerpo y la vida de las mujeres hicieron que a todas, o que fácilmente todas las mujeres fueran calificadas como prostitutas. Marín (2007) lo explica en la siguiente cita: “Así por ejemplo, la actividad reguladora sanitaria y policial podía conducir a que a cualquier

mujer se le considerada como “caída” o peligrosa y entrar a figurar en los registros antivenéreos como meretriz”. (Marín, J.J, 2007, p. 67)

Para la ley de higiene de 1875 lo que procedía era enlistar a todas aquellas mujeres que rompieran con el prototipo de moralidad por esa ley definida, supuestamente la labor de los funcionarios sería controlar a las mujeres que públicamente ejercieran la prostitución, sin embargo estos conceptos estuvieron bastante confusos, si consideramos la moralidad que caería sobre las mujeres, es fácil deducir cierta arbitrariedad, como el propio Marín lo señala: “esto se tradujo en la realidad en una mayor persecución de cualquier mujer que quebrantara la amplia imagen de decencia que poseían las autoridades medias y sus subalternos”. (Marín, J.J, 2007, p. 95)

Lo anterior permite comprender como la **sexualidad femenina** fue construida a partir del temor, del señalamiento de un supuesto descontrol pasional femenino que desterró a las mujeres a una pureza corporal y mental, pues de lo contrario todas eran “prostitutas”. Para las mujeres provenientes de sectores populares, estas prácticas sexuales se asociaban con “comportamiento ilícitos: ebriedad, conductas sexuales indebidas y nunca con la miseria, la pobreza o la violencia vivida” (Flores, Mercedes, 2007)

De acuerdo con la investigación de Marín, el Código Penal de 1880 fue implacable en cuanto a su tipificación de delitos que a partir de ese momento debía vigilar la policía prioritariamente, Marín detalla:

Esta tendencia jurídica se acercó mucho a la planteada por Marc Berliere para Francia del siglo XVIII; según él: la institución policial dedicada a la vigilancia de las costumbres tendió a inspeccionar a todos los sectores populares considerándolos como potencialmente peligrosos. (Marín, J.J, 2007, p. 73)

Dentro de este contexto las mujeres fueron las más inspeccionadas y las más sospechosas de ser “posibles extraviadas” y de gran peligrosidad. A continuación, se señalan algunos de los criterios que se utilizaron o que se evaluaron y los criterios de una conducta sexual normal o desviada para las mujeres, que en general se vinculaba a su situación de convivencia o no junto a un hombre.

Tanto para los hombres como para las mujeres la soltería y la juventud representaban un riesgo que las conduciría hacia la insanidad mental, según el enfoque positivista los y las jóvenes desarrollaban o podrían despertar

“predisposiciones patógenas”, Flores (2007) se refiere a como la juventud era concebida como un riesgo: “La evolución del sujeto adulto, enfrentándose a los riesgos de la vida, implicaba una lucha constante entre los impulsos generadores de insanidad y la contención de descontroles internos” (Flores, Mercedes, 2007, p. 72)

Si bien es cierto, según la anterior cita para ambos, hombres y mujeres, la salida era la unión matrimonial, sin embargo, para las mujeres se convertía en una carga mucho mayor, además de que significaba su “cura inmediata” la mujer representaba ese complemento de la “individualidad masculina”. Flores (2007), relata que para la época “la mujer garantizaba la mediación de las relaciones de pareja y de las sexualidades a través del lazo matrimonial. Su presencia dulce y discreta evitaba el tentador retorno a los deseos no regulados”. (Flores, Mercedes, 2007, p. 73)

Por otra parte, con el matrimonio se establecía el control de las pasiones femeninas, en otras palabras: una “mujer sola” era ya un factor de riesgo en sí mismo y como lo hemos mencionado los criterios para perseguir las conductas sexuales en las mujeres no se hicieron esperar. A lo anterior se suma la fundación de las cárceles, con una política penitenciaria que pretendía entre otras medidas la unión del trabajo con la corrección moral de los “reos” que constituirían los sectores populares considerados más peligrosos. Según Marín (2007): “uno de esos grupos era el de las mujeres solas, concubinas, madres solteras y prostitutas josefinas, las cuales fueron equiparadas muchas veces como ramerías profesionales”. (Marín, J.J, 2007, p. 80)

Así la estructura carcelaria impactó en las reformas y “roles aleccionadores” para las mujeres. En todo este contexto desde luego estuvieron muy presentes las instituciones clericales que fueron centrales en esta labor de disciplinamiento. Para Marín: “[...] las supuestas mujeres deshonestas o ramerías fueron a expiar sus conductas un reclusorio [...] a

las que no seguían el nuevo camino guiado por los religiosos [...] era amenazadas con penas mayores”. (Marín, J.J, 2007, p. 81)

¿Sería estos criterios una forma de garantizarse que las mujeres siguieran el camino hacia el matrimonio y la familia?

El criterio de la mujer “casada” fue uno de los criterios principales para la definición de honestidad en las mujeres fue tal que incluso una mujer que trabajara en el espacio público como una mujer obrera implicó que esa mujer era parte del mundo urbano, era independiente y por lo tanto “ajena al hogar” Según Marín (2007): “Esa característica las convertía, según los ojos inquisitoriales de las autoridades, en damas potencialmente peligrosas, máxime si eran concubinas o solteras”. (Marín, J.J, 2007, p. 276)

Interesantísimo como Flores (2007) señala que en el proceso del diagnóstico médico entre los años 1892-1910 se inician terminologías como “nociones científico-morales” (Flores, Mercedes 2007, p. 75). En el diagnóstico médico se hacía una referencia para describir el proceso por el cual el denominado “deterioro moral” finalizaba en casos de “insanidad mental”.

Aún más interesante fue que para las mujeres los estados de locura sobre todo la llamada “locura congénita” iniciaban su descripción con los signos de “conducta inmoral” como por ejemplo “descontrol y desnudez” entre otras conductas: “En los cuadros denominados “locuras congénitas” era frecuente que los estados de excitación como –descontrol, desnudez, risa, furia o inquietud– se asociaran con la apariencia corporal de las mujeres internadas, fueran percibidos como “atontamiento o idiosia”. (Flores, Mercedes 2007, pp 98)

Con lo anterior se evidencia las referencias que se hacían a partir del cuerpo femenino, y como se construían signos clínicos para juzgar el comportamiento femenino. En uno de los relatos de “idiotismo” aparecen descripciones médicas como la siguiente: “se excita más de lo natural” (Flores, Mercedes 2007, pp. 98-99) esto hace que surjan las siguientes preguntas ¿Qué tan natural era la excitación femenina? ¿Cómo era considerada la excitación femenina? Si es que consideraron que existiera.

Flores subraya: “probablemente por eso, las descripciones médicas exponían con bastante laxitud lo incorrecto de las emociones expresadas por estas mujeres: sus miedos

eran infundados, su llanto sin razón, su excitación más allá de lo natural” Flores (Flores, Mercedes, 2007, p. 99)

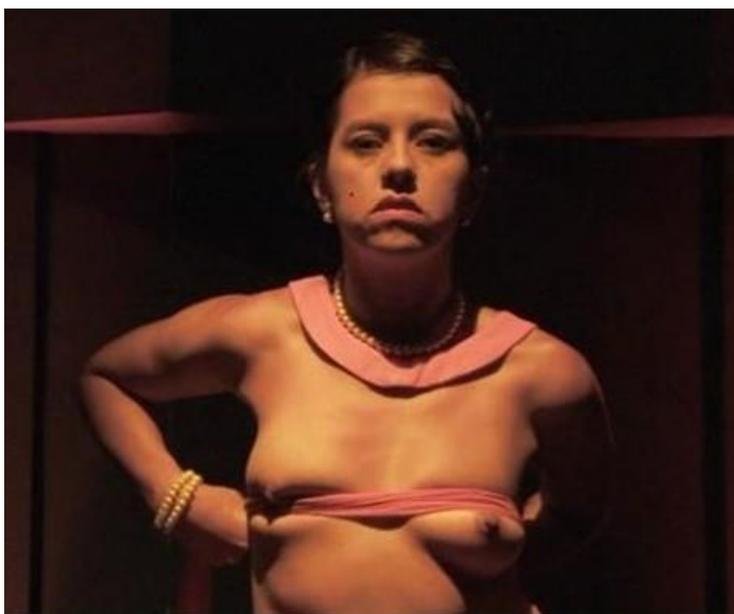


Interpretación de escena/momento



(Foto 19) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013). Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de vídeo.

(Foto 20) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala
(2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen
capturada de respaldo de video



(Foto 21) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala
(2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen
capturada de respaldo de vídeo





(Foto 22) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video

(Foto 23) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video



En esta secuencia de imágenes se intenta retratar de muchas formas las llamadas “**mujeres públicas**” al mismo tiempo aparecen escenas en las que la corporalidad femenina se expone con gran fuerza visual, la obra presencia una corporalidad femenina asociada a la sexualidad negada, a la maternidad, y a representaciones de violencia y auto castigo. Aparecen desde artistas que simulan actos sobre sus cuerpos, acompañados de expresiones fuertes como las primeras imágenes que acá se muestran (foto 19 y 20) en las que se observa una mujer (interpretada por Grettel Méndez) presionando o deformando sus senos, usando un pedazo de vestuario con el cual va presionando partes de su cuerpo, su rostro expresa indiferencia, como simulando que no sentía dolor, o bien que no tenía otra salida que aguantar el dolor. Otras en las que las mujeres personifican ser meseras y se dedican a servir al público y cantantes y bailarinas interpretando canciones como por ejemplo “Camarera” (imágenes 21, 22 y 23; interpretada por Erika Mata y Maria Luisa Garita) al tiempo que se leen textos que también se relacionan con relatos de mujeres con tendencia a la “mala vida” Por ejemplo: se hace lectura del siguiente texto:

“Si la esposa ama la bebida y es iracunda, si ama el lujo, si es golosa amiga de visitar. Pependiciera, maldiciente, hay que sufrirla” Ávila, Roxana y Morera, Ailyn. (2012)

En otras escenas posteriores mientras las artistas cantan las canciones “Cucurrucucú Paloma” e “Inolvidable” son leídos los siguientes textos:

[...] La madre es una moral insanity y lleva mala vida [...] abandonó el hogar conyugal y se fue a vivir con su hermano, dice que detesta la casa del esposo. Excitación sexual marcada, Apetito caprichoso. (Historial clínico 9587. 1910)

Esta obra tiene la particularidad de entremezclar el abordaje de las distintas temáticas apelando a todos los sentidos de forma casi imperceptible, es decir para la audiencia no es posible mantener la atención del total de detalles que la obra presenta, como se ha venido señalando, porque utiliza notas, música, movimientos frases coreográficas, artistas que se acercan para susurrar un texto, elementos visuales todo esto ocurre en un mismo momento, además por la formología del espacio escénico que no es solo uno, sino que se distribuye en todo el espacio, provoca que una parte de la audiencia tenga posibilidad de observar un momento de la obra que otra parte no, en este ir y venir de momentos es difícil capturar todos

lo que va aconteciendo. Así mismo una característica de la obra es presentación de los argumentos de manera entre cruzada, lo que hace que la puesta en escena sea realmente atractiva, dinámica, altamente entretenida. Dicho esto, aunque se hizo un esfuerzo por abordar e identificar cómo es que la obra muestra las distintas temáticas que interesaron analizar en esta investigación, la obra retoma un tema que luego abandona, o reaparece desde otras simbologías. El caso del abordaje de “las mujeres públicas” es uno de esos temas que son representados de formas distintas, y es quizá porque en la realidad de las mujeres, los mandatos terriblemente violentos a los que se exponían las colocaba siempre como “mujeres prostitutas” como “mujeres de la mala vida” como “mujeres públicas” Si por decisión o por su situación económica una mujer trabajaba fuera de casa o del espacio privado, ya era considerada una mujer pública, si una mujer rompía su relación matrimonial por violencia extrema (como la mayoría de ellas) era considerada una mujer insana, y así podemos imaginar cuántas mujeres eran consideradas como mujeres públicas. Por otra parte, y en relación con la construcción de la sexualidad, las mujeres “solteras” que tenía varias parejas, o frecuentaban lugares públicos eran sin duda las “mujeres de la mala vida” además de las que mujeres en prostitución. Todas estas prácticas ajenas a las conductas esperadas por las mujeres se articulan en la obra de manera cruzada con los temas que se han venido exponiendo como la maternidad, la labor de madre-esposa perfecta entre otros.

Otra de las escenas específicas que retrata la supuesta conducta de una mujer considerada “pública” es el texto que se muestra a continuación, pero que además, hace que esta escena se convierta en detonante o momento de explosión para la obra. Una vez leído el texto, la música presenta un cambio abrupto y una de las cantantes interpreta la canción “Piece of my heart” de Jannis Joplin, pero con un grito bastante fuerte seguido de un silencio.

A continuación, el texto que acompaña esta escena:

“Parece que ella ha sido muy mala y arrastrada en la calle y la mala vida es la causa de la histeria. (Historia Clínica 9041)

Por último, también en esta parte de la obra, se ejemplifica el estereotipo y mito de la belleza y la sexualidad pero a partir del aspecto físico en función de ser

“bellas y perfectas” para ellos, “para los esposos”. La obra personifica a manera de

parodia o burla con la canción “Happy Birthday” la cantante simula los movimientos sensuales de Marilyn Monroe, a lo que las otras artistas recrean con movimientos sensuales y burlescos al mismo tiempo. Al tiempo se hace lectura del siguiente texto:

“Tú debes en forma siempre estar. Mantente bien arreglada, eso debes procurar. Te miran, te mira, no puedes olvidar. Recuerda tu apariencia, mo-der-na” Si te miran que te vean perfecta”

Es importante recordar que la obra recrea la idea de un burdel, es una obra que no se realiza en un teatro con escenarios convencionales, el espacio que puede ser cualquier salón es transformado, es ambientado como un burdel.

UN BURDEL TOMADO POR ELLAS

Detrás de esta intención de construir el escenario como un burdel, como un espacio público, en este caso, se mueve una interesantísima intención de recrear desde las mismas mujeres, entendiendo el burdel como lugar históricamente diseñado y controlado desde una lógica masculina. En esta ocasión, se podría interpretar que “este burdel” es protagonizado por ellas, por las mujeres, ellas contando su historia, ellas expresando con su cuerpo, ellas recuperando la historia de la patologización, de la maternidad. Las mujeres, las protagonistas en su totalidad, toman la palabra, cantantes, músicas y bailarinas, la toma del espacio público transformándolo en uno “solo para mujeres”. Un espacio como es el burdel, el prostíbulo, simbología que se amplía, pues no únicamente hace referencia al burdel sino a otros espacios como bares, que eran ajenos a las mujeres destinado únicamente a los hombres, esta vez recuperado para y por las mujeres.

La vestimenta, en ocasiones podría simular la vestimenta de las mujeres llamadas “públicas” de la época así como la actitud de algunas de las actrices que además complementa el mensaje con las canciones. Con esta secuencia de imágenes se muestran distintas escenas que en la obra podrían estar representando la construcción de la sexualidad femenina, a partir de la expropiación del cuerpo, de la negación de la sexualidad sustituida en su totalidad por el deber ser de maternidad y esposa. Justamente con las (fotos 19 y 20) con las que se inicia este texto se interpreta o se querría sugerir también la sexualidad negada o escindida para las mujeres, a partir de la negación del placer las mujeres se enfrentaban a complicadas formas

de relacionarse con su cuerpo, con su corporalidad. En esta acción la artista parece estar oprimiendo su cuerpo, sus senos, símbolo de su sexualidad negada, pero símbolo también de la maternidad. ¿Se podrían interpretar como la imposición de un cuerpo solo para la reproducción?

Por ejemplo, nótese que en el segundo texto que se muestra anteriormente, texto que es leído durante estas escenas que se describen, el diagnóstico que se hace de esta mujer interna es de “Excitación sexual marcada y apetito caprichoso” razón por la cual fue internada en el hospital psiquiátrico. Aunque no se detalla con exactitud los comportamientos o mal llamados “síntomas” que provocaron ese supuesto cambio de actitud, es suficiente para comprender la represión sexual y los mandatos tremendamente crueles que recaían sobre las vidas de las mujeres.

1.5.4. LA TERRIBLE CARGA DE LA MATERNIDAD IMPUESTA: NATURALIZACIÓN, CULPA Y VIOLENCIA

En la Costa Rica del siglo 19 la maternidad se convierte en el principal mecanismo para la regulación del cuerpo y de la sexualidad femenina, reina la primacía del hombre y el argumento de la “innata condición” de las mujeres hacia la maternidad y el hogar. Shopenhauer (s.f.) citado en Calvo (2013) declaraba “el amor materno primitivo es como en los animales, puramente instintivo, mientras que el amor del padre por sus hijos es muy diferente y mucho más sólido [...]”.

De muchos de los relatos de las mujeres a los que se tiene acceso a través de la investigación de Flores, se puede desprender que a partir del tema de la maternidad o temas relacionados con la maternidad, muchas mujeres fueron diagnosticadas como enfermas mentales y una gran cantidad de ellas fueron hospitalizadas.

Retomando los hechos históricos, la maternidad aseguraba el vínculo matrimonial, el poderío y la independencia absoluta del hombre, pero además la maternidad prolífica, característica de la época, no dejaba espacio alguno para el desarrollo de un posible proyecto de vida cualquiera que haya sido, o disfrute de la sexualidad femenina, ya de por sí nunca reconocida o más bien desconocida por completo. “La sexualidad de las mujeres se

encauzaba a través de la procreación, estableciendo un ámbito de dominio que denegaba las posibilidades femeninas de apropiación de sus cuerpos, que podía interiorizarse como impedimento para el goce de la sensibilidad [...]”. (Flores, Mercedes, 2007, p. 40)

Calvo nos recuerda que ya desde los siglos XVIII y primera parte del XIX, existía un discurso en el que “la madre amamantadora se convierte en símbolo de entrega a la familia y a la sociedad”. En el siglo XX Miguel de Unamuno citado por Calvo (p.143) declaraba y persistía en la idea de que el movimiento de mujeres “tiene que arrancar del principio de que la mujer, gesta, pare y lacta. Está organizada para gestar, parir y lactar, y el hombre no”. (Calvo, Yadira, 2013, p. 143)

De acuerdo con el estudio de Patricia Alvarenga sobre género y sexualidad, que se encuadra en la primera mitad del siglo XX, el discurso sobre maternidad se imponía fuertemente a través de las instituciones estatales, bases del poder hegemónico. La autora se refiere al fortalecimiento del discurso sobre maternidad desde dos perspectivas, para ello cita a Virginia Mora (1999) quien hace referencia no solamente a la visión de la maternidad como ese ideal supremo que toda mujer debe aspirar, sino, por otra parte a las iniciativas del Estado y la imposición de las labores maternas, como parte del ideal de esa identidad femenina.

Según Alvarenga, quien se apoya de nuevo en el texto de (Mora 1999), lo anterior tiene relación con la necesidad de incremento de la población y el papel preponderante de la maternidad en la atención y el cuidado de sus hijos e hijas para contribuir al aumento de la natalidad, la disminución de la mortalidad infantil y por ende en el crecimiento de la población: “Por consiguiente la convocatoria al sacrificio femenino en nombre de la maternidad está en concordancia con la expansión de estas nuevas prácticas en el cuidado cotidiano de los infantes, pero también está en coincidencia, con una sociedad que avala una profunda desigualdad en la relación matrimonial”. (Alvarenga, Patricia, 2012, p. 43)

Yadira Calvo también nos relata parte de esos discursos de “sufrimiento innato de las mujeres” que encontraban en la maternidad esa especie de pago o sacrificio. Lo que Calvo denomina como “la vena masoquista” la que nos ilustra a partir de las siguientes afirmaciones que en Inglaterra hacía Shopenhauer 2005:

“la mujer paga la culpa de vivir no actuando sino sufriendo con los dolores del parto, con los cuidados del niño y con la sumisión al hombre, del que tiene que ser una compañera paciente y tranquila”. (Calvo, Yadira, 2013, p. 144)

Pero lo más interesante es que Calvo se refiere a como esa “vena masoquista” también se refleja en la literatura y la publicidad en Costa Rica, desde la antigüedad, para explicarlo describe como por ejemplo en las escuelas se celebra el día de la madre con himnos que se refieren al santuario del hogar, o bien a conferencias que se refieren al “culto de la madre”; una de las estrofas refiere: “un ser casi divino de amores silenciosos, capaz en cualquier momento y por cualquier de sus hijos, de mil heroicidades y de mil martirios”. (Calvo, Yadira, 2013, p. 144)

A continuación, y, específicamente, en este apartado se mostrarán las formas en las que la obra Vacío interpreta la maternidad, se irán compartiendo, elementos, figuras y sobre todo imágenes (escenas o momentos) que más reflejan esta temática.

En Vacío la figura de la maternidad adquiere un protagonismo especial, son muchos los detalles (unos más perceptibles que otros) como se ha comentado desde el diseño gráfico, objetos colocados en lugar, las galletas que se distribuyen al público, entre muchos otros que se irán describiendo poco a poco en este bloque del análisis. Solo por mencionar una de las múltiples formas en la que la obra se articula con la temática de la maternidad, la propia creadora y directora Roxana Ávila revela el interés que tuvo por representar sus propios conflictos en relación con la maternidad a través de esta obra (aunque la información sobre el proceso creativo-personal de la artista se abordará en otro bloque) con mucho más detalle, basta con citar acá que Ávila se permitió utilizar esta puesta en escena para volcar su experiencia de maternidad desde distintas vías o vínculos maternos en relación con su única hija, con su proceso de maternidad, e incluso en relación con su madre.

Otros elementos más palpables, aunque no necesariamente “comprensibles” por la audiencia podrían ser las galletas en forma de feto que se entregan durante la obra, o la sangría (bebida que la artista ofrece al inicio) las mesas que simulan cunas, en fin todos estos son detalles que hacen alusión a la maternidad. En la siguiente escena se muestra parte de los objetos colgados en las paredes (Foto 24).



(Foto 24) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.

Algunos signos no tan visibles, como por ejemplo el diseño que se utiliza en la escenografía (o partes de la escenografía ya que esta obra no utiliza un único o estático escenario) figuras de mámas o las especies de bolsos colocados en ciertos lugares del escenario (foto 24) que además son utilizados por las artistas para guardar vestuario o accesorios, que ellas mismas se van colocando o cambiando durante la obra, estas telas-útero y lo que sacan de ellas podría hacer referencia a esa “feminidad” impuesta a partir de la división sexo-genérica, es decir, los artículos con los que se arreglan, el tipo de ropa que usan, “sale del útero”, vinculando la identidad definida de feminidad y la idea de maternidad y útero.

Aunque hay escenas o momentos de la obra en los que claramente se desea recuperar de distintas formas la maternidad como esa figura impuesta que desató manifestaciones de violencia extrema para las mujeres, las que se irán incluyendo y analizando más adelante, con los primeros momentos de Vacío, siguiendo los textos de Hiberescena Avila, Roxana y Morera Ailyn. (2012) ya se perfila una clara intencionalidad por abordar el doble discurso de la maternidad que mitifica pero al mismo tiempo culpabiliza, con textos como éste de una gran fuerza se refiere a la maternidad como uno de los ejes centrales de la obra:

Madre hembra que ha parido;
 Matriz, acequia madre;
 Alcantarilla madre;
 Aguas madre, lenguas madre
 Alcantarilla o cloaca principal.
 Circunstancia de ser madre
 Señora y mayora, Ama, Mamá, mamaíta, madrona, madroza, madraza, madrastra



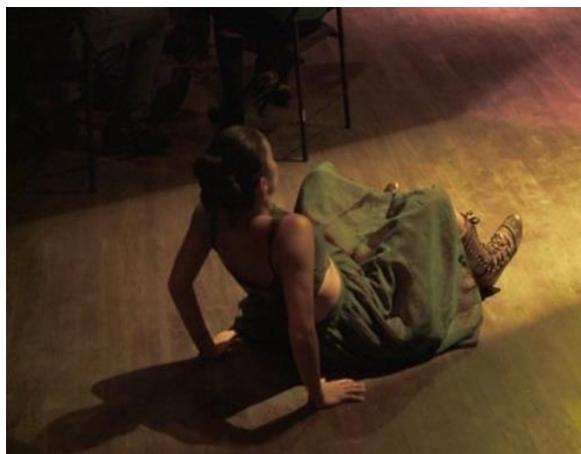
Interpretación de Escena / momento



(Foto 25) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.



(Fotos 26 y 27) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.



(Fotos 28 y 29) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.



(Fotos 30 y 31) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.

La anterior secuencia de imágenes (fotos 25 hasta la 31) marca un cambio brusco en las rutinas coreográficas, se destacan las posturas, posiciones y movimientos que las artistas (Valentina Marengo, Erika Mata y Monserrat Montero) utilizan para hacer referencia a la maternidad, en especial, posturas relacionadas al parto, pero al mismo tiempo algunas de ellas podrían reflejar estar representando situaciones de violencia sexual, violación, relaciones no consentidas o no deseadas y deseos de escape. Junto con estas imágenes, se escucha la canción “Mama Said” y para complementar se leen o se comparten con el público textos que claramente hacen alusión a una violación o incesto sufrido por una mujer que terminó siendo internada. Los textos aluden también a la maternidad desde su condición de “mandato absoluto” condición bajo la cual se debe perdonar y comprender todo aunque implique una situación de agresión. El autocastigo, el sufrimiento, la culpa y el perdón acompañan los sentimientos de maternidad, configurando así la construcción de una feminidad

absolutamente abnegada, sumisa y entregada al hogar, la pareja y en particular los y las hijos(as). En los siguientes textos se nota claramente la situación de una mujer internada que relata las distintas violaciones que sufrió.

Uno de los textos que complementan estas escenas son:

Hoy dió a luz a un niño que no se encuentra bien desarrollado (...) ella había antes declarado que su tío (P.P) debe ser el padre del chiquillo (ahora) confiesa que primero fue el propio padre de ella (R.C) que tuvo que ver con ella y por eso se enojó la madre mucho, después fue el dueño de la taquilla del Garabito, que primero le regaló confites y enseguida la llevó adentro; después también el tío (P.P) y por ultimo el otro tío (R.P), todos le hicieron eso. (Historia Clínica) (Avila, Roxana y Morera Ailyn. 2012)

Al mismo tiempo se escuchan las voces de las artistas con la siguiente frase: “Continente violado. Hilos de violación” esta frase permite reflexionar sobre una generación de la población del país producto de actos de violación, los hechos históricos de violencia sexual contra niñas, mujeres adolescentes y jóvenes quienes sufrieron todo tipo de violencia en el contexto familiar más lamentable aún conocer que la violencia sexual hacia las mujeres respondía a una violencia de carácter institucional totalmente normalizada, entendiéndolo como norma socialmente aceptada y cotidianamente normal. Se entrecruzan nuevamente las representaciones entre maternidad, posiciones alusivas al momento del parto, pero también casi sin poder distinguir una de otra, se articulan con otras posturas que más bien aluden a momentos de violación y de violencia. ¿Cuántos de los embarazos de las mujeres internadas serían producto de una violación? ¿Cuántos de los embarazos fueron acompañados de violencia antes y durante el momento del parto? Para después continuar con la carga de una maternidad prolífica con jornadas múltiples, todo esto se retrata también con canciones y frases, lo que detalla a continuación:

Se escucha la canción “Adiós Felicidad” y para terminar se hace lectura de la siguiente frase: “Ojalá que la bebé se duerma y mi marido no vuelva para la cena”. Frase que retrata muy bien el cansancio de tener que atender a otros todo el tiempo, si el bebé se duerme, ya no es necesario estar tan pendiente de él/ella, si el esposo no llega, no hay que atenderle, en fin, hace alusión a la interminable jornada y servidumbre eterna de las mujeres “madres y amas de casa”.

Es importante incluir acá tres textos más que simbolizan claramente lo que antes se subraya sobre la maternidad como condición obligatoria, innegable ya que esclarece la visión de maternidad por encima incluso de la violencia y vida misma de la madre. En ellas se hace referencia a la abnegación que debe tener una madre, un amor incondicional perdonar a pesar de todos los daños. Se refleja la presencia del dolor y rupturas que muchas veces fueron invisibilizadas por el supuesto vínculo parental sanguíneo.

“Aún en el caso de que el hijo le haya causado prejuicios, para eso es su hijo, y para eso es ella la madre, para cargar con las consecuencias, para remediar...sí se puede y para perdonar siempre”

“Escúchame bien cuando un hijo se ha aferrado, no se puede hacer nada por desaferrarlo. Y un hijo es algo que se atrapa en cuestión de segundos ¿Me comprendes? Se escucha la canción “Summer time”.

“No tratemos de hacer mujeres sabias, hagamos sencillamente buenas madres de familia” Se escucha la canción “La última copa de Gardel”. (Avila, Roxana y Morera, Ailyn. 2012)

El papel “primordial” de madre que se le adjudicaba a las mujeres no permitía discusión alguna, no se admitía de modo alguno una posible negación de la maternidad, menos aún la posibilidad de que ésta fuera opcional, como tampoco la decisión sobre la cantidad de hijos(as) o el distanciamiento entre los nacimientos, al mismo tiempo el doble discurso reforzado por la Iglesia se hacía presente, cuando ésta no se desarrollaba o no correspondía a las reglas o mandatos, por ejemplo, cuando ésta se daba fuera del matrimonio, o incluso cuando por múltiples embarazos las mujeres los evitaban o bien no soportaban la carga, allí la maternidad perdía su carácter sagrado y se convertía en una argumento para el castigo, la culpabilización o el internamiento.

Alvarenga se refiere como una característica muy propia de la construcción de la maternidad el hecho de como: “la madre se encuentra inexorablemente atada a sus hijos, dispuesta a enfrentar cualquier sufrimiento por ellos...ella por sus hijos es capaz de soportarlo todo, y por tanto, podemos leer entre líneas, es también capaz de soportar el abuso y la prepotencia masculina” (Alvarenga, Patricia, 2012, p. 49)

La connotación de “pecado” y suciedad siempre acompañó a una maternidad que se gestara fuera del matrimonio, pues era algo impensable una relación de infidelidad por parte de las mujeres y mucho más castigada si de ella resultaba un embarazo. Cualquiera que haya sido la razón, la mujer sería fuertemente castigada, y, por supuesto, falsamente diagnosticada hasta lograr el encierro final.

Peor aún, la maternidad exigida y además de manera prolífica, podía volcarse en forma de culpa hacia las propias mujeres, ya que siendo una “cuestión primordial” en la vida de las mujeres, “de todas las mujeres”, se convierte en su única opción de vida. Cuando la maternidad no se llevaba a término como se esperaba, también la culpa y la responsabilidad era achacada a las mujeres, cuando las razones de esas pérdidas estaban obviamente asociadas con complicaciones del parto, se relacionaban con anomalías físicas, aún en esas situaciones se colocaba a la mujer como la culpable. Incluso cuando la interrupción de embarazo tenía estrecha relación con enfermedades venéreas que sus propios esposos o parejas les habían transmitidos (quien como hombre sí gozaba de una sexualidad libre desde todas sus formas posibles) también eran las mujeres señaladas como culpables por sus pérdidas.

Todo lo anterior significó un **escenario de horror** para las mujeres en relación a su maternidad. Enfermedades venéreas, embarazos prolíficos, serias complicaciones de salud, pérdidas, muertes prematuras en resumen cuerpos terriblemente violentados a partir de la exigencia de la maternidad, “ser madres pese a todo”; además de tener que aceptar las infidelidades de sus parejas y la culpabilidad por las muertes o pérdidas de sus hijos(as). Según Flores: “La muerte y la violencia rondaban la maternidad, tenían orígenes concretos en la imposición de la procreación prolífica, no siempre posible y probablemente no siempre deseada, desde sus cuerpos contagiados y enfermos” (Flores, Mercedes, 2007, p. 42).

Vale la pena subrayar que estos episodios alrededor de la maternidad nunca fueron tratados como actos violentos, ni despertaron el cuestionamiento sobre el deseo real de estas mujeres y sus maternidades, contrariamente fueron tratados como motivos, síntomas o razones, siendo medicalizados y patologizados como razones que justificaban la hospitalización o tratamientos psiquiátricos. Un momento de desesperación/explosión



Interpretación de escena/momento

(Foto 32) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de vídeo



Siguiendo con la forma que utiliza la obra para representar la maternidad y teniendo en cuenta la utilización del humor y la sátira para interpretar el doble discurso siempre presente en el abordaje no solo sobre maternidad sino sobre la construcción de la femineidad, la obra irrumpe en uno de sus puntos más altos cuando una de las cantantes (Liliana Biamonte) interpreta la canción “Piece of my heart” de Janis Joplin, gritando de manera sorpresiva (foto 32) momento seguido de un gran silencio. Este momento del grito representa una especie de “enfado”, “enojo”, “reacción de furia” quizá como una expresión de resistencia de transgresión inesperada dentro de la obra.

Por otra parte, para introducir específicamente el rol de la maternidad y la ama de casa perfecta, la obra se enfoca en el cuestionamiento de los medios de comunicación masiva y en varios momentos nos comparte anuncios publicitarios, en especial de medios radiofónicos que se suman a la realidad histórica ampliamente explicada en textos anteriores sobre la Labor de Disciplinamiento y reforzamiento de feminidad. Con ese estilo altamente creativo de la obra cargada de múltiples elementos artísticos que se entrelazan en puntos clave, en este particularmente que a continuación detallaremos, las acciones de las cantantes, actrices, bailarinas, músicas, narradora giran en torno a una serie de **anuncios publicitarios existentes en la época estudiada**, que son parodiados por cada una de las artistas a través de su expresión artística. Mientras las mujeres en el escenario van reproduciendo lo que estos anuncios indican.

Un extracto de los textos de anuncios publicitarios según Ávila, Roxana y Morera, Ailyn. (2012) que son cantados por las artistas son:

- Hablemos porque en hablemos nos preocupamos por las mujer
- (Hablemos era la sección de un diario dedicado a temas de la mujer)
- Nos preocupamos por la mujer. ¡Guácatela con tu leche!, ¡Ahora el mundo es más feliz! Gracias a la vaca chic
- Escúchalo bien mujer, el consejo del que sabe, en salud y educación, el doctor es el mayor. Ustedes son ignorantes. El les va a recomendar. No inventen ninguna cosa. Solo el médico sabe pensar. En el boletín, boletín de puericultura. Boletín e salud y cultura.
- Alzar mucho a los niños malcría... Al bebé cómprele la colonia, cremita y jabón. Boca abajo mejor. Tampoco intente dejarlos solo...
- Tú debes en forma siempre estar. Mantente bien arregalda, eso debes procurar.
- Si te miran que te vean perfecta.
- Prepárate bien mujer a parir sin Dolores. Es más dulce a la vista La cesárea es sin sufri y queda lo más chic. Estrías...estrías las debes evitar el busto levantado tú debes procurar, los hijos te pueden deformar.
- Tenerlos es deber, quererlos y no más. □ Serás mamá pero no parecerlo.

Al leer detenidamente los textos que se muestran y son parte de los anuncios de la época en la cual se desarrolla la obra, notamos los mensajes ocultos, directos e indirectos que se leen con claridad.

El mensaje de indefensión de la mujer madre, que necesita constantemente consejos de sus médicos (hombres la mayoría, quizá la totalidad para esos años) pero además claramente deja interpretar que se trataba de mujeres con poca o nula información y más bien ignorantes frente a los temas relacionados con los y las hijos(as) Así aparecen programas de radio, secciones de medios escritos que se encargaban precisamente de dar consejos a las mujeres, madres y esposas perfectas. Parte de los consejos se relaciona con la aparición de la cesárea como una práctica médica que puede favorecer el aspecto físico de la mujer, y al mismo tiempo disminuir los dolores del parto. En resumen, los anuncios publicitarios también se encargaban de reforzar el estereotipo de madre físicamente perfecta que además debe ser madre y Hermosa, encargarse de las labores del hogar pero sin descuidar su belleza y su deber ser bella para su pareja.

A partir de este momento en la escena, se pueden observar dos momentos bastante contrastantes como ha sido lo característico durante toda la obra. Por un lado, anuncios de la época son cantados e interpretados por las artistas, pero una vez finalizada esta parte, la obra alcanza su momento más (emotivo, reflexivo, crítico, fuerte) que se observa en la imagen 32 la cual merece una descripción y análisis aparte, el cual se ampliará más adelante.

1.5.4.1. MATERNIDAD Y TRASTORNO

El discurso médico reitera su argumento sobre el desequilibrio mental como diagnóstico, sin considerar los actos violentos, la imposición de una maternidad o de la dinámica agresiva de una vida en pareja “la infidelidad y las enfermedades venéreas por ejemplo de las que las mujeres eran víctimas” (Flores, Mercedes, 2007, p. 45)

“Según esta concepción, el puerperio fue descrito como precursor de estado de insania: las dificultades de las madres para ser nutricias a través de la lactancia, y las aflicciones expresadas a raíz de las muertes de los hijos, se exponían como manifestaciones de trastornos, no así como derivaciones subjetivas ante las expresiones de pérdida”

Lo anterior refleja también la negación al duelo, las mujeres no tenían derecho a sufrir sus pérdidas diferentes tipos de duelo, no sólo por ejemplo la pérdida de un/a hijo/a sino de

otras cosas, pérdida de la madre, de la mujer, se niega, porque “al fin y al cabo en algún punto la mujer llegará a ser madre, es su destino natural, para eso está hecha, es su instinto”

Con relación a esta cita es interesante subrayar como muchos de los relatos que Flores (2007) comparte en su investigación se refieren a la expresión “**se trastornó**” “la mujer se trastornó por primera vez, cuando tuvo a su hijo y se trastornó por segunda vez [...]”. (Flores, Mercedes, 2007, p. 44). Las lecturas médicas psiquiátricas se referían siempre con el término “se trastornó”.

Como se mencionó anteriormente la maternidad hasta hoy ha sido “idealizada” pero siempre y cuando se diera dentro del contrato social del matrimonio, de lo contrario no gozaba y no goza de la misma valoración, más bien se convertía en “deshonra” constantemente señalada y juzgada por la Medicina, quien se alió con la Iglesia a partir del concepto de “honorabilidad familiar” y al concepto de la “impulsividad sexual de las mujeres” (Flores, Mercedes, 2007, p. 45) encargándose así de que ambos conceptos quedaran impresos, incluso en el diagnóstico médico que, por supuesto también estaba cargado de contenido moral.

Así dependiendo de la clase social a la que las mujeres “deshonestas” pertenecieran, se realizaban los relatos médicos. Para aquellas “pacientes” de clase alta los relatos se suavizaban para no escandalizar las familias y desde luego para no perjudicar a los agresores.

Siguiendo a Flores (2007) “la experiencia de la sexualidad ilícita condensaba así traiciones y abandonos reiterados, destierros sociales y emocionales que fueron los precursores de los quebrantos internos y de las transgresiones a la moral sexual de las familias de la burguesía” (p. 46). Justamente frente a estas irreverencias se instauraron, según Flores, otras medidas de castigo y normalización extrema como la educación privilegiada y la excesiva espiritualización de las mujeres. Finalmente, es la transgresión de los modelos femeninos lo que hace que aparezca la “hospitalización”, la medicalización y con todo esto la patologización de lo femenino como una medida extrema.

Desde luego, las mujeres provenientes de sectores menos privilegiados fueron más duramente juzgadas y más gravemente patologizadas. A sus vidas fueron sumadas otras

realidades que no experimentaron las mujeres con mayor privilegio socio-económico, por ejemplo la mendicidad, el trabajo fuera de casa y por supuesto “la prostitución”. Por otra parte, las **sexualidades ilícitas** serían siempre más duramente juzgadas en las mujeres más jóvenes, aun cuando éstos embarazos fueran producto de abuso sexual o sospecha de abuso, ésta información fue siempre minimizada o bien, encubierta culpabilizando así a la joven y obviando la conducta del agresor. En los relatos que Flores comparte queda claro que las mujeres eran víctimas de múltiples violaciones **¿Cómo no hacer un vínculo con la historia de la violación de Augustine? ¿No fue la violación la razón principal por la cual Augustine fue internada en la Salpetriere?**

Los cuerpos de las mujeres eran “violables” como aún hoy día lo son. Tan expropiados eran, que sobre estos abusos ni los médicos, ni los siquiátras, ni los líderes religiosos fueron cuestionados jamás. Los abusos sufridos aún en los cuerpos más “evidentemente abusados”, la maternidad se concebía como esa

“razón irrenunciable” cualquiera que haya sido el móvil, prevalecía como la condición irrenunciable de ser mujer.

Las consecuencias físicas y emocionales que las mujeres vivían tras una maternidad no solo en ocasiones “no deseada” sino producto de abuso se pasaban por alto y esas dolencias eran tratadas por la ciencia médica como síntomas de enfermedad, a veces mentales asociadas a la misma maternidad, o a la mala conducta producto de una maternidad o de una “sexualidad ilícita”, desenfocando completamente la conducta del abuso o de violencia por ellas sufrida, de nuevo encontrando en la “insanidad mental” el último eslabón para el control del cuerpo femenino. Según Flores:

“la violencia implícita en este dominio se asentaba en la naturalización de la invasión del cuerpo y la intimidad femenina por parte de los hombres”...“la mujer invadida y violentada aparecía, entonces, como protagonista única de la trama, como depositaria de las responsabilidades...la descripción médica confirmaría este terrible alegado: la causa del trastorno era atribuido exclusivamente a la herencia y la epilepsia, borrando así toda referencia a los orígenes sociales del sufrimiento de la joven” (Flores, Mercedes 2007, p. 48)

La frase “**se trastornó**” aparece repetidamente casi en la generalidad de los diagnósticos, esta frase evidencia, como lo señala flores, que el hecho y la responsabilidad del supuesto “trastorno” recae sobre la mujer como principal responsable. Se culpabilizó de cualquier situación que haya puesto en riesgo su embarazo, o sus múltiples embarazos, la mayoría “no deseados” o producto de un abuso o violación como se ha venido mencionando. Al “trastornarse” o al especificar o notificar su “trastorno” se desenfoca de la escena los episodios de terceros implicados y más específicamente los hombres responsables de la violación negando todo tipo de maltrato y agresión.



Interpretación de Escena / momento



(Foto 33) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de vídeo.



(Foto 34) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.



(Foto 35) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.

Para iniciar la descripción de este momento de la obra, resulta de gran importancia compartir el texto que según la publicación / antología **Ávila, Roxana y Morera Ailyn (2012)** se denomina “La hora del cuento”, momento en el que se hace lectura del siguiente texto con una gran carga dramática que describe la realidad de invisibilización que vivieron las mujeres:

“En un pueblo con doce mujeres había una treceava. Nadie admitía que ella vivía ahí, no llegaba el correo para ella, nadie hablaba de ella, nadie preguntaba por ella, nadie le vendía pan a ella, nadie compraba nada de ella, nadie le devolvía la mirada, nadie tocaba en su puerta; la lluvia no caía sobre ella, el sol nunca brilló sobre ella,

el día nunca amaneció sobre ella, la noche nunca cayó para ella; para ella las semanas no pasaban, los años no acontecían; su casa no tenía número, su jardín no estaba cuidado, su camino no estaba pisado, su cama no estaba habitada, su alimento no era comido, su ropa no era usada; y sin embargo y a pesar de todo, continuó viviendo en el pueblo sin resentir lo que la hacía a ella”

Las posiciones o movimientos de las artistas (Valentina Marengo, Erika Mata, Grettel Méndez, Montserrat Montero) esta vez simulan como especie de plegarias o reflejo de dolor (fotos 33, 34 y 35), a partir de este momento se escuchan los siguientes textos en cannon en los que participan todas las artistas en escena, acá es muy interesante la forma como todas las artistas que participan de la obra, sea como cantantes, bailarinas, actrices, músicas, relatoras; abandonan por un momento su personaje y se unen se agrupan para sumarse en este instante. El mensaje se vuelve colectivo, es un momento en el que se aprecia la necesidad de sororidad femenina. Durante todo el relato de las plegarias que se detallan a continuación, de fondo se escucha la canción “Dancing in my mothers’ arms”

“Mi madre me mintió y a su vez su madre le mintió. Prisioneras, cómplices, ambiguas.
Madre con mancha. Madre corrupta.

Te observo con terror porque sos mi mal augurio de futuro. Madre insolente. Madre admirable.

Has sido reducida al silencio. Te cerraron la boca con un pene o un hijo.

Después te han hecho hablar un lenguaje que no es el tuyo para convencerte de enviar a tus hijos a la escuela, a la iglesia, al ejército, al asilo, a la cárcel, a la muerte.

Madre del mal consejo. Madre destructora. ¿Dónde estabas madre cuando los padres firmaron el Contrato Masculino a tu espalda y la de todas tus descendientes?

¿Para dónde vas? ¿Con quién vas? Virgen digna de compasión. ¿Dónde estabas madre cuando los Padres se repartieron la tierra en Imperios o Grandes Potencias?

Virgen poderosa, Virgen infiel, Ideal de ambigüedad.

Mi madre no es la madre, mi madre está en función del padre. Morada de sabiduría. Modelo de contradicción. ¿Dónde estás? No podés amarme madre, porque estás condicionada a no amar a las mujeres.

Rosa despreciada. ¿Dónde estabas madre cuando los Padres sodomizaron el Amor y llamaron después Debilidad? ¿Con quien estabas?

Reina de las matriarcas, reina de las profetas. ¿Por qué permitiste que la vida se volviera destrucción? Fuerte como una torre. Salud de las enfermas.

El vacío...

La mujer no existe esta es la falta que llevamos

Con esta segunda y parte final de este texto leído de forma intensa y dramática por parte de las artistas, se muestra una sensación de arrepentimiento desde la posición de hija hacia una madre, los sentimientos encontrados entre rabia, odio por presenciar la abnegación tras la violencia vivida por nuestras madres y abuelas. En estos relatos la hija perdona a la madre, como una especie de “comprensión final” desculpabilizar a la madre que no logró defenderse ante la violencia, violencia que identifica en su misma historia de maternidad. Por seguir el destino de su construcción de madre y esposa. Además la hija que al convertirse también en madre, comprende desde otro lugar la maternidad.

“Reina de las que no viven su fe. Reina de las no castas. Ahora soy tan igual a vos madre. Si supieras que todo lo que de vos he odiado ahora lo descubro en mí.

Reina concebida con pecado original. Quien nos ha hecho esclavas no ha sido el hijo sino el padre. Quiero reencontrarte y ponerte en tu lugar...La amada es la huérfana que hay en vos.

Reina de las que no viven su fe. Hiciste lo que pudiste...arrastrando hijos sin saber para qué, ni para quién rodeada de ollas, de niños, de horarios y de prohibiciones del qué dirán.

Reina de la paz. Amemos a la madre. Reina de las que no viven su fe. A las madres prostitutas

Reina que concibe con pecado original. A las infanticidas, a las locas.

Aquí estoy madre para abrazarte, hiciste lo que pudiste. ¿Por qué no fui tu madre para darte la seguridad que todos te quitaban? No supe. NO puede. Vos, tres veces huérfana.

Por qué no llegué a tiempo a enseñarte lo que ahora por fin sé, porque vos me pusiste en el camino

Cordera de Dios que quitas el pecado del mundo...Creo que por fin eres madre, y yo tu hija. No nos des la paz

Una de las partes más reflexivas, dramáticas y fuertes de la obra, que se considera un momento de explosión que invita al auto-cuestionamiento sobre lo que las mujeres cargamos en relación no solo a nuestras maternidades, pero en especial nos coloca o nos invita a recuperar y repensar las realidades que vivieron nuestras madres, a veces desde la culpa, o incluso desde el señalamiento y el juzgamiento por su debilidad y sumisión pero al mismo tiempo se remueven esos sentimientos de temor al no querer reflejarnos en sus vivencias de maternidad, porque nos son realmente dolorosas. Tratar de comprender esa aceptación histórica del sufrimiento y la violencia por ella vividas, reflexionar desde la construcción cultural y la feminidad que aunque nos toca hoy día a nosotras, aún más adversa y más fuerte fue para nuestras madres y abuelas (esas mismas que fueron internadas) para las que la condición de madre representó un peso imposible de llevar sin derecho a cuestionar, a dudar y mucho menos a decidir o a transgredir. Aunque sin embargo sí existen intenciones de rebeldía las cuales se detallarán más adelante, acá se puede adelantar que las actitudes de rebeldía de las mujeres internas así como de las artistas que participan en la obra principalmente en sus sentimientos encontradas en torno a la maternidad, sentimientos de culpa, en relación a los vínculos con sus madres o hijos e hijas.

Para terminar reitero que al ser la cúspide de la obra claramente invita a la reflexión y sororidad frente a nuestras madres y abuelas y otras mujeres antecesoras, subraya la difícil relación de las mujeres (de todas nosotras, mujeres de ayer y de hoy) con nuestras madres, la frustración quizá por no poder comprender que ellas fueron parte de esa construcción cultural, que aunque dolorosa no nos da permiso para juzgar tan duramente, que además también a nosotras nos impacta profundamente. Esa construcción dolorosa de feminidad, mismas que hoy rechazamos, de las que todavía no podemos salir.

CIERRE: CONSTRUCCIÓN DE FEMINIDAD

Los siglos que hemos venido estudiando se caracterizan por la construcción de feminidad y masculinidad como identidades fijas, que lamentablemente algunas perduran hasta la

actualidad, según Alvarenga, Patricia, (2012): “A la virilidad masculina corresponde la debilidad femenina: al desbordado deseo del hombre, la virtud en la mujer que significa pudor y contención [...]” (p. 26)

Frente a las transgresiones especialmente aquellas relacionadas con las labores de “madre” o ligadas a la maternidad, que comprendidas entonces como meritorias de “encierro”, correspondería las más duras penas, es decir eran más fuerte o directamente sentenciadas. Flores, Mercedes, (2007), “el internamiento en el asilo –la imposición externa de insanidad- establecía la resolución sobre el irrespeto al orden sacramental del matrimonio y sobre la “irresponsabilidad moral de la mujer hacia la familia” (p. 150)

La idealización de la maternidad se tradujo para muchas mujeres de la sociedad decimonónica, como lo señala Flores (2007) en esos “ideales inalcanzables” que desde luego se convertían en situaciones conflictivas. “Las ansiedades personales de la madre daban cuenta de la contradicción entre la expectativa cultural de la entrega total del ser a los otros, de una función nutricia inacabable y, por tanto, inalcanzable, y las implicaciones subjetivas de esta entrega: la opacidad de otras vitalidades en la mujer” (Flores, Mercedes, 2007, p. 152). La culpa y el remordimiento en altísimos niveles fueron los sentimientos que mayoritariamente acompañaron los relatos y las realidades de las mujeres como el pasaje directo hacia la supuesta “locura”. El señalamiento social frente a la maternidad era tal que estos sentimientos destrozaron la vida de las mujeres. Las definiciones o representaciones de locura o insanidad que en la época se asociaban cada vez más a las desviaciones del que debería ser el comportamiento cotidiano y las labores de una mujer.

Resulta interesante develar como la mayoría de las referencias pre-internamiento que eran en su mayoría elaboradas por hombres argumentaban la anomalía de las mujeres a partir de los cambios en su “comportamiento cotidiano”. Podríamos deducir entonces que esa “cotidianidad” a la que se hace alusión y que caracterizó a las mujeres “normales” o sanas fueron todos aquellos roles relacionados con el cuidado, la maternidad y las labores domésticas homologando todas las conductas y actitudes contrarias a estas, como signo de insanidad.

Ser buena esposa, ser buena madre era entonces sinónimo de sanidad mental, que para efectos de la investigación llamaremos “sanidad moral”. Junto con lo anterior se destaca la

“mancuerna” que existía entre el esposo o el hombre “que estaba a cargo” de la mujer, y la complicidad del médico, así se llega al diagnóstico formal clínico.

Desde estas imágenes el desequilibrio de la razón se asociaba con desviaciones del comportamiento cotidiano. En este sentido, la noción de anomalía mental expuesta desde las familias, mostraba afinidad con las cosmologías científicas que visualizaban los trastornos como desequilibrios del pensamiento localizados en el sistema nervioso. (Flores, Mercedes, 2007, p. 162)

¿Eran “insanas” aquellas mujeres cuyas conductas “cotidianas” no respondía a la construcción femenina para ellas esperada? Los escritos de las mujeres también permiten analizar el poderío de lo masculino frente a la desvalorización total de “lo femenino”

Nos podríamos preguntar: ¿También los hombres que se alejaban de su masculinidad esperada fueron igualmente tratados en condición de “insanidad mental”? seguramente la respuesta es negativa. La conclusión se reduce al castigo por contrariar la feminidad, al no cumplimiento de las reglas e incluso a la culpabilidad por su infidelidad o por sus “conductas pasionales” que hacían titubear las conductas de “sus hombres”

La situación de “gravedad” del diagnóstico de las mujeres por “insanidad mental” se revertía únicamente cuando el esposo (o la persona que estuviera a cargo de la mujer) consideraba que estaba apta para regresar a su “cotidianidad” y siguiendo a Flores, Mercedes (2007), “cuando el esposo la pedía de vuelta” (p. 166) claramente ésta frase por sí sola expresa el poder absoluto.

La intención y la construcción cultural de insanidad interpretada así por el esposo o quien estuviera a cargo, sus parejas o referentes hombres, “colocó a las mujeres y sus cuerpos a disposición de los dominios masculinos y generó condiciones de extrema violencia culturalmente permitidos sobre las vidas de esas mujeres” (Flores, Mercedes 2007, p. 168)

¿Cuál era el referente moral que como se ha venido señalando se vinculaba con el nivel de sanidad mental de las mujeres? Flores destaca como “el trabajo duro” en la casa era considerado parte de la valoración del comportamiento “normal” moral esperado, al mismo tiempo daba a entender lo que una “buena mujer”, buena esposa y ama de casa estando

“ocupada y empeñada en sus quehaceres” evitaría caer en vicios o en malas conductas que eventualmente la llevaría a la insanidad mental.

Otro signo de comportamiento cotidiano moralmente esperado para ellas, era las prácticas religiosas y los debidos sacramentos. Para Flores, Mercedes, (2007), “Estas regulaciones morales expresadas desde el imaginario religioso, eran articuladas con las opciones de sanidad psíquica de las mujeres, que asimilaban socialmente como ideales naturalizados desde los espacios familiares” (p. 170)

Se definieron como “declaratorias de enfermedad” todas aquellas transgresiones que de acuerdo a los niveles o grados de gravedad eran declaradas o no como enfermedades. Cuando la transgresión era grave (por ejemplo el abandono del hogar) la anomalía era evidente y meritoria de un internamiento inmediato. Según Flores, Mercedes, (2007), “El abandono de la casa y la furia eran imágenes sociales que contravenían los comportamientos habituales de la virtuosidad femenina” (p. 172) en otras palabras mientras el comportamiento no afectara esa “cotidianidad” o más bien esa “obligatoriedad doméstica” de las mujeres poco interesaban los diagnósticos como “declaratorias de enfermedad” era grave en el tanto afectara las labores domésticas.

Al mismo tiempo con todo lo anterior se evidencia esa línea fuertemente marcada que dividía los comportamientos moralmente permitidos expresados o evaluados según labores de las “mujeres santas” o “madre-esposas” distinguiéndose de aquellas mujeres transgresoras, resumido por Flores de la siguiente manera:

La apropiación subjetiva del cuerpo en su dimensión de goce y vitalidad, la fortaleza frente a la vida y sus dificultades cotidianas, la capacidad de expresión de voluntades propias y de autonomía persona, así como los potenciales de representación del mundo y de la vida, constituyeron un imaginario denegado para la mujer, un terreno culturalmente excluido cuyas rupturas se interpretaron como sinónimos de desequilibrio. (Flores, Mercedes, 2007, p. 172)

Desde lo panorámico en Vacío hasta los más mínimos detalles que pudieran ser casi imperceptibles, siempre se pueden encontrar representaciones de los modelos impuestos de feminidad, a partir de elementos de iconografía, del espacio escénico y de diversas sensaciones auditivas, olfativas y sensitivas por otra parte, la obra también ilustra la

desviación, comportamientos o actitudes de ruptura frente a esos modelos de feminidad, y lo hace de formas muy variadas e interesantes. Desde las intervenciones colectivas con cantos, gritos y silencios, al parecer inexplicables o un tanto improvisados, como queriendo expresar de cualquier forma los intentos de irreverencia que las mujeres tuvieron en la época, en medio de un espacio tan estrictamente construido por y para el patriarcado, simulando incluso el espacio físico de un Burdel.

Definitivamente los momentos en los que las bailarinas interfieren en la obra con sus frases de fuerza y rebeldía son un ejemplo de ello, hay momentos clave o de éxtasis en la obra, cuando todas se cruzan o se detienen en pausa, o más bien son instantes en las que todas comparten sensaciones similares de protesta, de grito, de silencios. Todas las mujeres representan estereotipos de belleza, idealizaciones de las mujeres en diferentes roles: amas de casa, “mujer fatal” la madre, la loca, la mujer histérica y la mujer de la calle.

CAPÍTULO 2

LA HOSPITALIZACIÓN Y EL PODER DE LA MEDICINA

Con la llegada de la Medicina, las prácticas ancestrales, llamadas herejes, que anteriormente fueron mayoritariamente ejercidas por las mujeres perdieron poco a poco su poder, frente al poderío de la Iglesia (aunque los jerarcas religiosos sí demostraron tener ciertos temores en relación con estas prácticas, quizá porque en el fondo reconocían algo de su eficacia) finalmente les resultó más conveniente auto-convencerse de que no poseían capacidades curativas de ningún tipo y deslegitimarlas públicamente, se dedicaron entonces a propagar que se trataba de un falso poder, para así iniciar el desprestigio y posteriormente la persecución a quienes continuaban ejerciéndolas.

Quienes ostentaban el poder de la Iglesia, que en algún momento se sintieron amenazados por estas prácticas naturales no solo deslegitimaron todas estas creencias sino que posteriormente fueron duramente sancionadas. Medidas de persecución (de muchas formas) contra las personas practicantes de brujería fue lo que se consideró más conveniente para debilitar su capacidad curativa, parte de esas medidas de represión fue justamente la definición de insanidad, satanismo y locura. Tratadas de enfermas, incurables, histéricas entre otros, fueron los adjetivos utilizados para estas personas. Federici se refiere a este cambio de estrategia:

“ahora las autoridades ya no estaban interesadas en procesar esas prácticas, se inclinaban en cambio, por ver en la brujería un producto de la ignorancia o un desorden de la imaginación. En el siglo XVIII, la “intelligentsia” comenzó incluso a sentir orgullo de la ilustración lograda, desestimando lo anterior como superstición medieval. (Federici, Silvia, 2010, p. 320)

Federici trae al debate la vinculación entre la cacería de brujas o prácticas herejes con el surgimiento de la ciencia moderna y de la visión científica que dio paso a la expropiación de lo que ella llamó, el patrimonio del saber empírico de las mujeres: “el ascenso de la medicina profesional, a pesar de sus pretensiones curativas erigió una muralla de conocimiento científico, indisputables, inasequible y extraño para las clases bajas” (Federici, Silvia 2010, p. 310)

Las mujeres vieron desplazadas sus técnicas naturales de curación, de ritualidad, y de medicina natural Federici (2010) cita a Merchant autora de *The Death of Nature* (1980) quien sostiene que se puede comprobar la conexión que existió entre la persecución de las brujas y el surgimiento de la ciencia moderna. Los supuestos padres del método científico interrogaron a las brujas bajo tortura para extraer todo el conocimiento natural. (Federici, Silvia 2010, p. 314)

Foucault también cuestiona el poder absoluto de la Medicina a partir de la incorporación de la hospitalización con lo cual se definiría como “único conocimiento” además de enfatizar su poder principalmente sobre el cuerpo femenino que sería considerado hasta hoy día como “inferior biológicamente” señala al médico clásico Whytt quien aseguró:

“Todo el cuerpo femenino está surcado por los caminos oscuros, pero extrañamente directos, de la simpatía; está siempre en una próxima complicidad consigo mismo, y constituye para las simpatías un lugar donde gozan de un privilegio absoluto. Desde un extremo al otro de su espacio orgánico, el cuerpo femenino guarda una eterna posibilidad de histeria. La sensibilidad simpática de su organismo, que vemos en cualquier parte de su cuerpo, condena a la mujer a esas enfermedades de los nervios que se denominan vahídos. "Las mujeres, en las cuales el sistema generalmente posee más movilidad que en los hombres, son más susceptibles de sufrir enfermedades nerviosas, y de manera más considerable." (Foucault, 1993b, p. 86).

Dada la relevancia para esta investigación de la temática de la biologización de las mujeres, se le dedica un apartado en las reflexiones finales, en las cuales se incorporan nuevas autoras, sin embargo, es interesante subrayar como Foucault también vincula el poderío de la medicina y más directamente la creación de la hospitalización con la

categorización de inferioridad innata del cuerpo femenino y la repercusión que esto tuvo para las mujeres.

Muchas de las características o la condición biológica-inferior adscrita a las mujeres estuvo asociada al funcionamiento de los órganos femeninos, a la reproducción y al útero, lo que a la vez generaba temor e ignorancia, temor que se fue sustituyendo como existencia de supuestas enfermedades, exclusivamente femeninas y a partir de allí tanto el cuerpo y la sexualidad femenina se teorizarán desde la Medicina como enfermedades mentales, locura e histeria. La invención de la locura femenina, así como la quema de brujas surgen como herramientas más para enclaustrar y patologizar lo femenino, vinculando la locura y la sinrazón como una condición innata predeterminada. Biologizar a las mujeres era la intención, por lo cual cualquier conducta femenina no solo “no comprendida” o supuestamente inexplicable fue considerada locura.

A continuación, profundizaremos en el proceso hacia la hospitalización, con el significado político que el acto de internamiento representó para la vida de las mujeres. Para comprender la dimensión de todo el sistema de la hospitalización debemos conocer de forma más detallada las **supuestas razones de internamiento** que hicieron posible que gran parte de la población se diagnosticara con algún tipo de conducta irracional que, según la época, hiciera necesario los tratamientos forzosos así como el encierro.

2.1. LA PERSECUCIÓN DE LOS INÚTILES

El Poder Absoluto se hace totalmente visible a través del fenómeno del internamiento masivo y las medidas arbitrarias como la detención, haciendo que en el siglo XIX uno de cada 100 parisinos estuvieran hospitalizados al menos una vez en sus vidas, por unos meses. ¿Es que declarar alguien de “loco” era una forma de controlar, de limpiar, de ordenar? ¿Si uno de cada 100 parisinos estuvo hospitalizados, significa que uno de cada 100 parisinos sufría de alguna enfermedad mental? Siguiendo a Foucault y los hechos históricos de la locura:

“Se sabe bien que el **poder absoluto** ha hecho uso de lettres de cachet y de medidas arbitrarias de detención... Se sabe que los locos, durante un siglo y medio, han sufrido el régimen de estos internados, hasta el día en que se les descubrió en las salas del Hospital General, o en los calabozos de las casas de fuerza; se hallará

que estaban mezclados con la población de las Workhouses o Zuchthausern. Pero casi nunca se precisó claramente cuál era su estatuto, ni qué sentido tenía esta vecindad, que parecía asignar una misma patria a los pobres, a los desocupados, a los mozos de correccional y a **los insensatos**. (Foucault, 1993a, p. 38) [Palabras resaltadas en negro por la investigadora]

Los hechos ocurridos en la Salpêtrière que inician en el siglo XIX algunos de los cuales lastimosamente podríamos afirmar que perduran hasta hoy con nuevas representaciones de violencia, fue sin duda uno de los tantos episodios de la historia en los que la Medicina vuelca todo su poder para reprimir, controlar, abusar, experimentar, expropiar el cuerpo de las mujeres. Se trata de mecanismos de poder que cambian en su forma pero no han desaparecido, definitivamente Salpêtrière en el siglo XIX no se diferencia de otros lugares en pleno siglo XXI.

Aunque sobre esto se detallará más adelante, es importante introducir que las razones de internamiento perfila los discursos que la Medicina prodigaba, las definiciones de causas lejanas en el recorrido histórico de (Foucault, 1993, pp.65) podrían ser de utilidad para explicar las supuestas causas o razones construidas y encubiertas que existieron para internar a las mujeres, por ejemplo la llamada “causa lejana del Frenesí”. Antes, para enmarcar el recuento hacia la hospitalización es importante retomar los conceptos de pobreza e inutilidad social que se vincularon casi de forma imperceptible con la insanidad.

2.1.1. RETOMANDO LOS CONCEPTOS DE POBREZA

Retomando los hechos desde el siglo 17 que se describieron al inicio de este análisis en el apartado “Construcción histórica de la Locura” el concepto de pobreza se relacionó con “falta de disciplina y relajó de costumbres”, vale la pena destacar acá que junto con los denominados “pobres” se incluyeron todas las personas pobres, locos(as), inadaptados(as) sociales o indigentes que se clasificaron dentro de una gran categoría que se denominó **“inutilidad social”**

Un dato que puede servir de guía fue el Decreto de Fundación, del Hospital General en París, en el 1656 (siglo 17):

A primera vista, se trata solamente de una reforma, o apenas de una reorganización administrativa. Diversos establecimientos ya existentes son agrupados bajo una administración única: entre ellos la Salpêtrière. Todos son afectados ahora al servicio de los pobres de París de todos los sexos, lugares y edades, de cualquier calidad y nacimiento, y en cualquier estado en que se encuentren, válidos e inválidos, enfermos o convalescientes, curables o incurables. Se trata de acoger, hospedar y alimentar a aquellos que se presenten por sí mismos, o aquellos que sean enviados allí por la autoridad real o judicial [...]. (Foucault, 1993a, p. 38)

Releyendo lo anterior, no sorprende entonces que las **razones de internamiento** fueran muy muy lejanas a una cuestión realmente médica, sino más bien estuvieran encaminadas a castigar y a disciplinar, si a todo esto le sumamos la Iglesia y sus visiones, es más fácil comprender porque en tantos hombres y especialmente en tantas mujeres se identificaron tan fácilmente motivos o razones que aunque no médicas, necesariamente facilitarían el internamiento.

Las personas clasificadas dentro de las categorías “libertinaje y mendicidad” fueron fuertemente perseguidas, incluso algunas consideradas como parte de una maldición divina: “algunos no se han casado o no han bautizado a sus hijos y viven en la ignorancia de la religión” (Foucault, 1993, p. 56) La falta de trabajo y la pobreza estuvieron más bien asociados a un libertinaje moral, casi que una responsabilidad propia del mendigo. Detallar cuáles eran las conductas esperadas por el poder absoluto y por la Iglesia, o más bien cuáles fueron las conductas que se consideraban “libertinaje” permite identificar por qué una gran mayoría de mujeres fueron consideradas histéricas, lo que se irá profundizando más adelante

En el siguiente párrafo (Foucault, 1993) presenta un ejemplo

¿Era protestante o libertina aquella mujer de Dieppe [...]? No puedo dudar de que esta mujer que se gloria de su terquedad, no sea un sujeto malvado. Pero como todos los hechos que se le reprochan casi no son susceptibles de instrucción judicial, me parecería más justo y conveniente encerrarla durante un tiempo en el Hospital General a fin de que pudiera encontrar allí el castigo de sus faltas y el deseo de la conversión. (Foucault, 1993a, p. 76)

2.1.2. DIRECTORES DE HOSPITALES NOMBRADOS DE POR VIDA

El poder absoluto de la medicina y de la hospitalización se comprueba cuando los hechos históricos revelan que los nombramientos de los médicos, quienes además se encargarían no solo de la parte médica sino también de la administrativas eran nombrados de por vida. Pero su poder no solo se limitaría a las instalaciones de los hospitales sino que se ampliaba hacia toda la ciudad, en el caso de la ciudad de París, siguiendo a Foucault (1993a), “Tienen todo poder de autoridad, de dirección, de administración, de comercio, de policía, de jurisdicción, de corrección y de sanción, sobre todos los pobres de París, tanto dentro como fuera del Hopital General.” (p.39)

De lo anterior es importante subrayar que el nivel de autoridad les permitía intervenir en el proceso de persecución de la persona que fuera denunciada como inmoral, libertina, vagabunda y por supuesto enfermo(a) mental. Foucault (1993a), nos detalla las funciones a cargo:

[...] decide, juzga y ejecuta...los directores tendrán estacas y argollas de suplicio, prisiones y mazmorras, en dicho hospital y lugares que de él dependan, como ellos lo juzguen conveniente, sin que se puedan apelar las ordenanzas que serán redactadas por los directores en el interior y el exterior que también serán ejecutadas según su forma y tenor, no obstante que existan cualesquiera apelación. (Foucault, 1993a, p. 39).

En otras palabras, las instalaciones del hospital se alejaron de una concepción médica, siendo más una “una instancia de orden”.

2.2. COMO SE REPRESENTA EL PODER ABSOLUTO DE LA MEDICINA EN AUGUSTINE

Es la hipocresía como método un ardid de la razón teatral para inventar la verdad (Didi-Huberman, 2007, p.17)



Interpretación de escena/momento



(Foto 36) Solórzano, Selma.
(2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes, Universidad de Costa Rica.
Carlos Hurtado.



(Foto 37) Solórzano, Selma.
(2012) Augustine. Teatro Laurence Olivier. Carlos Hurtado.



(Foto 38) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.



(Foto 39) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.



(Foto 40) Solorzano, Selma (2012) *Augustine*. Teatro Laurence Olivier. Fotógrafo: Carlos Hurtado

Las escenas a las que haremos referencia seguidamente están contenidas en La segunda parte de la obra que Selma titula ***Petit Mal***, la música seleccionada por la artista contiene la composición llamada Philomel de Milton Babbitt, así como Sesemanyá, de Silvestre Revueltas.

[...] utilicé una música que se llama Philomel que habla sobre una violación y era un poco como un espacio muy árido, muy blanco, muy clínico, muy enfermo y era como presentar y la idea era presentar a ellas como personajes, y la idea era hacer el ello, el yo y el superyó, es la primera parte de las camas, es como una cosa muy blanca muy de hospital. (Selma Solórzano, entrevista o comunicación personal, febrero 28, 2013).

[...] utilizo una pieza que se llama Sensemanyá que es de un compositor mejicano muy importante que ya murió, alcohólico y está basada en un poema de Nicolás Guillen que es sobre una serpiente, una serpiente mala llega y muerde y hay que matarla, y esa es la entrada de los doctores y una cosa así como muy imperialista, como de poder, esa representación del hombre (Selma Solórzano, entrevista o comunicación personal, febrero 28, 2013).

En esta secuencia de escenas se muestra claramente las formas en la que los artistas personifican a Charcot (José Montero) y posiblemente a otros médicos (Nestor Morera, Estefania Madrigal) (fotos 36 y 38). Después de momentos en la obra en los cuales las mujeres protagonizan, inician una serie de secuencias con mucha presencia de personajes masculinos.

Acá es importante también señalar el personaje andrógino de “la enfermera” una mujer con rasgos muy masculinos y actitud casi robótica frente a las instrucciones médicas, parece presa también de las acciones hipnóticas del grupo de médicos y principalmente de Charcot. (Fotos 37, 38, 39 y 40)

Cuando los personajes de los médicos incluyendo la enfermera hacen su entrada en la escena, que en la obra ambienta la sala del hospital, “las internas” son tratadas como meros objetos de experimentación, casi que pierden su movilidad, parecieran no tener musculatura que las pueda sostener frente al poder médico. Es muy interesante como la enfermera “también figura femenina” se rinde ante el poder médico masculino. Es muy interesante la significación que Selma pensó para estas escenas a partir de la música y la cosificación corporal:

[...] la idea era un poco jugar con el cuerpo, ellas como muertas y ellos como jugando, después ellos se van y ellas se vuelven locas, entonces utilizo una pieza de Schubert que es “Gretchen am spinnrade”... esta música está basada en una obra que el compositor hizo por Mefistófeles, entonces estas mujeres como enredadas en este amor que tienen obsesivo por estos hombres porque están dispuestas a hacer cualquier cosa para no pasar al pabellón de las incurables, porque el pabellón de las incurables se inundaba de bichos, se morían del frío... o sea, era o estás loca o te va peor, si no servías para el circo de la histeria, de la experimentación, te iba peor. (Selma Solórzano, entrevista o comunicación personal, febrero 28, 2013).

En la anterior secuencia en algunas escenas se puede percibir la “arrogancia” y el poderío de los médicos representado con movimientos fuertes y cortantes. En la obra, la representación del poder de la Medicina, la sumisión del enfermo, más aún de las mujeres y más todavía de las supuestas histéricas está constantemente presente y evidencia la realidad vivida en el Hospital Le Salpêtrière. La anulación total del cuerpo, y la Medicina dispuesta más que nunca a la experimentación clínica en una época en la que los(as) enfermos(as) no tenían derecho alguno a la información, a la defensa, a la opinión, a la no revictimización, a la no divulgación, a la no experimentación que además era una experimentación pública de sus cuerpos y sus dolencias, en un momento histórico en el que además la “fotografía” aparecía como la magia que permitiría trascender los éxitos de científicos de la época. El conjunto del poder y la aparición de la fotografía como herramienta puede estarnos indicando que nos

encontramos frente a un hecho histórico en el que era muy posible que las enfermedades se convirtieran en un espectáculo de total sexo-amarillismo, lo que pudo haber exacerbado la invención de la histeria femenina.

“La ciencia no es neutral”, frase tal vez trillada pero es algo que el feminismo y otras corrientes de pensamiento han planteado y en este caso la Medicina ha sido una herramienta para el control social muy fuerte dentro del sistema patriarcal.

Para aquellas personas consideradas extra límites de la “normalidad” impuesta, su libertad fue coaptada a través de la medicalización, más aun tratándose de las mujeres. Para ellas, todos los actos transgresores o que asomara la violencia vivida serían altamente perseguidos por la ginecología y la psiquiatría.

2.2.1. ¿HIPNOSIS? O HIPNOTIZADAS POR EL PODER MÉDICO



Interpretación de escena/momento



(Foto 41) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.



(Foto 42) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.



(Foto 43) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.

En esta serie de secuencias de imágenes, (41, 42 y 43) notamos un grupo de hombres, médicos ubicados detrás (casi como una sombra) de las internas, es un momento imponente, en el que únicamente con la presencia de ellos (los médicos) es suficiente para que “las internas” queden prácticamente paralizadas.

Las últimas dos escenas (fotos 42 y 43) describen algo similar, sin embargo con una connotación más erótica, como simulando una relación, entre ambos. La directora de la obra supone la hipnosis desde muy distintas lecturas, en esta ocasión se hace presente de manera

erótica, aunque la interna (el personaje de Augustine) está situada en la cama, el personaje del médico situado mucho más distante, repite casi simultáneamente los movimientos, es decir uno(a) repite o sigue al otro(a) y al revés, podría comprenderse también como una hipnosis en pareja, como una hipnosis de él hacia ella y viceversa.

Es interesante poder relacionar la invención de la hipnosis no como un tratamiento médico, lo que justamente responde a un cuestionamiento de la existencia real de la enfermedad, invención y construcción de la misma, éstas imágenes refieren a la posibilidad de invención de la enfermedad, pues se puede analizar como muestra de control que Charcot y sus médicos seguidores tenían frente a sus internas.

Selma, directora y creadora de la obra trata de sugerir este análisis, en escenas en las que personifica “la hipnosis”, algunas ocasiones de forma irónica, burlista, como si se tratara más bien del tratamiento-marioneta del médico con poder sobre la interna (su marioneta) o juguete de su poder, de sus intenciones. La pregunta que nos sugieren estas escenas es **¿Cual hipnosis fue la utilizada por Charcot?** ¿Quizá lo hipnotizadas que tenía a todas las mujeres internas con su discurso de poder y control? Didi- Huberman (2007) lo define así la: Sumisión hipnótica: “...una mujer histérica se dirige sin dudarle hacia su entera desposesión, la sumisión hipnótica; tan complaciente en dejarse fascinar como un pajarillo ante la serpiente que lo rodeará para comérselo” (p. 254)

¿Qué posibilidades tenían las internas de escapar de los efectos de la hipnosis? La mayor “ironía” de la hipnosis, como lo sugiere Didi-Huberman (2007) es la manera tan conveniente en la que aparecía y desaparecía la enfermedad (p. 261) además, los efectos de la misma reaparecen justo en las sesiones fotográficas, las cuales Charcot requería para su documentación. En la obra existen diálogos, de los pocos momentos de diálogos, en los que Charcot se refieren exactamente al poder que le confiere la medicina, y por otra parte a la forma como las internas responden “supuestamente” a estas indicaciones médicas;

“si fuera dios sería eterno, no tendría principio ni fin, si fuera dios ¿qué haría? Seguramente me divertiría en destruir”, eso es Charcot diciendo literalmente, yo soy dios de estas cuatro mil mujeres, entonces ¿qué hace?, destruye. (Selma Solórzano, entrevista o comunicación personal, febrero 28, 2013).

2.2.2 REPRESENTANDO LOS DESEOS SEXUALES OCULTOS DE LOS MÉDICOS



Interpretación de escena/momento



(Foto 44) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Fotógrafa Cecilia Lacayo



(Foto 45) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro Laurence Olivier. Fotógrafo Carlos Hurtado



(Foto 46) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.

Las anteriores escenas están cargadas de simbolismo desde el “morbo” de los gestos de quienes representan la figura masculina del doctor, en la primera (foto 44) y segunda (foto 45) de esta secuencia los artistas construyen con las manos la forma de una vulva, lo que acompañan con los gestos de (deseo, delirio, sexualidad, entre otros), en otras imágenes se observa cómo colocan las manos sobre la boca y los ojos y empiezan a mover los dedos junto con el cuerpo, de esta manera hay una transformación corporal que transmite posturas de animalidad que expresan ganas de atrapar, de devorar, como depredadores.

La última de esta serie de imágenes (foto 46), se observa un “Charcot” disfrutando con gestos de gran satisfacción rodeado de las mujeres internas, para la artista, probablemente, de esta manera se logra representar el verdadero interés de médicos como Charcot, por ejemplo, la representación de la magalomanía que habitaba en la mente de tales médicos, así como la representación de la sexualidad falocéntrica imperante, es decir, la masculinidad que se erige con la poligamia donde un hombre es cuidado y satisfecho sexualmente por varias mujeres.

Ilustrar el morbo que había detrás del interés supuestamente científico de explorar el cuerpo femenino está presente en la obra. Ese poder que los médicos se auto designaron

para apropiarse del cuerpo femenino como un objeto de estudio, de todo tipo de abusos, pero además objeto “dador” de placer para ellos mismos, aunque lo negaran constantemente, la siguiente cita al estilo irónico de Didi Huberman se refiere a el carácter de erotismo que los cuerpos de las mujeres emanaban para los médicos:

Las hagiografías de Charcot han pasado por alto el hecho de que durante años estuvo confrontado a esas “infernales mujeres” que mostraban sus senos colgando y sus vestidos abiertos, que se retorcían, y como rebaño de víctimas propiciatorias, se arrastraban tras él musitando un largo mugido, pero han insistido especialmente en el hecho de que no “era por culpa suya” fue “muy a su pesar” que Charcot “se vió inmerso en medio de la histeria” (Didi-Huberman, 2007, p. 255)

Se podría afirmar que el cuerpo femenino estuvo capturado como nunca antes bajo la invención de una enfermedad mental, se trató de cuerpos totalmente controlados, cosificado en todos sus sentidos como sucedió en la Salpêtrière.

El lenguaje erótico de la obra simboliza la necesidad de compartir y evidenciar las relaciones de poder desde la historia de la Medicina junto con la intención de Charcot por afirmar su gran teoría de la histeria. Los juegos de seducción presentes en la obra, aparentemente generados por las mujeres internas podrían desviar un poco las miradas y confundir sobre cuáles eran realmente las intenciones de estos juegos sexuales.

La obra precisa las intenciones sexuales de los doctores (personificando a Charcot y probablemente a otros compañeros médicos o fotógrafos) aún sin ser testigo de la historia y de la existencia de la Salpêtrière, la artista se preocupó por ilustrar con imágenes muy claras esa intención oculta de morbo, de atracción, de utilización sexual, de abuso sexual, todo esto amparado en la supuesta investigación científica.

Es un gran aporte de la artista quien logra un cuestionamiento constante a través de la utilización de imágenes y gestos fuertes, de alguna manera éstos gestos generan en la audiencia la necesidad de preguntarse sobre la veracidad de los hechos y la existencia de abusos sexuales por parte de los doctores y fotógrafos: “¿Qué hacer? Qué hacer, se preguntaba Freud, frente a la muestra de un cuerpo al desnudo de cierta paciente ¿Abstenerse? ¿Dejar subsistir necesidades y deseos?” (Didi-Huberman, 2007, p. 235)

Se podría inferir que en ciertos momentos “ese cuerpo” dejaba de ser el cuerpo de una enferma para simplemente ser el cuerpo de una mujer, el cuerpo desnudo de una mujer expuesta a la mirada, y examinación del médico.

Según Didi Huberman, Freud intentó acordar una especie de pacto ético intentando quizá minimizar o evitar esos sentimientos eróticos que podría despertar el cuerpo en el deseo médico “mantener la transferencia tratándola como si fuese algo irreal” no olvidar nunca que el amor de una histérica está “alienado” que a ella “le resulta imposible disponer libremente de su facultad de amar” (Didi-Huberman, 2007, p. 232). Siguiendo con la idea anterior, surge la pregunta ¿Y se pudo cumplir este pacto por parte de todos los doctores de la Salpêtrière? ¿Cómo analizar las experimentaciones vaginales (como por ejemplo la compresión ovárica y los tocamientos? ¿Por qué la intención de vincular siempre toda la sintomatología con los órganos genitales como una excusa para callar sus placeres? ¿Sus instintos?

[...] podemos imaginarnos a Bourneville, Charcot y otros de forma idealizada o no, de manera secreta o no adonizándose (el Adonis, cazador de deseos casi sádico, o bien el Adonis agonizando en los brazos de Venus), puede que incluso embriagándose con la propia mentira de las histéricas (Didi-Huberman, 2007, p. 233)

Aunque el tema de la obsesión/temor frente al cuerpo y los órganos femeninos se ampliará en la última parte del análisis, lo significativo desde el aporte de la obra, es como refleja claramente, sin haber presenciado los hechos reales se percibe el morbo, el erotismo y el abuso que sufrían las supuestas histéricas de la Salpêtrière, especialmente si la persona espectadora se detiene a observar las escenas eróticas que además sumado a las expresiones y gestos de los actores-bailarines reflejan esas situaciones de sumisión/poder

2.2.3. EL PODER MÉDICO Y LOS TRATAMIENTOS

LA EXPERIMENTACIÓN CON LUZ



Interpretación de escena/momento



(Foto 47) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica.
Fotógrafo Carlos Hurtado



(Foto 48) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica.
Fotógrafo Carlos Hurtado



(Foto 49) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica.
Fotógrafo Esteban Chinchilla

Las fotos 47, 48 y 49, anteriormente expuestas, representan la experimentación con luz que fue ampliamente utilizada en la época. De la obra se pueden recuperar muchas de las escenas en las que se ejemplifica el método de experimentación con luz, como una muestra más del poder de la Medicina, permite reflexionar sobre la supuesta afección de la vista, trastornos visuales que afectaban a las mujeres, la idea no es profundizar en las técnicas médicas y explicaciones de los tratamientos, sin embargo, la existencia de imágenes reales de los textos médicos como las deformidades, o visión extraviada hacen cuestionar si esto era una consecuencia física, las contraindicaciones que si afectaron la salud de las internas, es decir las consecuencias de la invención de los síntomas.

Desde una descripción más artística de la obra, se trata de escenas que crean un dramatismo que agrega información sobre la tensión psicológica que Selma (directora de la obra) quería transmitir, esa angustia que puede sentir una persona que está siendo sometida a este tipo de experimentaciones, que probablemente generen estrés, ansiedad, irritación, como también se logra en la obra con estas escenas tan impactantes y que pueden resultar abrumadoras para las personas de la audiencia... (foto 48)

En el texto de Didi-Huberman se encuentra el siguiente título: **La Mirada torcida de la histérica**, este título junto con las imágenes reales de las fotografías de Augustine y de otras internas en las que se puede percibir alteraciones en la vista, sugiere otras dudas: ¿Será que los experimentos con luz pudieron haber ocasionado o empeorado los problemas de visión de las mujeres? Durante la obra se introducen textos relacionados con ello. Existe un poema en el que supuestamente Augustine se refiere a los colores, el cual se adjunta más adelante, además Didi hace referencia a la forma cómo las técnicas utilizadas para la toma de fotografías ocasionaban dolores y fuertes molestias a las enfermas (Didi-Huberman, 2007, pp. 174-179) Pasión por penetrar detrás de la mirada... la práctica misma de la fotografía fue violenta de por sí, más allá de la violencia que se pretende justificar.

LOS CALENTAMIENTOS Y LOS TRATAMIENTOS CON BAÑOS FRÍOS. SELMA PROTAGONIZA AUGUSTINE

"[...] yo quería ser Augustine... no sé cómo explicarlo, yo necesitaba hacer ese papel" (Selma Solórzano, entrevista o comunicación personal, febrero 28, 2013).



Interpretación de escena/momento



(Foto 50) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.



(Foto 51) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica.
Imagen capturada del respaldo de video.



(Foto 52) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica.
Imagen capturada del respaldo de video.



(Foto 53) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.

Con la elaboración de un corto (cuyas escenas se muestran con las fotos 50, 51, 52 y 53) Selma logra protagonizar Augustine, o bien representa sus percepciones y emociones traducidas en imágenes a través de este video-arte. Durante la entrevista que realizamos, en ocasiones confesó estar un poco obsesionada con la historia, historia que la trastocó, la conmovió a tal punto, que fue llevado incluso a sueños y pesadillas.

Para este video se inspiró en fotografías y en historias sobre los exámenes de tina que hicieron a las mujeres en la Salpêtrière, pero para ello, incorporó un elemento de relevancia para el arte feminista: la sangre, por lo que cambió los baños de agua, por baños de sangre: “[...] me sale sangre, me meto en una tina llena de sangre” (Selma Solórzano, entrevista o comunicación personal, febrero 28, 2013).

Es a través de la realización de este de este video danza que se permite encarnar al personaje de su propia creación. En esta ocasión más que describir las imágenes, la fuerza de interpretación de las emociones de dolor, angustia, temor y pánico de que son realmente impactantes, la representación de la sangre y la forma en la que se utiliza los baños como uno de los tratamientos (castigos) según los falsos diagnósticos aparecen claramente en este video.

Retomando las creencias inicialmente instauradas por autoridades religiosas y apoyadas posteriormente por el Estado, para ambos existían personas con “impureza de espíritu” que desde luego abarcaba no solo el espíritu sino el cuerpo, se pensaba en una impureza provocada entre otras causas, por la inutilidad social, la vagancia, la pobreza y las prácticas paganas, contrarias a la religión. Nadie como Foucault para descifrar nuevamente este vínculo inseparable entre la moral religiosa con sus intenciones de purificación y los tratamientos médicos:

[...] “Si es verdad que en las técnicas de la inmersión se escondía siempre la memoria ética, casi religiosa, de la ablución y del segundo nacimiento...” “[...] Se vé como hasta en el empirismo de los medios de curación vuelven a encontrarse las grandes estructuras que organizaron la experiencia de la locura en la época clásica. La locura es también impureza y soledad” (Foucault, 1993b, p. 103)

Antes de introducir más en detalle en qué consistían los tratamientos con baños fríos, con la inmersión (refiriéndose a la inmersión en baños durante horas) lo que se esperaba del o de la interna era que lograra retomar su “pureza originaria”.

Este contexto explica la urgencia de “purificar” lo cual llevado al plano médico-siquiátrico tenía relación directa con la utilización de los baños. Parte de los tratamientos que se recomendaron para las mujeres supuestamente diagnosticadas de histeria o de otras enfermedades mentales eran estas “inmersiones”, que de acuerdo a los textos consultados, principalmente en (Foucault, 1993a, Foucault, 1993b y Didi-Huberman, 2007) se trataba de baños a temperaturas extremas en las que se sumergía a las mujeres por horas y hasta días.

No es la intención detenerse en la explicación o más bien descripción médica de los supuestos argumentos o beneficios de estos tratamientos, en ocasiones totalmente absurdos y carentes de toda lógica científica, lo que evidentemente para esta investigación es una muestra más de las manifestaciones de violencia extrema a la que fueron expuestas las mujeres internas, Sin embargo, es importante señalar como Foucault desarrolla interesantes reflexiones en torno a estos tratamientos, desde una lógica médica entendida también por este autor como tremendamente irracional y violenta.

Foucault nos reafirma el nivel de ignorancia que acompañó el diagnóstico médico, tal y como hemos descrito (al inicio de este apartado) el contexto social en el que surgen los inicios y las supuestas causas de las enfermedades mentales, es con ese mismo grado de ignorancia que surgen la explicación de los tratamientos y su supuesta eficacia. Por dar un ejemplo la ingesta de “jabón” fue un medicamento sugerido para limpiar el interior del cuerpo y del espíritu. (Foucault, 1993b, p. 98)

Volviendo a los baños o las técnicas de inmersión y siguiendo la descripción única de Foucault, con estas prácticas médicas se cruzan los ritos de purificación y renacimiento y una supuesta explicación más fisiológica que tiene que ver con “las cualidades esenciales de los líquidos y de los sólidos” “...el retorno a la limpidez del agua toma el sentido de un ritual, en esa frescura transparente vuelve a renacer la inocencia” (Foucault, 1993b, p. 99)

Dentro de esas contradicciones médico-siquiátricas los tratamientos y curaciones para las enfermedades mentales eran tratadas en un plano más corporal y fisiológico, con la siguiente explicación: “los baños fríos expulsan la sangre que está en la periferia del cuerpo, y la rechazan con mayor vigor hacia el corazón”.

Tanto Didi-Huberman como Foucault relatan cómo históricamente ha estado presente la utilización de los baños desde el siglo XVII, los terapeutas de la locura lo retoman con fuerza siglos después. Foucault señala al médico clásico Dobleat quien poco antes de la Revolución prescribe para cuatro enfermedades específicas (frenesí, manía, melancolía e imbecilidad) el empleo regular de los baños, agregando para las dos primeras, los baños fríos. (Foucault, 1993b, p. 100)

Vale la pena detallar acá las explicaciones que Didi-Huberman relata desde la connotación del concepto de suciedad y maldad que se asumía era parte de las enfermedades de las mujeres y por lo tanto la necesidad de ser llevadas a una “limpieza extrema” Didi se refiere en su cita a la necesidad de “exudar totalmente los cuerpos, para así sanar el mal por medio del mal. *El cuerpo que secreta todo también secreta el secreto de su mal, su materia*” Hace referencia a la famosa “paciente” del doctor Pomme a quien llamaban “la histérica de Pomme” que fue sumergida de diez a doce horas al día por meses:

Se recordará a la histérica de Pomme, “sumergida de diez a doce horas al día, durante diez meses enteros hasta el punto que “porciones membranosas semejantes a trozos de pergamino empapados” lleguen a “desprenderse por medio de ligeros dolores y salir diario con la orina” etc. (Didi-Huberman, 2007, p. 359)

Para completar el relato anterior, Foucault (1993b) relata: “Pomme no recomienda los baños calientes, cómplices del calor que reina en el cuerpo, sino los baños tibios o fríos, capaces de embeber los tejidos del organismo y de devolver su flexibilidad” (p. 101)

Finalmente, el tratamiento con baños pareciera que tuvo momentos de ineficacia comprobada y por ejemplo a finales del siglo XVIII afirma Foucault: “los poderes del agua se agotan por el exceso mismo de sus riquezas cualitativas” desaparecen y reaparecen, se sustituye por “la ducha” en algunos momentos, parece que con esta última modalidad el agua “vuelve a encontrar todas las variaciones fisiológicas, sin embargo lo relevante en medio de todas estas contradicciones médicas en relación al uso de los baños e inmersiones, es el uso de la violencia, como una necesidad en su aplicación para resultados beneficiosos:

La única cualidad que se le agrega es la violencia, pues se piensa que debe arrastrar en un flujo irresistible todas las impurezas que constituyen la locura; por su propia fuerza curativa, debe reducir al individuo a su más simple expresión posible, a su forma de existencia más estre y más pura, ofreciéndole así un segundo nacimiento; se trata, explica Pinel, de “destruir hasta las huellas primitivas de las extravagantes ideas de los alienados, lo que no puede suceder sino obliterando esas ideas, por decirlo así, conduciéndolas a un estado próximo a la muerte. (Foucault, 1993b, p. 102)

Es a partir de esa sensación de crueldad extrema que queda tras haber leído el anterior relato o explicación médica de los baños, duchas también llamado “tratamiento de inmersión” que queda más claro el trato inhumano al que fueron expuestas las personas internas. Es a partir de esta sensación de violencia extrema que Selma representa en la obra la utilización de los baños como uno de los tantos tratamientos médicos que violentaron de forma extrema los cuerpos de las mujeres. Lo hace con la utilización de un corto o video (el que presentamos acá en forma de secuencia de imágenes) que resulta conmovedor, son realmente poderosas las formas en las que Selma logra encarnar el sufrimiento y el dolor que estos baños, entre otros tratamientos ocasionaban a las mujeres internas.

2.3. EL PODER DE LA MEDICION, EL PATRIARCADO Y LA HOSPITALIZACIÓN: CONTEXTO NACIONAL



Al igual que sucedió en Europa, en la década de 1870 se suma la participación del poder de la Medicina, a la reforma social. El sistema médico impulsó toda una nueva ideología, según Marín: “fomentaron la difusión de las nuevas etiologías y explicaciones sobre el desarrollo de las enfermedades y las epidemias...crearon un delicado régimen de jerarquías y divisiones profesionales que todos debían acatar” (Marín, J.J, 2007, p. 96)

Los médicos se convirtieron en verdaderos “etiquetadores y empresarios morales, como se ha venido mencionando, la investigación de Marín destaca la supervisión a las mujeres consideradas prostitutas, y desde allí arroja datos históricos interesantes que la medicina utilizó para adoctrinar a las mujeres. Fueron los médicos quienes se encargarían de determinar la condición de desviación social, y por lo tanto, según Marín: “se encargaban de dictaminar a las normas, conductas y tradiciones populares un carácter desviado” (Marín, J.J, 2007 p. 96). Esto significó para las mujeres que serían los médicos quienes a partir de exámenes ginecológicos diagnosticaban si se trataba de una mujer “buena o deshonesta”.

Sin duda los médicos se adueñaron de las curaciones de las supuestas mujeres públicas, aunque como se señaló anteriormente, en especial en la primera parte del análisis, resultó que al final todas las mujeres podían ser consideradas como “públicas” e “ilícitas”, volviendo al poder médico, las curaciones de las enfermedades venéreas implicaba un poder sobre los cuerpos y el sufrimiento en los cuerpos de las mujeres, no solo por lo doloroso de los tratamientos, sino también porque serían los médicos quienes advertían de la importancia de las “buenas conductas” a las mujeres. Según Marín: “Conforme creció el prestigio de la comunidad médica, la boleta de sanidad y los exámenes profilácticos adquirieron un carácter omnipotente y privilegiado no solo para determinar la salud de las mujeres, sino también su virtud” (Marín, J.J 2007, p. 359).

Antes de 1845 cuando todavía no existía la instalación hospitalaria en sí, como dato interesante Marín (2007) relata el predominio de la medicina natural (medicina herbolaria, tradicional y familiar) junto con la existencia de un gran número de curanderos, curanderas y matronas.

Más específicamente sobre la siquiatria en Costa Rica, se recuperan los hechos históricos que relatan la construcción del principal asilo del país entre los años 1891 y 1912 con sus médicos dirigentes que realizaron sus estudios en Europa trayendo así una fuerte influencia del positivismo y cientificismo, desde el cual, como señala “prevalció una concepción organicista de la enfermedad mental”. (Flores, 2007) Por otra parte se atribuye al médico un poder absoluto: “El médico se convierte en el único conocedor que no solamente conoce los propósitos de la vida sino también el origen del sufrimiento y los mecanismos de la enfermedad” (Flores, Mercedes 2007, pp 60) Marín también se refiere a la década de 1910 época en el que el poder de los médicos creció significativamente, según Marín (2007): “Además del uso de las leyes contra la vagancia y la profilaxis venérea, los médicos nacionales reclamaron un mayor protagonismo al Estado y solicitaron una mayor supervisión de los sectores populares a través de ellos mismos” (Marín, J.J, 2007, p. 109)

Con la siquiatria y su influencia positivista, sumado a las autoridades eclesiásticas se fortalecen los principios de “higienización social” y campañas de saneamiento. Uno de los aspectos por analizar dentro de esta influencia es “el determinismo hereditario” hecho al que nos referiremos más adelante, como la raíz o una de las principales justificaciones para la insania mental y razón suficiente para el internamiento.

El concepto de inferioridad de las mujeres y el lugar que se les asignaba socialmente se evidencia de forma reiterada, la preocupación por la caridad y la atención de las mujeres como esas “personas débiles y enfermas” agrupaba a las mujeres en el mismo lugar de “los inferiores” o de quienes se consideraban inferiores: niños, sirvientes y criminales. Flores, (2007) explica el “ataque anticlerical” como un momento importante, cuando asociaciones y órdenes religiosas reciben fondos del Estado a cambio de un apoyo hacia la Reforma Social, principal señal del inicio de una alianza que involucra también el sector salud y por supuesto la llegada de **la hospitalización**. Así en Costa Rica los tres poderes: Iglesia, Estado y Medicina junto con el poder económico de la burguesía respaldan el **proyecto hospitalario**.

Esta tríada de poderes dentro del saneamiento social, poco tenían que ver realmente con insanidad mental y más bien se trató de una especie de misión para adoctrinar, expulsar, excluir, aislar lo que Flores, (2007) denomina “irregularidades individuales”. Se podría llegar incluso a la interpretación de los sinónimos que se construyeron en la época, en la que por ejemplo “ser pobre” se convierte en sinónimo de insano y ser mujer fue casi un adjetivo más de enfermedad, lo anterior se ampliará en detalle más adelante.

¿Por qué la condición de pobreza era o podría llegar a ser considerada en sí misma una **razón de internamiento**? Aunque sobre el tema específico “razones de internamiento” se ampliará más adelante, recordemos que la hospitalización se vinculó con la caridad y manutención hacia los y las desvalidos(as) Flores, (2007) así lo detalla: el “certificado del estado de pobreza” que fue una de las certificaciones que se solicitaban para el internamiento.

2.3.1. AGENTES MASCULINOS DE CONTROL

Tanto para las mujeres obreras como para aquellas de clase privilegiada, poco a poco se fue legitimando el discurso médico y las “prácticas de institucionalización” como por ejemplo el certificado antes mencionado. Con dichas prácticas que principalmente o “subliminalmente” se pretendía la regulación y control de lo que se consideraba “comportamientos irregulares”. Flores, (2007) hace mención de los **agentes de control** que curiosamente estaban en su mayoría conformado por hombres, en este sistema de control participaban también la comunidad vigilante más la medicina, naturalizando así el encierro.

La justificación o legitimización del encierro se percibió en la época como una “sustitución” o disminución (castigo menor) de otro tipo de castigos, dando a entender que el internamiento era “más humano” que el castigo físico corporal, si ya se consideraba el castigo como indispensable para resarcir la conducta, bajo la óptica de la medicina la hospitalización, era más que justificada.

Este permiso social y hasta legal hizo que la medicina prácticamente tomara el cuerpo de las mujeres para la experimentación como respuesta al misterio hacia un cuerpo femenino desconocido, este temor incluyó también por ejemplo desvirtuar deslegitimar todas las prácticas informales ajenas a la medicina.

Sin embargo, como una estrategia para mantener a las personas enfermas dentro de la protección de sus hogares, (difundido por las mismas mujeres pero como sistema para auto protegerse unas a otras) siempre prevaleció de cierta forma las creencias naturales y tradicionales. Lo que sí se desató de manera incontrolable fue el creciente pánico en la población hacia las enfermedades mentales que la hospitalización claramente venía difundiendo. El internamiento entonces se justificó bajo las prácticas que pretendían regular lo que (Flores, 2007) llama “transgresiones sociales” dentro de la lógica de control social sumado al miedo se convertirían en enfermedades mentales. Siguiendo a Flores:

“La práctica médica fortalecería estos temores, mediante la concepción de la insanía como condición autónoma de desequilibrio individual, determinada por dinamismos de carácter orgánico” (Flores, Mercedes, 2007, p. 37). De nuevo se reitera la vinculación entre regulación social y patologización. En el caso de las mujeres internadas, eran los hombres quienes debían realizar dichas certificaciones, como bien lo relata Flores en su investigación, y lo ilustra la obra Vacío de manera simbólica.



Interpretación de escenas/momento

Los mismos escritos o cartas que las mujeres internas escribieron y los diagnósticos médicos evidencian los sistemas de control dirigidos a la hospitalización, aunque entre los relatos se encuentran figuras como el padre de la interna, la mayoría de las solicitudes de intervención fueron realizadas por la pareja masculina. Aquí una muestra:

“Casó a los 16 años (...) no presenta manifestaciones eróticas, el acto sexual le inspira repugnancia y le produce dolor en la región úteroovárica (datos marido). Se trata más bien de una histérico-neurasténica que de un verdadera alienada: caprichosa, mal humorada (...) (Historia clínica 9722, psicosis histérica en 1913)

De esta pequeña nota se desprende valiosa información tanto desde la persona, en este caso el marido que considera cuáles son los síntomas que detalla de la mujer interna, o bien a través de este historial clínico se denota los síntomas iniciales que hicieron que se solicitara una eventual revisión médica. Se refiere principalmente a un rechazo hacia el acto sexual, sin ninguna otra explicación, aunque éste texto puede ser un extracto de uno más amplio, sí es clara la relación que se hace a partir de la descripción de los síntomas, de una mujer, dicho

sea de paso de 16 años de edad y los posteriores adjetivos “caprichosa y mal humorada” para finalmente diagnosticar este “caso clínico” como de psicosis histérica.

¿Era suficiente que el hombre que viviera o acompañaba a la mujer, como la persona “supuestamente” más cercana definiera la condición de enfermedad y la urgencia de internamiento?

¿Desde cuáles opiniones y razonamiento se erigían estas solicitudes? ¿Dónde queda la indiferenciación entre los conceptos de demencia y pobreza, y otros como caprichosa y malhumorada, como en el anterior relato?

Aunque la investigación de Flores (2007) no profundiza en esto sí señala las formas de participación de distintas personas de la comunidad en el proceso de **“recomendación de internamiento”**, hombres principalmente y en particular médicos quienes asociaban pobreza con trastorno psíquico, lo que queda claro es como tímidamente se inicia la “desubjetivización” a partir de las condiciones de pobreza. Flores, (2007) se refiere al control del enfermo y en particular de las mujeres.

La situación de pobreza de las mujeres, según el diagnóstico médico podría desencadenar un desajuste mental y ésta desubjetivización va afirmando y fortaleciendo el criterio y procedimientos de la medicina mental o psiquiatría.

Siguiendo a Flores: “Desde este procedimiento médico era posible homogeneizar criterios descriptivos sobre la existencia de una esfera de morbilidad mental, cuya posibilidad de curación se ubicaba en la intervención institucional” (Flores, Mercedes, 2007, p. 32)

Se nota además una diferenciación en el tratamiento dado a las mujeres de la clase obrera versus las mujeres de clase alta, mientras que con las mujeres en situación de pobreza la idea era prevenir o disminuir el riesgo de ataque (por parte de las mujeres) en las mujeres de clase alta, era más bien considerado o tratado a partir de un perfil distinto desde el cuidado de su “nerviosidad”, en ambos casos el trato hacia las mujeres fue victimizante, denigrante, paternalista y “desubjetivizante” para utilizar la terminología de Flores.

Así como se desenfocaban los actos de violencia contra las mujeres (violaciones, abusos sexuales, incesto, embarazos prolíficos, enfermedades ocasionadas por transmisión sexual, entre otras) la “pobreza” se utilizó para el diagnóstico de supuestos “males asociados” desenfocando las razones y responsabilidades sociales que acrecentaban esta situación, la cual era vivida de forma más grave en las mujeres. Según Flores (2007) “Dichas tensiones, producidas por la precariedad económica, la violencia y el trabajo en diversas faenas, fueron expuestas por los galenos como factores precipitantes de los trastornos” (Flores, Mercedes, 2007, p. 50)

2.3.2. SOSTENIENDO EL DISCURSO DE MUJER POBRE=DÉBIL=SUFRIDA

Lo anterior muestra la forma en la se que reforzaba el concepto de las mujeres como seres débiles y dependientes de ayuda y protección, en este caso este concepto se mantenía tanto para las mujeres que vivían situaciones de pobreza como para las más favorecidas económicamente. Por otra parte, todas estas experiencias y sufrimientos vividos por las mujeres llevaban siempre al diagnóstico de “trastorno mental” fuere asociado a la maternidad, a la pérdida de un ser querido o la pobreza. Para las mujeres sobaban los diagnósticos que traducían cualquier situación en “enfermedad mental”.

Para sostener el ideal de la feminidad fue necesario validarse como fuera posible del discurso de la naturaleza femenina asociada a la debilidad e indefensión, la necesidad de protección e invalidez. El discurso religioso se preocupó por propagar frases como “la mujer vino al mundo a sufrir”, “parirás con dolor!” entre muchas otras que reforzaban la casi inherencia de lo femenino al sufrimiento, o la pre-disposición para sufrir.

2.4. RAZONES DE INTERNAMIENTO: EL PODER DEL DIAGNÓSTICO

Aunque las razones de internamiento y los falsos o contruidos diagnósticos tienen relación con la invención y construcción de la locura femenina, desarrollado en la primera parte del análisis, quise abordarlo como un tema separado contemplado dentro del PODER DE LA MEDICINA, porque permite ampliar las particularidades médicas y siquiátricas que fueron consideradas como “motivos o causas de internamiento” subrayando los falsos testimonios

médicos y las razones reales que fueron básicamente de corte moral lo que finalmente demostró los motivos por los que las mujeres fueron finalmente internadas

Fueron muchos los intentos que se hicieron para encontrar los supuestos síntomas que confirmaran la existencia de las enfermedades mentales que se diagnosticaron, pero por más búsquedas que se hicieran no fue posible encontrar las causas reales, de acuerdo al relato de (Didi-Huberman, 2007) ni una razón “meramente física” en las mujeres histéricas.

[...] si por lo menos hubiera encontrado algo en alguna parte...pero no fue así. Y es que las histéricas son al tiempo una paradoja clínica, aquejadas de los síntomas más graves y aún indemnes, indemnes de lesiones concomitantes: histeralgia u ovaralgia, se buscaba en el útero o en los ovarios y no se hallaba nada, vapores o delirios, se buscaba en el cráneo y tampoco se encontraba nada. (Didi-Huberman, 2007, p. 102)

Al profundizando sobre los detalles en la historia de Augustine y su terrible paso por la Salpêtrière permite descubrir cuán conveniente fue transformar en enfermedad muchas de las conductas “indeseables”, “inmorales”, “incomprendidas” de las mujeres que fueron errónea o intencionalmente diagnosticadas como enfermas mentales.

Los supuestos trastornos mentales que pudo haber ocasionado la enfermedad en Augustine que nunca fueron vinculados con la violación que sufrió, jamás analizados desde la violación misma, sino que ésta fue más bien silenciada, disfrazada y/o negada a través de enfermedades como la histeria, fue la forma de trasladar el foco de atención sobre la enfermedad de persona violentada, escondiendo y justificando la violencia. La Escuela de la Salpêtrière admitió un “estado mental” histérico: la sensibilidad emotiva a menudo se encontraba asociada a lo que se denominaba “la degenerencia mental” (Didi-Huberman, 2007, p. 202)

No hay que perder de vista que a pesar de la ambigüedad que se pueda percibir de la relación entre Charcot y Augustine enmarcada, para efectos de esta investigación dentro de una relación de poder, las formas de fingir los síntomas fueron herramientas que Augustine tuvo que desarrollar como armas únicas para manipular desde su posición de interna, su protagónico de “mujer histérica”.

Aunque no existe información detallada sobre las razones concretas por las que las mujeres eran internadas en el Hospital La Salpêtrière, o bien eran diagnosticadas como histéricas, de acuerdo a Didi-Huberman (2007) las visiones, alucinaciones de las mismas mujeres que estaban relacionadas en muchos casos con las experiencias de violencia que habían vivido, fueron muchas veces las razones mismas tratadas como sintomatología por las cuales eran internadas.

Desde luego los relatos de violencia que re-producían esas visiones eran absolutamente negados por la medicina y su silencio muy conveniente para los familiares o agresores de las mujeres.

Fue a partir de las alucinaciones y comportamientos “extraños”, similares o intencionalmente comparables a “la locura” que las mujeres eran diagnosticadas. Las alucinaciones y expresiones de Augustine que reiteradamente se señalan tanto en el texto de Didi-Huberman como en las anotaciones del mismo Charcot estaban claramente relacionadas con un episodio de violencia sexual. Como se ha comentado antes, los hechos históricos confirman que Augustine sufrió agresiones sexuales por parte de quien fuera patrono de su madre (trabajadora doméstica) quien también había sufrido agresión. Siguiendo a Didi-Huberman:

“Eran en su mayoría visiones de violaciones, “sangre, de nuevo fuegos, terrores y odios frente a los hombres. Terrores, ciertamente...” (Didi-Huberman, 2007, pp. 184-186).

Quedaba claro que en ese momento caía bajo la influencia de “imaginaciones que no tiene por causa más que el cuerpo” (Didi-Huberman 2007 pp. 184-186), es decir, se reiteraba que no respondía a una enfermedad, a una cuestión física, a una patología. De Didi-Huberman vale la pena seguir citando: “Puras ilusiones, por tanto, y, desde el punto de vista de la medicina legal, había una gran preocupación por denunciar las falsas alegaciones de histéricas alucinadas. (Didi-Huberman, 2007, pp. 184-186). Para la medicina era muy relevante que quedara claro que en las visiones de las enfermas no había ninguna conexión con su realidad.

También Foucault, (1993) en su ensayo sobre la locura ofrece pistas sobre cuáles podrían haber sido las **razones de internamiento**. Pareciera que bajo el intento por preservar las buenas conductas y la defensa del honor de las familias poderosas convenía la medida internamiento: Según Foucault (1993): “Fuera de los peligros del ejemplo, el honor de las familias y el de la religión son suficientes para que se recomiende internar a un sujeto [...] Bien entrado el siglo XVIII, Malesherbes defenderá el confinamiento como un derecho de las familias que quieren escapar del deshonor.” (p.107)

Hasta ahora no hemos encontrado los diagnósticos médicos precisos por los cuáles las mujeres eran remitidas a la Salpêtrière, pero a juzgar por los aportes de Didi-Huberman en su intento por compartir las razones de internamiento del hospital conocido también como La ciudad de las mujeres incurables, podemos presentir la intención de mediar las situaciones de violencia.

Por la riqueza de la descripción y detalles del texto, de nuevo vale la pena compartir el siguiente relato completo de Didi-Huberman:

La Salpêtrière: lugar de la reclusión a gran escala. Lugar conocido como “el pequeño arsenal”. Y el mayor hospicio de Francia. Su “patio de las matanzas”. “Sus mujeres libertinas”, revolucionarias de SaintMédard, “anormales constitucionales” y otras “asesinas natas”, todas ellas encerradas ahí, en la otra Bastilla. **Este fue el Hospital general de las mujeres**, o más bien de todos los desechos femeninos, “se había prohibido incluso a los médicos del Hospital principal de París, que las acogiesen y ofreciesen sus cuidados”, pues era únicamente en la Salpêtrière donde “recogía”, entre otras, a las aquejadas de enfermedades venéreas; nada más llegar se las azotaba, luego se les cumplimentaba el “Certificado de castigo” y, por último, eran internadas. (Didi-Huberman, 2007, p. 23)

Tres mil mujeres encerradas desde 1690. Tres mil indigentes, vagabundas, mendigas, “mujeres caducas”, “viejas pueriles”, epilépticas, “mujeres chochas”, “inocentes mal proporcionadas y contrahechas”, “muchachas incorregibles...en una palabra: locas...Doscientas cincuenta y cuatro mujeres fallecidas en 1862... (Didi-Huberman, 2007, p. 24)

Didi-Huberman, (2007) insiste en la pregunta: **¿Pero cuáles fueron las causas para ser exactos?** Se enumeraron sesenta: treinta y ocho de tipo físico (entre ellas el onanismo, las

escrófulas, los golpes y las heridas, subrayo los dos siguientes: el vicio y el libertinaje. El cólera, la erotomanía, el alcoholismo y las violaciones; también subrayo las violaciones sobre las cuáles se ha venido mencionando fue la causa de Augustine. Pero existía otra clasificación denominada “causas morales”, cuando en realidad absolutamente todas lo eran, causas morales finalmente, pero bajo las “causas morales” por ellos así definidas se agruparon: el amor, las alegrías, las “malas lecturas”, la nostalgia y la desgracia y una última que reagrupaba las no específicas las “causas desconocidas”

2.4.1. EN COSTA RICA

En nuestro país, paralelo a los diagnósticos específicos a partir de “las causas morales” o bien a partir de las alucinaciones sin ahondar en la procedencia de las mismas, hay evidencias desde la experimentación médica en insistir en la diferenciación del diagnóstico entre hombres y mujeres. Para la medicina, ciertas enfermedades se amoldaban perfecto al cuerpo femenino, es decir el cuerpo femenino era propicio para el desarrollo de ciertos males tanto físico como mentales, Foucault se refiere a estos argumentos médicos: ...”Así el frío y la ceguera pueden entrar en conflicto con el temperamento...”...Así las mujeres, que por su naturaleza son poco accesibles a la melancolía, presentan síntomas más graves...” (Foucault, 1993, p. 68) vale la aclaración que muchas de las enfermedades mentales no diferenciaban entre síntomas meramente físicos o mentales. Así, se entendía por ejemplo que existía una transmisión del cuerpo al alma.

Las cualidades físicas como “humedad o sequedad corporal”, que hoy nos pueden parecer un tanto “sin sentido” fueron en la época justificaciones para la conceptualización de la enfermedad, achacando desde luego condiciones propicias en el cuerpo femenino que favorecían el desarrollo de las mismas. Tal era el caso de la enfermedad llamada “melancolía”, Foucault comparte cita de la opinión médica

Así las mujeres, que por su naturaleza son poco accesibles a la melancolía, presentan síntomas más graves cuando son atacadas por ella. “Son tratadas con mayor crueldad y más violentamente trastornadas por ella, porque siendo la melancolía más opuesta a su temperamento, las aleja más de su constitución natural. (Foucault, 1993, p. 68)

Mercedes Flores en su investigación sobre el hospital psiquiátrico, se cuestiona porqué la enfermedad de la melancolía y la explicación de sus síntomas no fue igualmente diagnosticada en hombres como en mujeres y básicamente concluye que (de acuerdo a la opinión médica de la época) la escasa incidencia de la melancolía entre los hombres se interpretó bajo el supuesto clínico que en ellos, el trastorno estaba vinculado al ejercicio intelectual, rasgo que ni siquiera era considerado que existiera en las mujeres, es decir “las mujeres no poseían capacidades intelectuales”, aún más, la enfermedad de la melancolía cuando la padecían las mujeres se vinculaba con “ideaciones religiosas apocalípticas” y se relacionaba con sus relaciones de pareja o producto de la maternidad.

En resumen, la melancolía sufrida en los hombres se interpretaba a partir de un trastorno intelectual, mientras que cuando se presentaba en las mujeres se relacionaba con ideaciones religiosas de carácter apocalíptico. Estas expresiones de ideación religiosas también llamadas “alucinaciones” eran resultantes del nivel de control sobre las relaciones de sexualidad y maternidad de las mujeres, tras el control, la persecución. Las alucinaciones, la culpa y el autocastigo estaban siempre presentes en las vidas, y principalmente en el cuerpo de las mujeres.

Los mandatos religiosos que pretendían una conducta “perfecta” ocasionó en las mujeres sentimientos de terrible angustia, las alucinaciones y sentimientos de culpa llevaban a las mujeres a sentimientos extremos, según Flores “estas ideaciones evocan también los extremos vividos desde la interacción social de la época, en relación con la vigilancia sobre las vidas “privadas” de las mujeres: sus relaciones de intimidad, sus sexualidades y maternidades” (Flores, Mercedes, 2007, p. 91). Las angustias extremas se registraba en los cuerpos, a través del castigo y los deseos de desaparición o fragmentación y en relación al cuerpo también las mujeres reflejaban sus sentimientos: “Estas experiencias límite, en las que las posibilidades de unificación corporal y yoica podían diluirse irremisiblemente, también se expresaron en las ideaciones del cuerpo vacío” (Flores, Mercedes, 2007, p. 91).

El cuerpo vacío en la obra se representa o la sensación de vacío se encuentra muy presente en la obra, comenzando con el nombre, los elementos de placenta vacías, que sirven para guardar el vestuario de las artistas. Uno de los relatos de las mujeres internadas hace alusión directa a estas sensaciones: “Tiene ideas fijas de estar desnuda de no tener ropa para

poner de que ya no exista espíritu en su cuerpo (...) Tiene ideas de suicidio y temblando de miedos”.

Para las mujeres existían limitaciones claramente marcadas, así pues era más sencillo identificar una conducta como una manifestación herrada, desacato o simplemente como “mala conducta” lo que Flores, (2007) señala como “las fronteras respecto a la propiedad privada y espacios de interacción habitual” (Flores, Mercedes, 2007, p. 80) Los límites transgredidos inmediatamente eran asociados como causas de “trastorno”, todo lo que estaba fuera de lo privado era prohibido, por lo tanto sancionado:

Estos antecedentes se establecían como continuidad de comportamientos anómalos, desde los cuales se detectaban fallas en el autocontrol de las emociones que eran denegadas a las mujeres: la alegría la palabra ilimitada y el cuerpo en voluptuosidad, aparecían como señales certeras de desborde emocional y de manifestación del trastorno. (Flores, Mercedes 2007, p. 80).

Es importante mencionar acá como la calificación de esa supuesta “mala conducta” de las mujeres estuvo también asociada a la práctica de la prostitución, que ya ha quedado claro como se ha mencionado anteriormente que no eran realmente las mujeres que practicaban la prostitución quienes fueron tratadas, y hasta hospitalizadas, sino todas las mujeres que no cumplieran con las conductas sexuales esperadas, es decir todas las mujeres que fueron consideradas públicas o desenfrenadas. Marín detalla, por ejemplo, el hecho de cómo en 1875 con la Ley de higiene empezó la inspección médica de lo que textualmente él señala: “de las meretrices reales o supuestas” esta cita nos permite confirmar que fueron hospitalizadas como prostitutas otras mujeres que no lo eran.

Marín también se refiere acá a la terrible realidad de los tratamientos médicos que sufrieron las mujeres, y señala: como los registros médicos tan vergonzosos y dolorosos para las mujeres fueron practicados a todas aquellas consideradas prostitutas, y textualmente se refiere: “en especial a las mujeres adúlteras, solas o concubinas” (Marín, J.J, 2007, p. 359).

Por ejemplo, para los registros médicos “**las manifestaciones de vitalidad**” eran comprendidas como “descontrol y exceso” en contra de la conducta socialmente esperada, según Flores para la época estas “transgredían el comportamiento de las mujeres y activaban

el temor a la pérdida de límites sociales y subjetivos desde la feminidad” (Flores, Mercedes, 2007, p. 80).

Los tratamientos y prácticas terapéuticas estaban enfocadas hacia **“el retorno de la normalidad”** (Flores, Mercedes, 2007, p. 110) pero **¿Qué era considerado “normalidad” en la vida de las mujeres?** Ni más ni menos que la disciplina para asegurar el orden socio económico.

Una vez más volvemos a la negación del disfrute y la casi esperada “abnegación al sufrimiento” cimentado a partir de la maternidad, a la que las mujeres debían ajustarse, de lo contrario eran consideradas como “maníacas” entre otros tantos males. Mas grave era la enfermedad cuando la conducta transgresora se relacionaba con la expresión corporal como movimientos provocadores o desnudez exagerada, por ejemplo.

Otro dato que ilustra el poder absoluto de la opinión médica o más bien de la opinión masculina (ya que no solo incluye a los médicos, sino a las personas, la mayoría de las veces hombres cercanos a las mujeres o que intervinieron e hicieron ese primer contacto con la institución) no es solo la falta de información de las razones que hicieron posibles esos internamientos, sino que la certeza de que casi la totalidad de los internamientos eran contrarios a la voluntad de las mujeres, como apunta Flores “internamiento forzoso”, “el encierro se justificaba desde la violenta atribución externa de condiciones de insanidad mental” (Flores, Mercedes, 2007, p. 130)

Era claro ese doble discurso al que Fores se refiere como “ese péndulo oscilante entre la idealización y la devaluación de la feminidad” (Flores, Mercedes 2007, p. 107) es decir, por un lado, la represión de la Iglesia o la religiosidad pesada sobre las mujeres y sus “principios morales” pero, por otro, todos los señalamientos desde la medicina y la siquiatria.

Dentro de los historiales clínicos de las mujeres existían sub-clasificaciones de paranoia crónica religiosa (o exceso de fervor) también el exceso de fervor era señalado como una anomalía bajo el concepto de “monomanías” (desorden y disminución de inteligencia) paranoia (con sus distintos niveles).

Reiteradamente la persecución y control extremo terminaría por producir temores excesivos lo que afectaría el comportamiento de las mujeres, quienes ya eran máximas fervientes religiosas. “[...] la heteronomía religiosa encontraba su sitio en las significaciones delirantes, la angustia provocada en las experiencias terrenales se encubrían a través de los refugios divinos y las esperanzas de consuelo y salvación en los poderes del más allá” (Flores, Mercedes, 2007, p. 95)

Las llamadas monomanías (falta de inteligencia) en relación con las mujeres no se relacionaban solo con la religión sino con los temores históricamente construidos hacia sexualidad, maternidad y por aquellos temores provocados por la fantasía del deseo, de la castidad y la anulación de la sexualidad femenina,

Flores, Mercedes (2007), “prohibición que develaba la condena del acceso a la pasión, en tanto constituía una fuente denegada a las mujeres. Así el cuerpo propio y el goce de la sensualidad desde la feminidad, se transformaban en fuente de persecución interna...” (p. 96)

Aunque resulte imposible de creer, también desde los tratamientos contra enfermedades venéreas a los cuales fueron expuestas las mujeres a las cuales se les consideró “mujeres públicas” se desprendían respuestas anómalas que podría terminar por dictaminar locura o histeria. Aunque no de una forma directa, Marín nos acerca a esta realidad que las mujeres vivieron desde los tratamientos asociados con prácticas sexuales ilícitas.

Según el autor para 1908 se comenzó a analizar lo doloroso e inhumano de los tratamientos nunca precisamente desde una preocupación por las mujeres sino porque esto ocasionaba que las mismas desertaran de los tratamientos, y se diseminara más las enfermedades venéreas, por esa razón fue que consideraron nuevos tratamientos.

Pero lo interesante de este hecho histórico es que revela que el resultado de estos tratamientos anteriores que podrían provocar el aborto y las denominadas “histerias femeniles fue denominada como otra de las posibles “causas de internamiento” otra de las razones por las que finalmente las mujeres además eran consideradas histéricas o enfermas mentales y terminarían hospitalizadas. (Marín, J.J, 2007, p. 369)

Con la concepción de “nerviosismo” la siquiatria costarricense en el siglo XX inicia con otra fuerte acusación, declarándolo como otro de los males mentales asociado a las mujeres que además fuera reforzado por las publicidad de la época sobre esto en la obra VACIO se hace mofa y se incluye cánticos y representaciones interesantes de los anuncios comerciales de la época, que con la utilización de imágenes de mujeres perfectamente vestidas y con apariencia muy femenina, con vestimenta de “servicio” de ama de casa o bien de madre son quienes cantan los anuncios, que es utilizado como uno de los elementos sónicos llamativos de la obra. La descripción de los lemas publicitarios se puede revisar en la primera parte de este documento.

La “**nerviosidad**” era considerada entonces como una nueva faceta de las representaciones femeninas, un nerviosismo, como una condición más bien naturalizada en las mujeres. Las fuertes influencias de Charcot se hacen sentir en la siquiatria costarricense. Según Flores “Los diagnósticos de psicosis –particularmente la psicosis histérica– psiconeurosis, histeria y moral insanity, proponían nuevas derivaciones clínicas vinculadas con la moral e insanidad femeninas. (Flores, Mercedes, 2007, p. 101)

Desde la definición misma de la conducta femenina o la feminización de la enfermedad ya se distinguían las enfermedades, algunas veces no se llegaba a definir como enfermedad sino que se trataba de algo “menos grave” y más relacionado con la conducta, con una conducta “poco femenina”: “Sobre esta lógica sustentada en la conciencia punitiva, el alienista expresaba la banalización del malestar femenino: el mal genio y los celos eran componentes de desobediencia que legitimaban el escarmiento institucional” (Flores, Mercedes, 2007, p. 116) en ocasiones las mismas mujeres “supuestamente de manera voluntaria”, lo cual está claramente en discusión, decidían que les era necesario un “poco de internamiento”.

Las sanciones a las que se verían enfrentadas las mujeres que se alejaban de las conductas esperadas, según Flores, por ira, desobediencia, rebeldía y deseo, entre otras, tenían como principal respuesta la negación de las expresiones de inconformidad. **¿Qué era entonces lo que se pretendía curar en las mujeres? ¿Hacia dónde se dirigían las curaciones o terapias físicas o de encierro?**

Existía una orientación clara para la sanación o “normalización” de las mujeres, que según Flores “involucraban la asimilación de la disciplina interna requerida para la laboriosidad doméstica, y la inculcación de valores morales”. (Flores, Mercedes 2007, p. 117).

Sin duda el hospital sustituía el espacio privado del hogar como espacio restringido cuya vigilancia estaba a cargo principalmente de la figura masculina a la vez asumida por la Medicina: “La institucionalización de idearios moral irracionales que condenaban e intentaban eliminar todo acto volitivo y de autonomía dese la feminidad” (Flores, Mercedes, 2007, p. 118).

2.4.2. LA VIOLACIÓN DE AUGUSTINE: ¿UNA RAZÓN DE INTERNAMIENTO?

*Bourneville camufló su indecisión colocando la narración de “una primera escena” concerniente a Augustine en la sección de las “informaciones complementarias” (y no cita todas sus fuentes); se trata de **la violación de Augustine**, que entonces contaba trece años y medio de edad, por parte de “C...” su jefe, en cuya casa vivía y qué, además era el amante de su madre. C... (Didi-Huberman, 2007, pp. 210-211)*

La siguiente cita tan extensa como descriptiva, permite ir detallando según sus partes, la interpretación que acompañó la agresión sufrida por Augustine. Se percibe la intencionalidad de tergiversar el acto de agresión y sus ataques se fueron poco a poco minimizando, negando así la existencia de los hechos que comprueban la violación. Una violación que nunca fue nombrada, más bien justificada bajo el supuesto “ataque histérico” que se consideró como el hecho predominante para determinar su enfermedad. Al mismo tiempo el ataque histérico se analiza como resultado de su primera menstruación, cuando en realidad según el relato anterior, el sangrado corresponde al parecer al acto de agresión.

A la mañana siguiente estaba indispuesta, había perdido un poco de sangre, sufría dolores en sus partes genitales y no podía caminar...Al continuar el estado de malestar, pensaron que se trataba de la primera aparición de la menstruación. L...volvió con sus padres. Vomitaba, le dolía el vientre. Un médico, al que llamó, también creyó que era la regla. Unos, días más tarde, L..., estando tumbada en la cama, sintió miedo al ver los ojos verdes de un gato que la miraban, empezó a gritar, su madre acudió y la encontró totalmente asustada, sangrando por la nariz. Después comenzaron los ataques. (Didi-Huberman, 2007, pp. 210-211).

De todo el relato antes expuesto lo relevante para los médicos fueron los supuestos ataques, a partir de los cuales Augustine fue presa de investigaciones y constantes revictimizaciones: Refiriéndose a Charcot, Didi-Huberman señala:

“Nunca lo dijo porque su voluntad de saber, que era voluntad de tener bajo su observación algunas “regularidades plásticas” definitivas, su voluntad de saber fue tal vez también voluntad de evitar” (Didi-Huberman, 2007, p. 217).

Durante el texto de Didi-Huberman se aclara las veces que Augustine no solo reiteraba los detalles sino que re-interpreta su violación una y otra vez. Didi Huberman reitera estos hechos de violencia lo que además acompaña con frases que manifiestan una clara molestia, “¿Y cómo no pensar que, a través de una memoria de tales atentados, Augustine debió percibir como terroríficos todos esos rostros que la rodeaban de un público que volvía a desnudar todas y cada una de sus actitudes pasionales?” (Didi-Huberman, 2007, p. 216).

En ocasiones las actitudes de Augustine según los relatos mostraban mezcla entre rabia, dolor, erotismo y confusión frente a la figura de su primer agresor (su ex jefe) y contra su médico Charcot, eran desconcertantes y llamaban muchísimo la atención de quienes la observaban, estudiaban y fotografiaban. Lo que definitivamente se convertiría en revictimizaciones constantes de su violación nunca reconocidas como el hecho principal. El texto que a continuación se extrae aclara como algunos de los supuestos ataques histéricos también llamados actitudes pasionales, eran en realidad interpretaciones de la víctima, en el personaje no solo de la víctima sino del agresor, es decir ella como víctima recordaba con dolor y representaba ambas partes:

Augustine no interpretaba únicamente su “propio” papel, que habría sido de dolor o simple “pasividad”; concertaba, en un mismo movimiento, su sufrimiento con el acto agresivo, interpretaba también al cuerpo agresor, y su temor se relevaba finalmente sobre una especie de intensa satisfacción, una satisfacción... ¡autoerótica!. Y fascinante. (Didi-Huberman, 2007 p. 217)

En su representación también del agresor, podemos imaginar que esto causaba confusión, y se tendía a culpabilizar sus conductas, que eran leídas en ocasiones como respuestas eróticas o placenteras alejándolo así de lado el acto real de una violación.

2.4.3. JUSTIFICACIÓN DE LA ENFERMEDAD DESDE LA HISTORIA FAMILIAR

“Los antecedentes de X... nos hacen ver lo mucho que se ha descuidado su infancia. La conducta de su madre, las relaciones establecidas por el hermano entre su hermana y sus amigos, explican en parte la conducta... ligera de la enferma” (Didi-Huberman, 2007 p. 223)

En los párrafos anteriores se abordaron las “razones de internamiento” a partir de la violación de Augustine para destacar como se da un giro brutal, convirtiendo en enfermedad una expresión de violencia sexual, para una posterior orden de internamiento. Con la historia particular de Augustine se explica claramente la similitud entre el sistema de internamiento médico y social que se desarrollaba en la Francia de los siglos 18 y 19, la ausencia de autonomía de hombres y mujeres enfermos, pero especialmente de mujeres, para quienes contaban con todo un grupo de hombres que dictaminaban y de manera cómplice justificaban los internamientos.

No fue muy diferente a lo ocurrido en el sistema médico-siquiátrico de nuestro país, a partir de la regulación de las “transgresiones sociales” en una época que no aceptaba ninguna muestra de mínima autonomía o muestra de ruptura en las mujeres. Con ello se enmarca la medicalización y la psiquiatría con definiciones como “anomalías mentales” específicas para las mujeres. Otro aspecto común dentro del proceso de internamiento fue sin duda la anulación de las voces de las enfermas, desde luego como parte de la persecución social. Un acompañante, o familiar o en ocasiones tan solo un dictamen describía los supuestos síntomas de la persona que “debía internarse”. Lo que Flores, (2007) relata como “la anamnesis” o diagnóstico se construía siempre por terceras personas ya que según los mismos expertos, las mujeres no estaban en condiciones de expresarse. “La historia de la enfermedad era entonces, la descripción temporal de signos patológicos, que no contemplaba las condiciones de regulación social sobre comportamientos transgresores como tampoco las condiciones histórico-biográficas involucradas en los padecimientos de los internados” (Flores, Mercedes 2007, p. 38)

Se reitera que en el proceso de diagnóstico (bien para la historia de Augustine y para las mujeres ingresadas en la historia hospitalaria de nuestro país) se negaron absolutamente los hechos de violencia así como también los intentos de transgresión social que pudieron haber

provocado algunos de los episodios y las dolencias, malestares físicos o emocionales (alucinaciones o expresiones de dolor) dando paso a un diagnóstico médico basado únicamente en los males que eran considerados por (médicos, siquiátras, sacerdotes, parejas y líderes comunales) todos agentes de control social.

Así como para Augustine la violación misma no fue considerada como el hecho principal de sus alucinaciones (propias de actos de violencia) para muchas mujeres de la época (siglos 19 y 20) tanto en Francia como en nuestro país, lo relevante no era los actos de agresión sufridos sino el hecho de que una mujer no respondiera a la conducta por ellos esperada. Las realidades de violencia vividas por las mujeres siempre fueron asociadas de “síntomas extraños” de locura. El hombre que le acompañaba podía “apelar locura” expresiones como alucinaciones, comportamientos histéricos entre otras muchas causas, sumado a la anulación total de las propias voces declaraba a una mujer de loca con urgencia de internamiento.

El intento por profundizar los mismos diagnósticos permite reconstruir las verdaderas causas por las que muchas mujeres sufrieron el proceso de internamiento. Siguiendo a Flores en los diagnósticos se esconden “Vivencias violentas y traumáticas, así como también transgresoras dentro de un contexto cultural intensamente intolerante respecto a las manifestaciones de resistencia y autonomía de las mujeres, cuyos contenidos fueron rechazados y mitificados” (Flores, Mercedes, 2007, p. 39) Aunque sobre este tema se ampliará más adelante, el cuerpo femenino fue biológicamente asociado a desviaciones síquicas, incluso a partir de ciclos naturales propios como ciclo menstrual, embarazos y partos. La maternidad (impuesta), abortos, inexistencia de placer sexual, violaciones y otras muestras de violencia, tuvo siempre un diagnóstico basado en una condición innata femenina ligada a la insanidad.

2.4.4. EL DETERMINISMO HEREDITARIO COMO CAUSA DE INSANIDAD EN NUESTRO PAÍS.

Flores nos confirma que en el discurso médico-siquiátrico costarricense prevalece esta influencia clara y la creencia de un proceso de transmisión hereditaria desde las características patológicas persistentes en generaciones anteriores y por lo tanto esperadas en las sucesivas. Flores señala que “desde la ciencia empírico-material la enfermedad mental era concebida

como involución mórbida de gérmenes nerviosos”(Flores, Mercedes, 2007, pp. 64-65) Dicho de otra forma “cada generación acumulaba las patologías anteriores” en este proceso no solo se acumulaban los males nerviosos, sino que también las “conductas y la ética” se arrastraba como algo irrenunciable ese “determinismo innato”, lo que para las mujeres se sumaba a la predisposición natural a la enfermedad, debilidad, sexualidad negada que ya se le atribuía.

Con esta teoría de determinismos se argumentaron y justificaron las prácticas purificadoras a partir de las cuáles los médicos y la religión se esmeraban en vigilar sigilosamente. Para los y las menos privilegiados(as) económicamente recaía como un peso enorme sinónimo de “debilidad constitucional” algo así como una incapacidad para adaptarse a sus condiciones de vida, lo que a su vez desencadenaba en “enfermedad mental”.

Durante la obra Vacío “el determinismo hereditario” se ejemplifican con los escritos, algunas veces leídos otras veces entregados entre el público, los diagnósticos por herencia. En uno de los momentos de la obra, se hace lectura del siguiente escrito, en el que claramente se describe la violencia extrema sufrida por esta mujer interna a causa de su maternidad prolífica no tratada y el sufrimiento ocasionado por sus múltiples embarazos, y sin embargo al final del historial clínico aparece como diagnóstico médico que la causa de su internamiento es: Puerperio y Herencia.

“Ha tenido 12 partos, cinco hijos vivos, siete mueren de eclampsia infantil. Hace como 10 años se trastornó por primera vez. Hace tres años se trastornó por la segunda vez (por las mismas circunstancias, amamantaba un niño). Ahora hace cuatro meses que se trastornó por tercera vez (también daba pecho a un niño) Causa; puerperio, herencia (Historial clínico 9425, 1907)

CAPÍTULO 3

SIGNOS DE RESISTENCIA DE LAS MUJERES

¿QUÉ NOS DICEN LOS HECHOS Y LAS OBRAS?

El discurso médico tuvo quizá que llegar a límites extremos como el encierro, la medicalización y la patologización por la resistencia que siempre estuvo presente en las mujeres. No se trató de una reacción pasiva y siempre sumisa, hubo muchas mujeres que dieron la lucha y se resistieron por mucho tiempo a estas medidas, en especial de las mujeres que vivían en pobreza. Las presiones de las instituciones y las certificaciones de parejas y familiares, no detuvo los intentos de sobrevivencia y de valentía de las mujeres al oponerse y alejarse de situaciones de extrema violencia por parte de sus parejas. Según Fores las muestras de resistencia desmitificaron los supuestos rasgos de pasividad, minusvalía y sufrimiento que se asignaba a la feminidad.

Pareciera que frente a mayores medidas de castigo, control y represión, mayor transgresión mostraban las mujeres. Las extremas medidas de encierro y medicalización nos relatan cuán luchadoras fueron.

3.1. REIVINDICANDO LASANGRE FEMENINA EN LAS OBRAS



“Charcot denominaba isquemia a esa propensión histeria contradictoria a “retener su sangre”.” (Didi-Huberman, 2007 p. 359)

 Interpretación de escenas/momento



(Foto 54) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.



(Foto 55) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica. Imagen capturada del respaldo de video.



(Foto 56) Solorzano, Selma (2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes. Universidad de Costa Rica.
Fotografo Carlos Hurtado

A partir de las aseveraciones hechas por Moebius (1982) tan citado por Calvo (2013), confirmamos el concepto de enfermedad que en ocasiones se le adjudicaba a las condiciones femeninas, Moebius afirmó que el embarazo y la menstruación, aunque el mismo aclaraba (que no eran verdaderas enfermedades) si que influenciaban en la vida psíquica de la mujer, pero además detallaba: “puesto que produce notables alteraciones en su equilibrio mental y perjudican el libre albedrío en el sentido legal” (Calvo, Yadira, 2013, p. 143).

Por otra, parte Didi- Huberman (2007) también hace referencia al temor o negación de las mujeres hacia su menstruación por el temor infundado sobre las experimentaciones y estudios o pruebas dolorosas a las que eran sometidas por su período menstrual.

La utilización constante del color rojo y el tratamiento del mismo es una de las formas en que las artistas reinterpretan y reivindican la violencia sentida a través de los relatos. Si analizamos bien las imágenes en ambas obras, el color rojo siempre está presente: desde el recibimiento de Roxana con una bebida de sangría (obra Vacío) que junto con las expresiones, los gestos de las artista, la bebida color rojo, más la cantidad de elementos colocados en escena permiten articular, redireccionar, interpretar que el elemento de la sangre está presente en la obra, que al ser esta una constante en el relato invita a comprender las vivencias de las mujeres a partir del símbolo de la sangre femenina, la violencia en los partos y las

experiencias de maternidad, la sangre y el dolor, en fin: la cuerpos femeninos sangrando, al mismo tiempo la bebida de la sangría a la entrada se relaciona con una especie de elixir que contrarresta como una especie de ritual hereje el sentido de la sangre el color rojo.

El rojo también está presente en los elementos gráficos, en Augustine: Es rojo justamente el vestido de gala con el que ella finalmente se da a la fuga, un vestido que además se extiende con una enorme cola (de color rojo) que en ocasiones parece desprenderse del vestido, simulando olas de líquido, con este vestido se representa el triunfo de Augustine, que según los hechos históricos reales logra fugarse del hospital. (Fotos 54, 55 y 56). Selma nos detalla que la última parte acompañada de la música de Ginastera, la escena reconstruye el hecho del escape de las mujeres

“ellas se empiezan a reparar, bailan ahí una coreografía final, Augustine se va al proscenio, se quita la bata se pone un traje rojo al mismo tiempo que Charcot está muriéndose al otro lado y se empieza a quitar su ropa” (Selma Solórzano, entrevista o comunicación personal, febrero 28, 2013).

El rojo estuvo en el centro de los delirios de Augustine. Siempre asociado a la mirada. Mirada graves, deseos no compartidos, violación. Pérdida de sangre. Sufrimiento. Secreto terrible, que debía callarse. Palidez. “Miradas amenazadoras, dirigidas a imponerle silencio”. Vómitos. Ojos de gato, terror, grito, sangrado de nariz. Primer ataque histérico. Luego más tarde en la Salpêtrière las primeras menstruaciones de Augustine... (Didi-Huberman, 2007, p. 357)

El tratamiento que se le dio a la menstruación, desde muy diversas interpretaciones, siempre surge desde la patologización para justificar la presencia de una enfermedad. Antes de que Augustine ingresara a La Salpêtrière la menstruación estaba “curiosamente” asociada a la Histeria, es decir los síntomas de la menstruación o ciclo menstrual de la mujer fueron tratados como parte de la sintomatología propia de la enfermedades, pero la llegada de Augustine comprobó que eran cuestiones distintas no relacionables, lo que al mismo tiempo se utilizó como medio para desenfocar el acto de violación sexual.

Esta consignación meticulosa, destacada, es un indicio del cuestionamiento por el que Bourneville introdujo toda la historia de Augustine: la relación de su caso se abre en efecto (y se clausura) sobre este problema: ¿Cuál es el vínculo de la histeria y de la menstruación? El caso de Augustine sería, desde ese punto de vista,

ejemplar, rico en enseñanzas teóricas. Pero queda, a fin de cuentas, un enigma por resolver. (Didi-Huberman, 2007, p. 357)

Para aclarar un poco más la idea anterior: Antes de que Augustine ingresara, la menstruación era ya una sintomatología más para diagnosticar enfermedades como por ejemplo la histeria, de esta forma el período menstrual estuvo bastante alejada de ser considerada como “ciclo normal de toda mujer”. El hecho de que Augustine tuviera su primera menstruación una vez internada, dejó en evidencia que la menstruación fue un invento más como sintomatología articulado con la histeria, pues en Augustine fue la justificante perfecta que se tuvo: “los dolores y gritos de Augustine tras la violación habían sido imputados tenazmente a la aparición de la regla” (Didi-Huberman, 2007, p. 357)

Nótese acá, la contradicción: ¿Si se comprueba la primera menstruación de Augustine tras un tiempo de estar internada en la Salpêtrière, no indica esto que efectivamente cuando fue internada fue víctima de una terrible violación? ¿Dónde queda la investigación, no de la enfermedad, que hoy sabemos que era inexistente, sino de la violación?

Todo lo anterior, los “enigmas por resolver” que menciona Didi-Huberman alrededor de la menstruación continuaron, siguieron siendo misterios femeninos, y cada que se presentaba un “ataque histérico” se insistía en una posible relación con la menstruación, ¿Qué convenientes eran las dudas “científicas” que atribuían constantemente a la aparición de la menstruación con las enfermedad?

Charcot fue más brillante, frente a la indecisión, pero, en cierto sentido, no menos ambiguo. También comentó el caso de Augustine: teniendo en cuenta el hecho de que la aparición de la regla [...] no había modificado en nada esencial el historial clínico [...] Porque la “histeroepilpesia” de Augustine seguía realmente siendo “ovárica”, lo que atención! Precisaba Charcot no quiere decir obligatoriamente que fuese fundamentalmente de naturaleza “lúbrica” (de todas formas era necesario salvar la histeria [...]). (Didi-Huberman, 2007, p. 358)

Por otra parte, y como siempre, el cuerpo de las mujeres se reinterpretaba una y otra vez para justificar los intereses médicos (éste es solo un ejemplo en torno a la menstruación) pero tantos temas en torno al cuerpo femenino nos apuntan esta conveniencia. Otra hipótesis que se deduce de lo señalado por Didi-Huberman podría entenderse como el interés de Charcot

por separar los “males” que eran asociados a la menstruación de aquellos que eran ya comprobados como producto de la Histeria. ¿Será que le convenía seguir sosteniendo que la menstruación ocasionaba males distintos a los de la histeria, porque se podría entender que la histeria no existía del todo? Si se percibía y se generalizaba la posibilidad de que todo estuviera relacionado con la menstruación: los dolores, los sangrados, los cambios de humor, la agresividad, las supuestas técnicas de seducción, las actitudes “pasionales” etc ¿**Podría significar esto un riesgo para Charcot en su diagnóstico y Teoría sobre la Histeria?** Podría estarse dudando de la existencia de la histeria, si la menstruación era una posible causa comprobada de todos esos males, ¿No se estaría desvalidando o deslegitimando así la histeria?

Dicho de otra forma, si se unificaban los síntomas y los males de ambas “supuestas” enfermedades, la histeria y la menstruación entendida como enfermedad para la época, ¿no era esto un riesgo si se comprobara que todas las mujeres o casi todas tenían los mismos males relacionados con su período menstrual? ¿Que no se trataba de una enfermedad?

Si se dudaba de la histeria como una enfermedad, no era este cuestionamiento un tanto difícil de responder, quizá quede únicamente en modo de pregunta, entre tantas que quedarán y surgirán alrededor de la utilización del cuerpo femenino para las miles interpretaciones médicas.

“entonces ella misma puso fin a su existencia como “caso” se disfrazó de hombre Y de esta manera se escapó de la Salpêtrière” Didi-Huberman, 2007, p. 365)

Interesante enfatizar de esta cita y otras en las que Didi-Huberman se refiere a la fuga de Augustine, como un final del caso pero no de la historia de las mujeres histéricas que continuaron en la Salpêtrière.

3.2. LOS MOMENTOS DE LIBRACIÓN: ELLAS SIN LA VISITA MÉDICA



Interpretación de escenas/momento



(Foto 57) Solórzano, Selma. (2012) Augustine.

Teatro de Bellas Artes, Universidad de Costa Rica. Imagen captura de respaldo de vídeo.



(Foto 58) Solórzano, Selma.

(2012) Augustine. Teatro de Bellas Artes, Universidad de Costa Rica. Imagen captura de respaldo de vídeo.



(Foto 59) Solorzano, Selma (2012) *Augustine*. Teatro de Bellas Artes. Imagen capturada del respaldo de video.

Existen escenas en *Augustine*, reflejadas en las fotos 57, 58 y 59, que se podrían interpretar como los pocos “momentos de liberación” pero además reflejan cierta solidaridad, complicidad o acompañamiento expresado entre las mujeres internas, por otra parte, coincide con escenas post-momentos de “temor” que los médicos infundían al realizar sus visitas, en las que no había manera alguna de protegerse.

Son escenas en las que las internas se levantan de sus camas (algunas de ellas seguidas de la visita médica) en la que de manera muy contrastante muestran una actitud y un gesto de tranquilidad, realizan rutinas con más libertad, movimientos que se expresan a través de vueltas, al mismo tiempo las rutinas sugieren la intención de protegerse, de avisarse, de llamarse, de advertirse.

La obra permite que la audiencia aún sin conocer la historia o sin haber realizado ninguna consulta previa perciba desde los movimientos y frases coreográficas, la existencia de “momentos de liberación” (como le hemos llamado en este análisis) de las mujeres internas.

La artista logra con claridad y llama mucho la atención esos cambios de escena, que se dan principalmente cuando las artistas se quedan solas en el escenario, sin la presencia de “ellos”, los médicos y la enfermera a cargo, pareciera que las mujeres recuperaban algo de su “normalidad”, los síntomas desaparecían como por arte de magia. De hecho existe una imagen, la última de esta secuencia presentada en este bloque en la que se observa como se va acercando la presencia de un hombre, de un médico, del poder, y justo en ese momento las mujeres vuelven a sus camas y a sus estados de invalidez, de enfermedad y de locura.

Por la gestualidad y movimientos de las bailarinas/actrices en escena se puede leer que dejan, aunque sea por esos minutos o segundos de sentirse o de actuar como “locas”, “enfermas o histéricas. Esta sensación que la obra permite entre ver como esos momentos de liberación transformados en escena, se lee también en el texto de Didi-Huberman como una confirmación de ese misterio que hubo alrededor de las mujeres histéricas. Esas sospechas o dudas que se genera a raíz de la existencia o no del montaje o no de la enfermedad, Selma lo aprovecha y lo explora al máximo.

Existen cambios de ritmo muy marcados, en estas escenas (cuando las mujeres están solas) es cuando hay más presencia coreográfica, movimientos fuertes pero simulando libertad, soltura, auto-liberación, respiración brazos extendidos, vueltas amplias, entre otros, acompañadas también de cambios musicales muy evidentes.

La obra se compone de una constante fusión entre: escenas total y únicamente teatrales sin libreto, escenas teatrales con libretos, escenas teatrales cargadas únicamente de movimiento.

Acá es donde toma fuerza este análisis: Cambios de formas visibles con hermosísimas frases sincronizadas que reflejan paz y libertad a través de giros de cabeza, apertura de brazos, o estiramientos, todo lo contrario a los movimientos rígidos cuando están siendo observadas por los supuestos médicos. Las rutinas de movimiento, la sincronía entre ellas, se puede interpretar de muchas formas, algunas posibilidades: **¿Eran los únicos momentos en los que ellas eran de verdad “ellas”? ¿Se sentían relativamente más aliviadas? ¿Podrían moverse con más libertad libertad, mientras no se sentían observadas? ¿No tenían que fingir, que inventar que simular?**

Lo más relevante de estos momentos de liberación es que confirman cómo las mujeres tenían sus episodios de autonomía y sanidad mental reafirmando que la sintomatología, era una invención, dejando de fingir su supuesta locura. ¿Sugiere esto que quizá hayan existido momentos en los cuáles las mujeres estaban con o sin medicación? De nuevo reiterando el contraste de las escenas una vez que ya los médicos reiniciaban sus rutinas de revisión, las mujeres se incorporaban en sus sintomatologías anteriores, sus posiciones, sus gestos de locura, sus movimientos, algunas veces repetitivos.

3.3. ZAPATEO: REPRESENTACIÓN DE LAS RESPUESTAS ANTE LA OPRESIÓN



Interpretación de Escena / Momento



(Foto 60) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro Aduana. Imagen capturada de respaldo de vídeo.



(Foto 61) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.



(Foto 62) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.



(Foto 63) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.



(Foto 64) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.



(Foto 65) Ávila, Roxana – Grupo Abya Yala (2013) Vacío. Teatro de la Aduana. Imagen capturada de respaldo de video.

En este momento, la obra rompe completamente el ritmo que venía manteniendo con escenas anteriores, en las cuales el objetivo fue la representación de la madre, esposa y ama de casa perfecta, sumisa y pasiva.

En estas secuencias de imágenes desde la 60 hasta la 65 prevalecen ciertas muestras de colectividad, entre las más notables, un fuerte ZAPATEO (en medio de un silencio en el que solo se escucha el sonido del zapateo) que empieza en crescendo. Acompañando las escenas del zapateo (con lo anteriormente expuesto) (**Avila y Morera 2012**) **se hace lectura de los siguientes textos**

“Cuando los esposos abofetean a las esposas, o las azotan con palos y látigos, o las amenazan de muerte con cuchillos, piedras, machetes y armas, según el código general, las penas aplicadas se determinan de acuerdo con si las heridas o golpes le impiden a la víctima trabajar temporalmente o de por vida” (San José, 1841)

“En estas pocas líneas que te escribo podrás ver que mi cabeza está perfectamente bien. Si algo hallas extraño, será que escribo como para que todo el mundo lea. Dicen que aquí no se puede de otro modo”

Con la lectura de estos textos, más los gestos de las artistas que acompañan el zapateo la obra pretende dejar claro la necesidad de protesta, que por lo menos es la manera artística en la que la puesta en escena responde a los hechos históricos que se dieron en este hospital siquiátrico.

Además de la característica muy propia de la obra, los grandes contrastes, también está presente en estas escenas, en las que inmediatamente después del zapateo, se escucha la canción “Es la historia de un amor” en ese momento las bailarinas principales realizan rutinas de movimientos que representan fortaleza, enojo, algunas veces podrían significar frustración, ira y tristeza.

Esas exigencias dirigidas a las mujeres para cimentar sus principios de feminidad estaban directamente relacionadas con los procesos de control, de represión y de violencia extrema que finalizaría con el diagnóstico de la locura femenina. ¿Por qué? Porque ese modelo de feminidad creado para controlar y disciplinar a las mujeres sirvió de parámetro para posteriormente dictaminar quien irrespetaba esos principios, o ese modelo esperado de feminidad. Si una mujer contrariaba el ideal de feminidad, muy probablemente sería señalada, juzgada, excluida, tratada como demente y hasta encerrada. Así por ejemplo las mujeres que se resistían a la violencia o sumisión esperada eran consideradas insanas, entre otros calificativos que le fueron adjudicados.

Retomando los hechos expuestos por Federici en la Edad Media las prácticas antiguas a Iglesia permitieran a las mujeres algún tipo de control en relación a la toma de decisiones con respecto a sus vidas y a sus cuerpos, para evitar los embarazos o promover la participación activa de las mujeres en tareas ajenas al hogar, espacios, o bien prácticas naturales en las que las mujeres tenían más control sobre, sus ciclos, sus dolores y curaciones corporales a partir de un auto-conocimiento por ellas mismas generado, replicado por generaciones de mujeres. Todo este preámbulo de saberes es importantísimo para comprender la urgencia de erradicarlos.

Toda posibilidad de auto-control femenino era fuertemente juzgada y para muchas su destino fue ser etiquetadas como histéricas, locas. Una cantidad enorme de mujeres fueron hospitalizadas en el pabellón de las mujeres histéricas de la Salpêtrière, y muchas mujeres

costarricenses fueron hospitalizadas en el Hospital del Chapuí en la ciudad de San José ¿Cuáles fueron esas conductas para que sus parejas, esposos, familiares, tomaran la decisión de internamiento? Para la respuesta basta conocer las iniciativas de control muy bien ilustradas en el manual de la Buena Esposa.

3.4. LA IMPORTANCIA DE LOS ESCRITOS DE LAS MUJERES INTERNAS

La única libertad que tenían las mujeres internadas dentro de la dinámica hospitalaria psiquiátrica que en aquel momento seguía un orden de adoctrinamiento social en Costa Rica, era sus escritos personales. Ese encierro significaba para las mujeres un destierro (ya que quedaba a las afueras de San José) e imposibilitaba aún más su búsqueda por la autonomía y la autodeterminación, por ello, la escritura significaba un medio de escape, un medio de búsqueda de contacto con sus seres queridos, sus familiares.

Esos escritos personales de las mujeres también fueron capturados. Haciendo un leve recorrido histórico, por la autoridad hospitalaria es notable que para los hombres que administraron el hospital, las vivencias de las mujeres y, por lo tanto, sus escritos, no fueran importantes.

Según relató Roxana (2013), durante los primeros treinta años, el hospital fue administrado por un señor educado en Francia, muy probablemente tuvo educación vinculada a la Salpêtrière, igualmente, los posteriores años también sería administrado por otros varios hombres entre los cuales se encuentra Abel Pacheco quien dirigió uno de los períodos más recientes. Según los relatos pareciera que los administradores tenían la autoridad no solo para leer las cartas sino que decidían cual se entregaba y cual no. De acuerdo a la investigación de Mercedes Flores, muchas de las cartas nunca fueron entregadas, y por ende son ahora parte de su investigación, ya que se encuentran aún archivadas.

“las mujeres ahí eran negadas de voz dos veces, la primera vez, porque para meter a alguien al Asilo Chapui en esa época, yo llegaba con vos y decía ella está loca y a vos no te preguntaban nada, ella está loca, siempre está como que llora y llora, y la segunda vez que les quitan la vos es cuando ella escribe la carta que nunca es enviada o sea que dos veces estaban condenadas, yo digo, “estas cartas van, no

sé dónde y no sé cómo, pero van". (Roxana Ávila, comunicación personal, mayo 30, 2013).

Durante todo el desarrollo de la obra Vacío se le da una especial simbología o se desarrolla con muy diversos elementos en la escenografía los "escritos de las mujeres" pequeñas notas, por ejemplo, son entregados a personas de la audiencia.

Según se investigó con la productora de la obra, son escritos que las actrices seleccionaban como extractos de la investigación de Flores, de los escritos reales de las mujeres internas en el psiquiátrico. Las actrices se acercan y con voz casi imperceptible como murmullos leen al oído parte de estos escritos que son finalmente entregados al público, además se suman "las miradas" al momento de entregar la nota, como ocultando pero al mismo tiempo queriendo gritar los mensajes.

Una de las actrices y cantantes, Liliana Biamonte, representa varios personajes, entre ellos tiene a cargo la representación de las mujeres que fueron acusadas de brujería y quemadas en hogueras, representa una especialista en hierbas, reparte hierbas a las personas del auditorio y les dice su uso medicinal, pero en ocasiones lo hace a través de la entrega de pequeñas notas a las personas de la audiencia. De esta manera, explica Roxana (2013) la relevancia que para ella toma honrar a millones de mujeres que fueron quemadas por sus conocimientos, y el uso de las pequeñas notas como una manera de explicitar la prohibición de la época para estas prácticas.

De acuerdo con la investigación de Flores, (2007) las mujeres solían escribir a manera de "diario" como la única conexión posible con el mundo exterior al asilo, sin embargo, los escritos eran controlados y existían criterios médicos para decidir cuáles eran entregados a sus familiares o a su destino y cuáles no.

¿Qué impacto pudo haber tenido en el diagnóstico de las mujeres entregar todos los escritos? ¿Qué información se escondía tan celosamente en los muros del hospital? ¿Podrían los escritos dar indicios de saneamiento?

Ese control y revisión de criterios de entrega o no de los escritos su destino, escondían en sí misma otra manifestación importante de control, en una época de ebullición de

publicaciones (periodísticas, literarios, académicas y técnicas) en su totalidad elaboradas por hombres, no existían escritos de mujeres. Según Flores “La difusión oficial de estas producciones implicó la exclusión de acerbos culturales de tradición oral en la sociedad, así como de producciones culturales de origen popular y de autoría femenina” (Flores, Mercedes, 2007, p. 126)

Las escrituras “permitida” para las mujeres se limitaron a la escritura en diarios personales y las correspondencias. Quizá por esto, tanto la investigadora Mercedes Flores como la misma obra VACIO contemplan y destacan la importancia de estos escritos. En la obra, por ejemplo, las cartas formaban parte de los elementos escénicos en forma de relatorías y escritos que se entregaban al público, pero no solamente como escritos que se entregaban, sino que la voz permanente de la relatora principal de la obra, se basa en los relatos reales de las mujeres ¿Qué significado tiene el megáfono? Con el megáfono se quería evocar la inmensa necesidad que las mujeres tenían por comunicar, ¿Querría la autora retratar la necesidad de gritar, de nunca callar?

El significado de los escritos no eran simples cartas para comunicarse con sus familiares, sino que significaban el vehículo, el único vehículo del pensamiento de sus realidades. Flores señala que

“Los manuscritos de las mujeres internadas mostraron la existencia de actos introspectivos en torno a las condiciones de vida que tuvieron que enfrentar desde el exilio. Desde la correspondencia destinada a otros, expusieron algunas de las representaciones y contenidos culturalmente vedados para las mujeres, inscribiendo el ámbito de la interioridad doblemente excluida –en la feminidad y la insanidad” (Flores, Mercedes, 2007, p. 127)

Definitivamente las cartas permitieron confirmar la violencia institucional que existía sobre las personas internas que según Flores no eran más que “personas que se encontraban en condiciones de señalamiento y exclusión social, sobre las cuales todo comportamiento transgresor era fácilmente transformado en estado de locura” (Flores, Mercedes, 2007, p. 132). Por otra parte, las cartas o escritos de las mujeres resignificaban para muchas la única vía para, afirmar de algún modo, o más bien auto-afirmar su cordura, escribir lo que vivían les

devolvía cierta lucidez, lucidez que al parecer nunca fue muy bien recibida por quienes siempre preferían un diagnóstico de insanidad mental.

Los escritos reflejaban cuan conscientes estaban ellas con respecto a sus males incluso reafirmaba que nunca fueron de ningún modo mujeres pasivas como se les hizo creer, sino que a través de sus cartas demostraron tener cierta consciencia de su estado de salud, aunque claramente en medio de mucha confusión. Sin embargo, el sistema hospitalario se empeñaba en ocultar la realidad de las vivencias que podrían haber provocado algunos de los malestares que finalmente sumaron en el dictamen final de diagnóstico. Los medicamentos, por otra parte, aumentaban los estadios de confusión y olvido, lo que impedía a las mujeres controlar sus mentes, sus emociones y desde luego sus cuerpos.

Así se logró (se consiguió) alejarlas cada vez más de la auto-responsabilidad hacia sus vidas y sus cuerpos y era una forma de distanciarse y (no adueñarse o expropiarse) de sus vidas. En medio de esta realidad, los escritos, las notas pequeñas o cartas era el único vestigio, único hilo por el cual las mujeres podían “exportar” su poca o mucha “sanidad mental” eran las notas lo único que salía al exterior aunque eran los mismos familiares que las internaron los que podían acceder a esas notas claramente interpretables como cordura, pero que ellos mismos se empeñaban en obviar.

Fue clara la intencionalidad de la medicina por anular cualquier vestigio de razón, que justificara el encierro por un mayor tiempo posible, recordemos que las notas no siempre eran entregadas a su destino y que éstas que conocemos son únicamente gracias al rescate que hace Flores (2007) en su investigación.

REFLEXIONES FINALES

EL CUERPO DE LAS MUJERES EXPROPIADO COMO NUNCA ANTES

Las reflexiones finales que acá se comparten se desprenden de las categorías de análisis más importantes, por lo que en esta última parte se hace un esfuerzo por priorizar y enlazar dichas categorías con la aproximación teórica principal: La patologización y expropiación de los cuerpos de las mujeres, además de retomar autores y autoras citados durante todo el análisis: Flores, Foucault, Federici y Didi Huberman, Rachel Maines, Missé, la doctora Valls Llovet y otras investigaciones costarricenses de Alvarenga, Marín, así como a Yadira Calvo. Para facilitar la comprensión a continuación se enlistan los subtítulos principales de este cierre:

- La Feminidad asociada a naturaleza-biología-instinto
- Todo vinculado al útero
- ¿Por qué la relación constante, casi obsesiva por los órganos genitales femeninos?
- Del útero a la histeria
- Histerización y adoctrinamiento del cuerpo femenino
- ¿O es que para la medicina fue más interesante la investigación con el cuerpo de las mujeres?
- Patologizando hasta prácticas ancestrales
- Negación y patologización de la sexualidad femenina
- La Medicina hoy
- Cierre
- Entre lo teórico y lo subjetivo
- Todas somos putas y todas estamos locas (reivindicando la locura desde el feminismo)

-Mi propio proceso

-Complicidades en el cuerpo

LA FEMINIDAD ASOCIADA A NATURALEZA-BIOLOGÍA-INSTINTO

La herencia de la medicina/siquiatría llega con su enfoque de adoctrinamiento social retomando fuertemente lo que Foucault llamó la “teoría de alienación mental como mecanismo patológico de la naturaleza” (Foucault, 1993a, 118). La construcción de la locura hacia el ordenamiento social tuvo implicaciones particulares para la vida de las mujeres. Con la medicalización y la hospitalización se recrudeció e intensificó el control sobre los cuerpos, reafirmando y naturalizando las teorías sobre inferioridad como algo propio de las mujeres. Autoras como Mercedes Flores (2007), Rachel Maines (2010) y Yadira Calvo (2013) se han referido a estos argumentos biologicistas mediante los cuales se le atribuye a la mujer una supuesta condición innata y a partir de allí se adscriben cantidades de patologías, según Flores: *“las representaciones de feminidad se articulaban desde la asociación entre cuerpo y emoción como fuentes primarias de irregularidad física y mental, como determinaciones constitucionales proclives al descontrol de los instintos”* (Flores, 2007, p.20)

Yadira Calvo nos sitúa mucho más atrás en la historia para recordarnos que desde los siglos V y IV antes de Cristo, ya Hipócrates y sus seguidores desconocían por completo los órganos femeninos, desde entonces se referían al útero, matriz y órganos sexuales externos como “fuente de desorden y patología” (Calvo, 2013, p.149).

Para el siglo XVII ya era un hecho “supuestamente” comprobado que el cerebro de las mujeres no solo era más pequeño, sino que, según los estudios de la época: “...además retenía humores ácidos y penetrantes que “escocían” a sus dueñas los nervios y membranas” (Calvo, 2013, p.25). Bajo estos criterios científicos que perduran hasta el siglo XX la diferenciación sexual, según Calvo se sostiene bajo las bases de una ciencia con prejuicios sexistas, (Maines, 2010) reitera que nunca existió ni siquiera un vocabulario propio para describir la anatomía femenina, cita a Laqueur quien creía innecesario investigar sobre la anatomía genital femenina, así lo expresa en la siguiente cita:

“si el cuerpo femenino era una versión del cuerpo canónico menos caliente, menos perfecta y por tanto menos patente, las distintas referencias orgánicas, en particular las genitales, importaban mucho menos que las jerarquías metafísicas que ilustraban” Laqueur (1990) citado en Maines (2010).

Estas ideas encuentran rápidamente apoyo y son continuamente divulgadas como descubrimientos e investigaciones científicas supuestamente validadas. El discurso médico se va extendiendo y proyectando a través de artículos científicos en revistas médicas, con gran credibilidad en la época.

En Costa Rica, por ejemplo, en los años 1904-1905 se publicaba sobre la condición innata de las mujeres y su tendencia a la excitabilidad, la debilidad mental asociada a su cuerpo y en ocasiones conductas “extrañas” o “inmorales”.

Flores (2007) hace referencia a las opiniones que apuntaban cómo “ciertos desórdenes orgánicos e intelectuales se relacionaron con la menstruación señalándola la mayoría de las veces como una enfermedad o como un mal que “las debilitaba” sobre este tema se hará referencia más adelante. Es interesante destacar como los patrones sobre feminidad definen prácticas de “disciplinamiento” a través de diagnósticos que justifican, la necesidad de castigar, de cualquier manera, en especial con la hospitalización.

A partir de las explicaciones de Spencer (1873) citado por Calvo (2013) en el siglo XIX, por ejemplo, toma fuerza la ley de la energía, según la cual, cada persona redirigía la energía por todo el cuerpo para hacer funcionar los distintos órganos. Se creía que la mujer necesitaba redireccionar toda esa energía hacia la matriz, lo que según la teoría interrumpía cualquier otra actividad, pero esto no se limitaba únicamente a la reproducción, sino también: a la menstruación y la menopausia, podríamos inferir que, por supuesto el principal órgano femenino que se impactaría negativamente, según esta teoría, sería el cerebro femenino.

Razones tan variadas se fueron sumando como motivos de degeneración social, según Flores: “el pasado y la tradición, los sectores populares y sus costumbres, la población debilitada por el cruzamiento de razas, los viciosos inadaptados a la regularidad productiva y en especial la naturaleza femenina fueron expuestos como protagonistas del escenario de descomposición que carcomía los ideales de progreso y orden” (Flores, 2007, p. 25). En

especial a partir de la “naturaleza femenina” se recrea un control poderosísimo que llega a justificar múltiples formas de violencia.

Conviene referirnos al riesgo de la naturalización y normalización de expresiones de poder, en este caso desde el poder médico. El poder tiene implicaciones sobre lo que se define normal, por un lado la naturalización y aceptación del poder, como regulador de las relaciones sociales que limita a quienes son subordinados(as) a este, aunque no lo distinguen como perjudicial, y por otra parte va delineando lo que es considerado “normal” y por lo tanto también lo “anormal”. Además, la comprensión del poder se complejiza cuando este no sólo se manifiesta mediante prácticas de represión, castigo, prohibición, sino que adquiere expresiones más sublimes más solapadas, por lo tanto, más difíciles de identificar, Foucault señala como algunas de las características que hacen del poder una expresión sublime y peligrosa. "Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos". (Foucault, 1993, p. 182)

Resulta muy oportuno citar el texto de Missé que aunque se refiere particularmente a las sexualidades diversas aporta desde la construcción de la “alteridad” y por lo tanto de la “anormalidad” en relación con lo explicado anteriormente, pareciera que “lo otro”, lo “distinto” “lo anormal” es dictado por el patriarcado. Bouamama. Asun Pié Balaguer citado en Missé (2005) señala:

«Si la construcción de la normalidad ha sido el inicio y el final de la construcción de la alteridad, de lo que se trata es de deconstruir esta normalidad y volver a mirar bien aquello que se representa como alteridad deficiente”.

En este sentido, la mayoría de discursos que generan exclusión y sumisión se basan en la naturalización. “La naturalización consiste en atribuir a la propia naturaleza de las cosas el origen de sus problemas”,

La anormalidad y la patologización o definición de “personas anormales” nos ha perseguido por siglos a las mujeres, de manera bastante similar ha ocurrido y ocurre con la etiqueta intencional de “anormalidad” que ha acompañado a las personas sexualmente diversas (personas con representaciones de sexualidades diversas incluyendo la práctica

hetero) y que el patriarcado con su heteronormatividad ha moldeado, reinventando vínculos entre “sexualidades diversas” y condiciones de anormalidad y antinaturalidad, se ha patologizado y definido como enfermedad que necesita cura y que se puede prevenir. Todavía hoy algunos países insisten en los tratamientos curativos. La patologización de la homosexualidad se ha tratado de legitimar también desde la genitalidad, desde la composición de cromosomas, desde las diferenciaciones biológicas, desde las características físicas, desde los supuestos símbolos de feminidad y masculinidad y con mucha crudeza se ha utilizado la masculinidad hegemónica como el modelo/patrón a seguir, frente al que se compara y se valora minuciosamente.

TODO VINCULADO AL ÚTERO

Como se introduce en el texto anterior, se determinan ciertas características biológicas como responsables de la “debilidad intelectual y moral” así como de la “anormalidad” de las mujeres. “anormalidad” que se ha tratado de argumentar sobre todo a partir de la centralización en el útero como órgano protagonista. Sobre esto se encuentran referencias desde varios(as) autoras(es) y teorías, Flores (2007), Didi-Huberman (2007), Maines (2010), Foucault (1993) Calvo (2013) y a partir de investigaciones más recientes, la Doctora Valls LLobet (2012)

Flores comparte un extracto del artículo médico publicado en 1905 y cita específicamente la argumentación sobre la labor central del útero “Después de la aparición de la menstruación; el útero se transforma en un foco de excitabilidad de intensa concentración que atrae hacia sí todas las manifestaciones de la vida” Martínez (1905), citado en (Flores, 2007, p. 20) o como lo explica Calvo, “su única finalidad la dictaba el útero”, que volviendo a la teoría de la energía mencionada, “las mujeres tenían no solo menos energía, sino menos de todo, de desarrollo muscular, de desarrollo nervioso, de solidez y capacidad mental de poder de abstracción y hasta de cualidades morales” (Calvo, 2013, p. 36). Esa debilidad intelectual, y por ende “moral” que es atribuida a las mujeres explícitamente a partir de **los órganos genitales** y la función reproductiva, recrea la idea de “malignidad de los órganos femeninos” que ya se venía señalando con anterioridad junto con los defectos, mal formaciones, o lo incompleto de los órganos femeninos,

Yadira Calvo relata como desde tiempos antiguos existía la metáfora de “ollas quebradas” haciendo referencia al útero vacío. Entre los Egipcios de 1800 se manejaba la imagen de un útero que se “manifestaba exigente, móvil y hambriento de sexo o de feto, lo que para el caso era lo mismo” (Calvo, 2013, p. 166). También menciona como desde el siglo II Areteo de Capadocia representó al útero como una bestia extraña que vivía en el interior de los órganos femeninos, que si no se le respondía sus deseos podría provocar extrañas enfermedades, entre las que se cita: La histeria.

Sin importar, edades, clase, proveniencia u otra diferenciación, como ya se ha mencionado, a partir de esta “naturalización de irracionalidad” los males que afectaban a las mujeres se trasladan al mundo real y formal de la anatomía y la fisiología.

En el siglo 19 ya el cuerpo femenino o la “condición femenina” y sus funcionamientos eran sinónimo de enfermedades y trastornos mentales. De dimensiones impensables fueron las formas en las cuáles se asoció el cuerpo de las mujeres con enfermedades físicas y mentales, citando nuevamente a Flores

“Desde el cuerpo sufriente que desconocía el placer y hacía de este un santuario para los más sublimes e ideales femeninos fueran estos la maternidad prolífica o la castidad sacralizada de los conventos, o desde el cuerpo pasional en su naturaleza mórbida, el sustrato biológico aparecía como campo de dominio de la clínica médica” (Flores, 2007, p. 39)

Todas estas afirmaciones médico/ siquiátricas que con el apoyo de la Iglesia acompañaron a las mujeres, además eran divulgadas como necesarias, es decir: las mujeres nacieron con el fin de la reproducción, para ejercer la maternidad, entonces, ¿Para qué necesitarían un cerebro avanzado? Si se atrevían u osaban participar del espacio público, cualquiera que fuera, el juzgamiento y castigo se agravaría. Participar en el espacio público significaba interesarse por algo fuera del espacio del hogar, estudiar, percibir un salario por un trabajo externo a la casa, en fin dedicarse a cualquier otra labor, con todo ello: “ habían alentado un aumento de la criminalidad y de la locura femenina” (Calvo, 2013, p. 75) Con lo anterior se comprueba la idea construida de una deficiencia fisiológica y psicológica entendida como “necesaria”, dado el antagonismo que se consideró en la época entre **la actividad cerebral y la procreación**” Si lo analizamos en profundidad el fin de la construcción de la

femenidad dirigida principalmente hacia la maternidad y labores domésticas obviando por completo una sexualidad propia provocaron una serie de transgresiones que fácilmente serían castigadas como locura.

La obra *Augustine* retrata constantemente la invención de la locura femenina. La intención de Solórzano por plasmar lo que ella llamó “una locura interesada” o una “locura conveniente” se percibe en escenas donde las artistas representan a las internas que parecen estar fingiendo los ataques de histeria siguiendo las indicaciones médicas, estos momentos de gestualidad sugieren el interés de la artista por cuestionarse: ¿Qué exactamente estaría sintiendo las mujeres internas? ¿Por qué necesitaron simular los ataques? La forma en la que Selma conecta las actuaciones con el tema de la invención médica, invita a preguntarse constantemente sobre la veracidad de los hechos y se confirma con las imágenes reales de la Salpêtrière, Las mujeres eran sometidas, inducidas, persuadidas a obedecer para evitar repercusiones peores sobre sus cuerpos, esperando (tal vez) la redención social de las acusaciones por las cuales fueron juzgadas como “malas mujeres” o como sexualmente perversas o por cualquier otra razón médico-siquiátrica.

Por su parte, Roxana Avila y su elenco en *Vacío* permite retomar lo vivido de manera sufrida por muchas mujeres con respecto a sus maternidades, así mismo interpela hacia las relaciones con nuestras madres, nos devuelve a los hechos para comprender y tratar de entender el porqué de su espera, de su sumisión de su violencia o incluso sus formas de ser madre en relación al vínculo con nosotras sus hijas.

Para Roxana, esto es un aspecto fundamental y nos comparte:

“cuando mi mamá la fue a ver, porque es un homenaje a mi mamá, sus palabras fueron: “es que todo eso me lo dijeron”... “sí mami, yo hice esta obra para vos, porque todo eso te lo dijeron”. yo me congracié con mi madre haciendo el montaje porque, vos te das cuenta que tu mamá no tuvo un referente de una mujer empoderada, capaz de... ¿de dónde lo va a haber sacado?, entonces ¿qué clase de madre es si no tuvo madre?, ¿si no le permitieron ser eso? cuando te vas más atrás y decís “pero ¿de dónde va ella a hacer algo si apenas yo logré un poquito con mi hija?” y yo veo que repito mierdas que me quiero quitar de encima ¿cómo la estoy criticando a mi mamá?, ¿cuáles son los modelos? (Roxana Ávila, entrevista o comunicación personal, mayo 30, 2013).

¿POR QUÉ LA RELACIÓN CONSTANTE, CASI OBSESIVA POR LOS ÓRGANO GENITALES FEMENINOS?

“Dificultad e indecisión ante el misterio se vieron relegados, por una nueva pasión por las medidas. Así pues, se midieron todas las secreciones y todas las humedades histéricas, creyendo alcanzar con ello algún secreto corporal”. (Didi-Huberman 2007, 358)

Sin ahondar mucho en las experimentaciones médicas realizadas se denota, como hemos venido señalando una constante focalización en los **órganos genitales femeninos**, así lo señalan Didi-Huberman (2007) y Foucault (1993), un ejemplo de ello fue la práctica médica llamada “compresión ovárica” que encontraremos repetidamente en el texto de Didi-Huberman (2007) utilizada para detectar, confirmar y diagnosticar los niveles de la enfermedad de las “histéricas” pero realmente en qué consistía ¿Cómo se definía la “compresión ovárica”?

Según las recopilaciones del autor, algunas de las descripciones son: “compresiones del útero, todo tipo de “confricciones de las zonas genitales, masturbaciones, digámoslo, hasta no poder más, una histérica extenuada, completamente exudada se pacífica” (Didi-Huberman 2007, 236) En la misma cita, señala lo que pareciera ser la existencia de incongruencias entre “profesionales” médicos y fotógrafos de la Salpêtrière. La práctica no estaba del todo legitimada por la generalidad médica, por ejemplo el médico Briquet (1859) citado por Didi (2007) señaló: “lo había intentado, naturalmente, tenía la opinión de que no funcionara” surge la pregunta: ¿Mientras lo practicaban, desconocemos cuántas veces se repitió para descartarlo? Didi señala con ironía: “Ahora bien, Charcot se reconcilió en cierta manera con la tradición. No dudó en sumergir su dedo en la ingle de las histéricas, en instrumentalizar una denominada “obstrucción ovárica” en prescribir en ciertos casos la cauterización de los cuellos uterinos” (Didi-Huberman, 2007, p. 236)

Con la obra de Didi-Huberman reconocemos la dimensión del poder de un médico como Charcot y su influencia en las decisiones médicas de la Salpêtrière, Con respecto a las mujeres internadas, por enfermedad, locura y hasta por maternidades tormentosas y violentas, existían opiniones médicas encontradas y muchas contradicciones. No hubo acuerdo en ciertas prácticas realizadas. En el caso, por ejemplo de la histerectomía al parecer tampoco

existía un criterio unificado. Hoy sabemos que históricamente no se han considerado nunca las decisiones de las mujeres, y que las políticas de reproducción han sido dirigidas siempre a partir de necesidades gubernamentales según la urgencia de aumentar o disminuir la población respondiendo a intereses económicos.

Casi que la totalidad de males o enfermedades que sufrieron las mujeres en el siglo XIX, fueron reducidas a sus **órganos genitales**, pero incluso cuando los males afectaban otros órganos. Calvo se refiere a las siguientes prácticas: "...la mala posición del útero o la congestión de los ovarios dio por resultado que se intervinieran estos órganos para curar males de estómago, el hígado, los riñones, los pulmones, el corazón o lo que fuera" (Calvo, 2013, p. 175) Cabe destacar que más adelante en su texto, Calvo se refiere a la forma contrastante en la que trataba un hombre histórico, a éste se le recomendaba "desarrollar actividad intelectual, y divertirse" .

Más allá del temor o del misterio, algunos nunca aclarados, la experimentación exclusiva del órgano femenino se convirtió casi en obsesión médica, como una especie de correlación entre las condiciones propias de las mujeres (la menstruación, la sexualidad y la maternidad) que una y otra vez desenfocaron las realidades y agresiones, prevaleciendo los intereses y quizá hasta ciertos deseos eróticos de los médicos. Tomaré la hipótesis de DidiHuberman para plantear una propia: ¿Esa obsesión por los órganos genitales que, los médicos justificaban como tratamientos podría comprenderse como un tipo de permiso, por ellos instaurado, por ellos consentido, para apropiarse, adueñarse, agredir y permitirse todas las formas de tocamiento bajo la excusa de la experimentación? El autor afirma que además del matrimonio, esta relación (paciente-médico) eran las dos únicas formas en las cuáles se permitían los tocamientos.

"... Cómo la relación de un médico con su paciente, dentro de un hospicio de cuatro mil cuerpos "incurables" como esta relación que, por principio, fue casi la única, junto con el matrimonio, en autorizar, incluso instituir, el tocamiento de los cuerpos, ¿Cómo el cuerpo paciente acabó por pertenecer al cuerpo médico?" (Didi-Huberman, 2007, p. 238)

Aunque en la anterior cita Didi-Huberman se refiere al cuerpo-paciente, es bastante sencillo concluir que existió una diferenciación entre el cuerpo-pacientemasculino y el cuerpo-

paciente-femenino. Las artistas de las obras analizadas lo plantean en muchas de las escenas, algunas llevándolas al extremo dramático de la corporalidad. Una de las formas en que la artista Roxana Avila recurre a la reivindicación de los órganos femeninos es justamente haciendo uso de simbología con la incorporación en escena de ciertos elementos artísticos asociados a los órganos, también masculinos, pero mayoritariamente femeninos. Algunos signos no tan visibles, como por ejemplo el diseño en partes de la escenografía (recordemos que esta obra no posee un único o estático escenario) en forma de mamas o de penes. Representando un útero vacío, se observa especies de bolsos de tela simulando lo que podría ser la placenta, colocados en lugares clave donde las artistas guardan vestuario o accesorios, que ellas mismas se van colocando durante la obra. Estas telas-útero y lo que se extrae de ellas podría hacer referencia a esa “feminidad” impuesta a partir de la división sexo-génerica, es decir, los artículos con los que se arreglan, el tipo de ropa que usan, “sale del útero”, “todo sale del útero”, vinculando la identidad femenina definida a partir de la maternidad y útero como mandato principal.

Selma Solórzano en *Augustine* propone representar la obsesión médica centrada en los órganos femeninos, desde la morbosidad en la gestualidad de los personajes masculinos que personifican a Charcot. Ilustrar el morbo que había detrás del interés “supuestamente” científico de explorar el cuerpo femenino, el poder para apropiarse del cuerpo como objeto de estudio provocando todo tipo de abusos. Se destacan escenas en las que los hombres forman figuras de una vulva con sus manos, acompañados con gestos de deseo, delirio, manía y depravación. De esta manera se logra representar el deseo masculino oculto de los médicos. Un gran aporte de la artista fue lograr un cuestionamiento constante a través de la utilización de gestos fuertes que generan en la audiencia la necesidad de preguntarse sobre la veracidad de los hechos y la existencia de abusos sexuales por parte de los doctores y fotógrafos: “¿Qué hacer? ¿Qué hacer, se preguntaba Freud, frente a la muestra de un cuerpo al desnudo de cierta paciente ¿Abstenerse? ¿Dejar subsistir necesidades y deseos”? (Didi-Huberman, 2007, p. 235)

DEL ÚTERO A LA HISTERIA

La autora Yadira Calvo (2013) nos señala el planteamiento científico que sostiene el “antagonismo entre actividad cerebral y procreación” en otras palabras con la frase: “El útero atrofiado por el cerebro” (Calvo, 2013, p. 78) señala los argumentos médicos que resumían el riesgo que el útero sufriera serias modificaciones en su labor reproductiva que estaba proporcionalmente asociada con el nivel de actividad cerebral, la cual además de arriesgar su condición de feminidad, es decir su responsabilidad como madre, esposa, centro del hogar y la familia, lo que ya era bastante desastroso, podría llevar a las mujeres a enfermedades psicológicas y otras enfermedades mentales y a la famosa histeria.

Pero, ¿Cuáles otros aspectos referidos a la conducta o moralidad de las mujeres fueron asociados con la histeria? Como ya se ha venido señalando, sabemos que para el siglo XIX el cuerpo femenino fue considerado inferior, pero lo anterior sirvió para argumentar además como esa sintomatología se vinculaba también con su “mala conducta” o la no realización de sus obligaciones femeninas. Según Calvo: Estaban expuestas a enfermar por causas tan distintas como la promiscuidad, las preocupaciones, la mucha aficción la lectura, un carácter muy serio o ambicioso, la práctica deportiva, la promoción del sufragio, o la asistencia a la universidad. Vivir las enfermaba” (Calvo, 2013, p. 152)

Como definiciones de Histeria encontramos desde Foucault (1993) la visión crítica de Didi-Huberman (2007) y otras que reviste especial atención por la deconstrucción implícita que proponen, como los aportes desde Maines (2010), Yadira (2013) y Valls LLobet (2012).

La doctora Valls llobet (2012) se remonta a las teorías que los primeros psiquiatras utilizaron” y se refiere a la raíz del vocablo “**histerus**” que en latín significa “útero” esto aclara lo que se viene señalando entre las enfermedades y patologización del cuerpo femenino a partir del significado del útero. Esta relación enfermedad-útero tuvo tanta influencia en la siquiatria y la medicina que durante años y siglos cualquier enfermedad o manifestación de enfermedad- anomalía (que no fuera necesariamente una enfermedad) sería pues catalogado como histeria.

La histeria estaba “experimentalmente” asociada, (nunca fue comprobada científicamente, quedándose en la constante de la experimentación) desde luego con el cuerpo de las mujeres y con el movimiento del útero, según Didi-Huberman la palabra Histeria aparece por primera vez en el “aforismo trigésimo” quinto de Hipócrates, en el que se describe una opinión médica bastante absurda, señala que para una mujer histérica, estornudar durante un parto difícil le ayudaría a colocar el útero en su lugar, en palabras de Didi-Huberman: *“significa que el útero tiene la capacidad de desplazarse, significa que esta especie de “miembro” propio de la mujer es un animal”*. (Didi-Huberman, 2007, p. 96).

Sumado a ello se podría también vincular el temor que existía frente a los movimientos de las mujeres histéricas asociado a posibles orgasmos o juegos sexuales, masturbación entre otras conductas similares, lo que sencillamente durante los siglos que se estudian ni siquiera era considerado como una respuesta sexual totalmente normal ¿Es que acaso en algún momento (ya reconociendo la existencia del orgasmo masculino) se pensó en la posibilidad de que existiera el orgasmo femenino, el placer femenino? En el apartado sobre sexualidad se ampliará este punto. Didi-Huberman relata otras posibles definiciones de la “histeria” que también hacen alusión al aparato reproductor femenino, se refiere a las teorías uterinas desde 1846 que definían la histeria como “neurosis del aparato reproductor de la mujer. Cuando la causa se les escapaba, era por culpa del útero o si no de alguna oscuridad central situada en la parte posterior de la cabeza...” (Didi-Huberman, 2007, pp. 102-103)

Por último, conviene citar a Maines quien detalla las constantes argumentaciones consideradas “emociones incontroladas” propias de la feminidad. Con más detenimiento, Maines advierte que la palabra histeria viene del griego, donde significa lo que procede del útero y cierra con esta interesante reflexión: “no hay un equivalente como testérico para describir por ejemplo la conducta de los hinchas masculinos en una final de copa” (Maines, 2010, p. 41)

HISTERIZACIÓN Y ADOCTRINAMIENTO DEL CUERPO FEMENINO

Retomando en este punto los hechos históricos que reconstruye Federici a partir de la caza de Brujas, es importante reiterar que ya desde los siglos 17 y 18 se recreaba un discurso propio en relación con la corporalidad femenina redirigido hacia el adoctrinamiento de las

mujeres. Hoy sabemos que este discurso estuvo inspirado en un nuevo orden social que tanto el Estado, pero más fuertemente la Iglesia perseguía. Foucault lo aborda en profundidad y se incluye en el primer bloque de este análisis dedicado a la construcción de la locura en relación con la reforma social. Federici señala como los discursos sobre sexo se encontraban en servicio de “la represión, la censura y el rechazo”. Al introducir el tema del temor, la obsesión y el odio “a lo femenino”, no podemos obviar lo que ya la historia nos venía señalando, lo que Federici subraya: “El lenguaje de la caza de brujas produjo a la Mujer como una especie diferente, un ser sui generis más carnal y pervertido por naturaleza” (Federici, Silvia, 2010, p. 295).

Ante esto surge la pregunta ¿Existe relación entre la caza de brujas, el temor tan fuertemente desarrollado con la medicalización y patologización del cuerpo femenino? Sí, recordemos que a partir de la construcción de la locura lo que detrás buscaba adoctrinar, surge la hospitalización y la medicina se adueña de los cuerpos. El “extraño misterio” femenino generó así una rápida unión a la impureza, los flujos, el parto, la sangre, la sexualidad; estos se asociaron con la mancha y con la necesidad de purificación. Según Flores: “Una purificación urgente ante la perenne angustia del hombre por la posible venganza y aniquilación divina, una interiorización de la creencia en la necesidad del castigo para borrar la impureza con la esperanza de regresar el camino correcto al orden” (Flores, 2007, p. 22).

Gemma García Parés (2007) en su artículo sobre género y salud mental lo resume muy claramente, se refiere a las implicaciones históricas que tuvieron las definiciones “torcidas” sobre los órganos femeninos y la capacidad reproductiva de las mujeres en relación con la patologización. Según García, en el siglo XIX, el diagnóstico psiquiátrico de “histeria” asumía que el útero y los ovarios eran responsables de una mayor vulnerabilidad de las mujeres a los trastornos nerviosos” que no solo impactó el aspecto médico de las mujeres sino que impidió y castigó el intento para participar en espacios públicos.

Dos aspectos importantes señala Flores en relación con los diagnósticos de la Histeria que circulaban en la época como signos de morbilidad: la presencia del llanto y quejas continuas al mismo tiempo que la mujer era señalada y juzgada por conductas eróticas, aunque éstas expresiones muchas veces eran respuesta de actos de infidelidad por parte de sus compañeros, que dicho sea de paso, eran quienes sugerían los internamientos. Lo que

Foucault denominó Histerización del cuerpo femenino como un fenómeno que se da en Francia de los siglos 18 y 19, no solamente se relacionaba con desequilibrio mental, sino también en el caso de las mujeres era vinculado a comportamientos eróticos, también llamados “de morbilidad interna”

La morbilidad y los signos eróticos eran además investigados según el historial clínico de otras familiares, mujeres que le precedieron: “se efectuaban valoraciones de las vidas íntimas de las mujeres” sin embargo en toda esta búsqueda histórico-familiar íntima para ninguna de las mujeres se consideró, la violencia sufrida, a partir de los embarazos productos de violaciones o de actos no deseados, hostiles y agresivos, éstos aspectos nunca fueron incorporados en las narraciones médico siquiátricas, según Flores “Las manifestaciones de rebeldía o ira, traducidas como actos hostiles o caprichosos inmotivados, expresaban rasgos de inestabilidad y labilidad propias de la histeria” (Flores, 2007, p. 105).

Más aún las mujeres eran continua y sigilosamente vigiladas evitando posibilidad alguna de expresar sus conflictos internos, aunque intentaron exponer las verdaderas razones de sus conductas, conductas normales que simplemente respondían ni más ni menos a sus vidas cargadas de sufrimiento y violencia extrema casi siempre en manos de sus parejas, según la autora la siquiatria siempre evitó analizar las prohibiciones impuestas a las mujeres y las muestras de rebeldía, de nuevo Flores esclarece “...**La regulación familiar y social de la “histérica”** fue reproducida por la institución psiquiátrica mediante la moralización y patologización de las experiencias íntimas de las mujeres” (Flores, 2007, p. 106).

De allí la importancia otorgada a los **escritos de las mujeres**, a los que se puede acceder a través de la investigación de Flores que tanto ha sido citada en este análisis. Los escritos de las mujeres fueron la única prueba o más bien la única referencia desde la realidad de las mismas mujeres, la única forma de validar y reinterpretar la falsedad de la supuesta locura y las luchas de las mujeres internas por demostrar su capacidad mental y su racionalidad, al mismo tiempo los escritos permiten revelar los miedos y las angustias sufridas en medio de la construcción médica de la locura.

En Vacío durante toda la obra, se representa con especial énfasis la simbología de los escritos de las mujeres, a partir de muy variados elementos en escena, desde pequeñas notas

que son entregadas por las artistas a la audiencia, de forma improvisada, hasta los relatos leídos por una de las actrices, de principio a fin de la obra, con el uso de un megáfono. Según nos comentó Roxana Avila creadora de la obra, son relatos que las artistas seleccionaron de los textos originales recopilados en la investigación de Mercedes Flores (2007). El peso emocional y el impacto que ocasiona en el público el hecho inesperado que una de las actrices o bailarinas se acerquen y entreguen una nota o susurren el texto al oído, (como ocultando pero al mismo tiempo queriendo gritar los hechos, los relatos reales de las mujeres internas) es realmente impactante. ¿Qué significado tiene el megáfono? ¿Con el megáfono se querría evocar la inmensa necesidad que las mujeres tenían por comunicar sus realidades? ¿Querría la artista retratar la necesidad de gritar, de nunca calla?

Los escritos reflejaban cuan conscientes estaban las internas con respecto a sus supuestos males, incluso reafirmaba que no fueron de ningún modo mujeres pasivas como se les hizo creer. A través de sus cartas demostraron tener consciencia de su estado de salud, aunque claramente en medio de la confusión. Sin embargo el sistema hospitalario se empeñaba en ocultar la realidad de sus situaciones de abuso y violencia que podrían haber provocado algunos malestares, obviados por completo en los falsos dictámenes de locura. Por otra parte, los medicamentos aumentaron los estadios de confusión y olvido, lo que impedía controlar sus emociones y desde luego sus vidas.

Las **transgresiones de las mujeres** fueron cada vez más restringidas, aún siendo reacciones por actos de abuso sexual o agresividad, la mayoría de las veces las mujeres eran gravemente sancionadas y dictaminadas con locura severa. Para Flores “La constricción subjetiva de emociones culturalmente prohibidas se desbordó en manifestaciones recurrentes de descontento” (Flores, 2007, p. 109) lo que a su vez recrudeció, agravó todo tipo de sanciones según Flores en “un contexto de dominio” cada vez más violento y opresivo.

La sensación de liberación que se logra a través de unas de las escenas más hermosas en la obra *Augustine* es la forma que encuentra la artista para expresar el poder y la fuerza que tuvieron las mujeres, aún en medio de la violencia vivida en los hospitales. Se trata de momentos en que la obra rompe por completo con el drama y la oscuridad de las salas de hospital. Una vez que las salas son abandonadas por los médicos, de forma contrastante las internas juntas realizan rutinas que expresan libertad, sororidad y complicidad, soltura,

cambios en la respiración, brazos extendidos, vueltas con gran amplitud que se acompañan de cambios musicales evidentes. La obra permite que la audiencia, aún sin conocer los detalles de la historia, perciba a través de estos movimientos y frases coreográficas la existencia de “momentos de liberación” Se logra con claridad los cambios en escena, pareciera que las mujeres recuperaban algo de su consciencia y “normalidad” y los síntomas desaparecieran como por arte de magia. Esa sensación de libertad que la obra permite entrever, se lee también en el texto de Didi-Huberman como una confirmación de ese misterio que hubo alrededor de las mujeres histéricas, sospechas o dudas que se genera a raíz de la existencia de la enfermedad. Selma Solórzano explora al máximo los momentos de liberación que confirman como las mujeres tenían sus episodios de autonomía mental y corporal reafirmando la invención de la sintomatología, dejando por un momento de fingir la supuesta locura.

Fueron muchos los motivos o las razones asociadas a la histeria, unas más imprecisas que otras, Foucault detalla algunas de las dolencias mencionadas por varios estudiosos: desde entorpecimiento de la sangre, fluidos extraños, fermentación de sales, ácidos estomacales que suben al sistema nervioso, hasta existencia de espíritus animales. Incluso se podría pensar que para cada condición biológica existente relacionada con el cuerpo femenino: sexualidad, excitaciones, menstruación, secreciones, maternidad siempre sería asociada con una enfermedad.

En fin, hoy sabemos que la histeria no fue más que una invención, una invención de locura y enfermedad para controlar la vida y los cuerpos de las mujeres, Para Yadira Calvo el fenómeno de la histeria fue muy grave, fueron graves las agresiones contra las supuestas histéricas, como hemos mencionado incluso algunos médicos de la época dudaron de su existencia, sin embargo existiera o no, también es cierto que para las mujeres histéricas ese teatro le salvaba de otros posibles tratamientos, o más bien castigos, según Calvo:

“...aconsejaban amenazar a las pacientes con raparlas o someterlas a duchas frías, dado el “poder sedante del miedo”. En cualquier caso los médicos no se podían quejar mucho porque se trataba de una enfermedad muy rentable para ellos. No obstante ellos, para conservar el prestigio, debían hallarle una causa orgánica o desenmascarar el fingimiento” (Calvo, 2013, p. 176)

Todo ello esclarece ese permiso social que hizo que los hombres, que la medicina y más aún que la psiquiatría se centrara en las experimentaciones desde el cuerpo de las mujeres. Ello podría explicar las medidas que se continuaron realizando como los exámenes ginecológicos que en última instancia parecen haberse ampliado por muchos años a todas las mujeres que tuvieran la mala suerte de ser internadas en la Salpêtrière.

Es interesante conocer cuál era el significado que se le daba a una enfermedad que no tuviera una causa certera, según Foucault "...cuando nos encontramos con un síntoma inhabitual declaramos que existe un principio de histeria" (Foucault, 1993, p. 77). **No estuvo nunca claro el origen de la histeria**, y existían muchas nubes médicas alrededor de ésta supuesta enfermedad "de las mujeres" y, sin embargo, a finales del siglo XVIII Foucault nos recuerda que la hipocondría y la histeria figurarán, casi sin ningún control entre las enfermedades mentales".

Se explica la lógica religiosa que la Iglesia utilizó para referirse a los orígenes de las enfermedades venéreas desde el pecado y la lujuria y las repercusiones que estas teorías tuvieron para las mujeres, desde aquellas que vivían en prostitución hasta las supuestas "mujeres santas".

¿O ES QUE PARA LA MEDICINA FUE MÁS INTERESANTE LA INVESTIGACIÓN CON EL CUERPO DE LAS MUJERES?

"Esto, el "descubrimiento" de la histeria masculina constituyó incluso el gran valor de Charcot... Pero lo cierto es que la Iconografía fotográfica de la Salpêtrière, entre 1875 y 1880, no nos ofrece ni un solo retrato masculino. (Didi-Huberman, 2007 pp. 111-112).

Cómo las mujeres eran controladas, tomadas, abusadas, observadas, por los médicos, además en un espacio no sólo con el permiso para, si no como lugar construido con el respaldo de la medicina "oficial" tenía como principal función y razón de ser justamente: el escrutinio de los cuerpos de las mujeres, cuerpos que además fueron públicamente exhibidos. Didi-Huberman señala la existencia de hombres histéricos, sin embargo no hubo indicios

fotográficos al respecto, únicamente muestras fotográficas de mujeres diagnosticadas histéricas ¿Por qué?

Será porque el cuerpo de las mujeres fue siempre menos “propio que el de los hombres, menos perteneciente a ellas mismas, más público, más observable, más disponible para todos lo que quisieran observarlo? *“Se trata sin duda de una táctica de diferencia entre sexos. Que sea elevada al nivel de un “temperamento” no cambia nada... (Didi-Huberman, 2007, pp. 111-112).* El autor expresamente hace referencia a una similitud interesante entre la figura de la interna, “supuesta histérica y la prostituta”, relación o comparación que sustenta desde la utilización y exposición extrema del cuerpo femenino.

Ubicando el cuerpo y la sexualidad femenina en el lugar de la sexualización mal sana, desde la corporalidad “extraña” “enferma” e incomprensible. Más aún, utiliza el concepto de **“medicalización del burdel”** ya que finalmente en ambos lugares (burdel y hospital) se hace un uso del cuerpo femenino para disfrute de las autoridades médicas, en una época conformada por hombres.

el asilo se redefine, por ejemplo, como lugar invertido, medicalizado, del burdel (...porque entre la histérica y la prostituta tan sólo hay un paso, el de franquear los muros de la Salpêtrière y encontrarse en la calle...) en resumen, todos los procedimientos de la invención generalizada de una sexualidad de la época entienden aún la histeria como un haber de la feminidad. (Didi-Huberman, 2007, p. 112)

Es interesante destacar los discursos que se manejaban a inicios del siglo 20 en relación con la Prostitución, por ejemplo la separación o escisión de la mujer en el ámbito de su sexualidad (en santas o putas), claramente difundido por la Iglesia, lo que remite al interés por controlar sus cuerpos, donde no existía cabida para una sexualidad propia. Al mismo tiempo Alvarenga (2012) nos recuerda los discursos sobre sexualidad masculina, uno de los tantos defendía la “supuesta voracidad de la sexualidad de los hombres” (Alvarenga, 2012, p. 39). Por último, esta misma autora nos señala la facilidad con la que se dictaminaba que una mujer era prostituta, bastaba una única prueba que le diagnosticada de una enfermedad venérea, sin ni siquiera considerar que eran los hombres responsables de transmitir la enfermedad, como resultado de su prácticas promiscuas.

Un hecho histórico que acompañó la histerización femenina en Francia y en el Hospital Le Salpêtrière fue el descubrimiento de la fotografía. El hecho que el hospital contara con su propio museo fue considerado como una de las más grandes innovaciones y curiosidades médicas, aunque al mismo tiempo como lo señala Didi-Huberman aumentara las sospechas en relación con la veracidad de la enfermedad. No solo por las fotografías, que permitió analizar “falsas poses o poses histriónicas” sino y además porque en esas fotografías se muestran otras versiones de Augustine y de otras internas con aparente normalidad. Esa obsesión por la fotografía y por captar con insistencia y terquedad, en especial a las mujeres histéricas las colocaba una vez más en una posición de sumisión total. Desde la deshumanización existió la desesperada necesidad de experimentar con cuerpos en donde la exhibición confirmara sus teorías, según cita textual de Didi-Huberman: Un museo vivo, fue lo que finalmente el hospital significó para Charcot” (Didi-Huberman, 2007, p. 48).

Un aporte de Solórzano, creadora de la obra Augustine fue el hecho de representar constantemente de distintas formas las escenas de abuso, violencia y violaciones. Augustine y la visibilidad de su cuerpo siempre transformado en histrionismo que nunca dejó entrever lo profundo de sus emociones y sentimientos. La obra desarrolla la toma del cuerpo femenino por parte de la ciencia médica (psiquiátrica) recupera rituales haciendo entrega de un cuerpo femenino, satanizado y a la vez santificado, a través de fuertes escenas que incorporan también simbología religiosa y al mismo tiempo sugiere el deseo masculino por el cuerpo como objeto de placer y no solo de experimentación.

Convertida toda enfermedad en síntoma femenino, fue más práctico, cómodo y solucionable declarar todo ese miedo y misterio bajo el nombre de enfermedad con su descripción de síntomas hasta denominarla Histeria. Didi-Huberman refiriéndose a un listado de síntomas termina por afirmar el significado de la histeria en una sola frase **“el síntoma de ser mujer”** como los síntomas que acompañaban la enfermedad de las mujeres histéricas, *“Ahora bien, ese síntoma era el síntoma de ser mujer; así de burdo; y todo el mundo lo sabía: Ustéra: lo que está completamente detrás, en el fondo, en el límite: la matriz. (Didi-Huberman, 2007, p. 94).* Historizar el temor al útero, siempre será necesario, preguntarse cómo se dió esa transición entre la adoración a la Diosa o Diosas con la forma en que entonces se simbolizaba sus potencialidades mediante una vulva femenina, concebida como /microcosmos

orgánico femenino dador de vida o símbolo de poder positivo, para pasar a un concepto de temor tras la construcción patriarcal y esa sensación de pérdida de poder masculino frente a lo desconocido que atemoriza, que es misterioso, que es mundano y diabólico.

PATOLOGIZANDO HASTA PRÁCTICAS ANCESTRALES

“la locura va a acercarse con el pecado, y quizá sea allí donde va a anudarse, para varios siglos, este parentesco de la sinrazón y de la culpabilidad que el alienado aún hoy experimenta como un destino y que el médico descubre como una verdad de naturaleza....” “más de cien años de psiquiatría llamada “positiva” no han logrado romper” (Foucault, 1993a, p. 65)

Como ya se ha mencionado, otro indicio del proceso de la patologización de lo femenino” se dá a partir de las argumentaciones por las cuales se inicia la persecución de las prácticas ancestrales, profanas que mayoritariamente eran practicadas por mujeres. Según Foucault se perciben desde el simple temor a lo desconocido. Para Federici una gran parte de las acusaciones fueron dirigidas a las mujeres campesinas, pobres, granjeras, trabajadoras asalariadas. Junto con el control de sus cuerpos también se pretendía controlar la naturaleza, esto estaba íntimamente relacionado, las mujeres tenían de por sí una relación distinta con la naturaleza, ligada a la práctica ancestrales, a la maternidad, la reproducción o la anticoncepción. *“La magia parecía una forma de rechazo al trabajo, de insubordinación, y un instrumento de resistencia de base al poder. El mundo debía ser desencantado para ser dominado” (Federici, 2010, p. 272).*

Desde luego se clasifican dentro de las malas costumbres todas las prácticas relacionadas con la herejía, es interesante apuntar como las enfermedades venéreas, lo que la iglesia llamó “sodomía” incluyendo también relaciones homosexuales y las vinculadas con la prostitución se empiezan a identificar como no saludables, diríamos que **se incluyeron en su lista de adoctrinamiento**. Con la clara intención de satanizar y con una preocupación por normalizar una única y homogénea sexualidad, “socialmente aceptada.

No hay que hacer un gran esfuerzo para imaginar lo que esto significó para las mujeres, quienes fueron mayoritariamente señaladas como parte de ese “desenfreno público” que se castigaba en la época, en especial para las mujeres en prostitución consideradas impuras y señaladas según el lenguaje cristiano movidas por el desenfreno sexual. . Así como la sexualidad, las prácticas de brujería se enlistan en las prohibiciones instauradas. *“procedimientos mágicos, recetas de brujería benéfica o nociva, secretos de una alquimia elemental que ha caído, poco a poco en el dominio público se designa en adelante una impiedad difusa, una falta moral y como la posibilidad permanente de un desorden social”* (Foucault, 1993a, p. 71). En los mismos hospitales se encontrarían internadas todas aquellas personas que se dedicaban a la **brujería o prácticas similares**, junto con “locos”, las llamadas histéricas y los insensatos:

Federici amplía los hechos históricos desde el siglo XVI señala que las mujeres en general, aún cuando no conocidas en la comunidad como hechiceras, tenían ciertas prácticas que habían heredado de sus generaciones tal como: curanderas, encantadoras o adivinatoras. La persecución de la brujería radicó según Federici en su capacidad para debilitar de muchas maneras el poder de las autoridades (Estado e Iglesia) dando cierto grado de confianza y poder natural a las personas que vivían en situaciones de pobreza y mendicidad. *“Tenían capacidad para manipular el ambiente natural y social y posiblemente para subvertir el orden constituido”* (Federici, 2010, p. 269).

En relación con lo anterior también Foucault señala las estrategias de deslegitimación **del poder de las prácticas de brujería**, aunque históricamente fueran aceptadas por la comunidad como prácticas curativas, lo que hoy llamamos naturales o alternativas, desprestigiada de esa manera “la magia se encuentra vaciada de todo su sacrilegio eficaz; ya no profana, solo engaña” (Foucault, 1993a, p. 72). Aunque el temor y la credibilidad hacia este tipo de práctica generalmente femenina seguía operando, desde la iglesia fue más sencillo satanizarlas, debilitar su fuerza y poder y así señalar de locas, incurables, profanas, en síntesis: de brujas a quienes continuaban con dichas prácticas.

Federici (2010) cita a Parinetto (1983) quien sostiene que “el vuelo”, una de las acusaciones contra las brujas debe ser interpretado como un ataque a la resistencia de los y las trabajadores, enfatizando que lo que realmente provocaba era un gran temor y un miedo

hacia las personas vagabundas. “...*el aquelarre nocturno aparece como una demonización de la utopía encarnada en la rebelión contra los amos y el colapso de los roles sexuales, y también representa un uso del espacio y del tiempo contrario a la nueva disciplina capitalista del trabajo*” (Federici, 2010, p. 274). Lo más interesante de esta conveniente estrategia tanto para el Estado como para la Iglesia, no fue solo la deslegitimización de las prácticas alternativas, sino que al restarle su poder de profanar, las creencias paganas se patologizan como locura. Persiste la creencia popular que los gestos de la magia y las conductas profanadoras se vuelven patológicas a partir del momento en que una cultura deja de reconocer su eficacia” (Foucault, 1993a, p. 73). Poco a poco nótese como se van sustituyendo las medidas de opresión en donde el encierro se va acercando cada vez más, va surgiendo la hospitalización.

NEGACIÓN Y PATOLOGIZACIÓN DE LA SEXUALIDAD FEMENINA

Quien más ha contribuido con sus aportes investigativos en el estudio de la negación y patologización de la sexualidad femenina ha sido Rachel P. Maines (2010),⁹ Su interés investigativo hacia los vibradores clásicos no fue siempre muy bien aceptado en y por la comunidad médica¹⁰ la autora relata que aproximadamente en 1977 lo siguiente: “algunas personas, la mayoría hombres se tomaban personalmente mis hallazgos y les molestaban”. Maines describe como en sus primeras presentaciones o ponencias de grupos mixtos, percibía cierta incomodidad y poca participación por parte de las mujeres, aunque si las notaba siempre animadas y conscientes de las pocas veces que se mencionaba estos temas “la relativa ineficiencia de la penetración para producir orgasmos femeninos” (Maines, 2010, p.15).

Para referirse a la histeria, Maines (2010) cita a Forestus (1653) quien publica en su compendio médico que la histeria es la enfermedad del útero (desde al menos el siglo IV antes de Cristo hasta que la American Psychiatric Association eliminó el término en 1952) cuya

⁹ Historiadora clásica con especialidad en ciencia y tecnología antigua, se define a si misma como “feminista exaltada” y estudia el tema de la histeria a partir de los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres, por lo que titula su libro: La tecnología del orgasmo.

¹⁰ La resistencia de la comunidad médica hacia Maines y hacia su temática y artículos se ve reflejada justo cuando fue despedida tras haber publicado su primer artículo (Revista Bakken 1986 de la Clarkson University) bajo la argumentación de que sus intereses intelectuales ya no encajaban en la universidad.

recomendación médica son los “masajes genitales. Maines aporta significativamente desde sus estudios de vibradores clásicos llegando a sus análisis de la absoluta negación de la sexualidad femenina.

“Esta supuesta enfermedad y las dolencias relacionadas mostraban una sintomatología coherente con el funcionamiento normal de la sexualidad femenina, que encontraba alivio, cosa nada sorprendente, mediante el orgasmo, fuera por coito en la cama matrimonial o por masaje en la mesa del médico” (Maines, 2010, p. 22).

De esta forma la autora ubica en el centro del debate de la histeria, las definiciones androcéntricas de sexualidad y la forma como las definiciones y tratamientos médicos, fueron validados desde la supremacía de los médicos, dando forma al concepto de patología sexual femenina. El pensamiento médico nunca dio mérito a la existencia de una sexualidad femenina propia, ni al derecho del placer lo que más bien intentó siempre sustituir por la noción de enfermedad. Así pues el tratamiento respondió más bien a fundamentaciones morales que se escondían detrás de los tratamientos genitales para la cura de la Histeria, justificados por la prohibición de la masturbación femenina, según Maines la razón de entonces “por no ser una práctica casta y posiblemente insalubre” y el fracaso de la sexualidad definida desde la noción androcéntrica para producir orgasmos en las mujeres. En pocas palabras, “la excitación femenina fue considerada como sinónimo de enfermedad” para dicha enfermedad el camino a seguir lo constituirían las instituciones del matrimonio con la reproducción para perpetuar el modelo androcéntrico de sexualidad como el modelo único y absoluto, muy lejano del placer femenino.

“El matrimonio no siempre curaba la enfermedad que suponía el funcionamiento corriente y persistente de la sexualidad de las mujeres fuera del paradigma sexual dominante. Así se convirtió la tarea de aliviar los síntomas de excitación femeninos en condiciones clínicas como las crisis de una enfermedad, “el paroxismo histérico” (Maines, 2010, p. 24).

Este modelo androcéntrico de sexualidad idealizó una feminidad a partir principalmente de la maternidad, el matrimonio y la reproducción, instaurados como la única prevención posible de enfermedades mentales y sexuales para las mujeres, más que una regla social, ambas instituciones eran vistas como única curación o prevención de insania, Además

sobre las mujeres recaía la responsabilidad de la conducta masculina, cuando bien sabemos que ésta conducta, la masculina, nunca fue normalizada.

Haciendo una síntesis “mujeres histéricas” serían también mujeres que no obtenían orgasmos en el coito, ya que para entonces solo existía una única forma androcéntrica para referirse a la sexualidad sea masculina o femenina. “Cuando el sexo marital era insatisfactorio, y la masturbación desaconsejada o prohibida, la sexualidad femenina, sugiero, se declaraba a través de una de las pocas salidas aceptables: los síntomas de trastornos histeroneurasténicos” (Maines, 1999, p. 26)

En la obra Vacío encontraremos siempre escenificada la construcción de la feminidad, desde la imposición de mujeres perfectas, como madre, esposa y encargadas del hogar; la sumisión, la negación de la sexualidad y la representación del amor romántico. De forma contrastante los momentos se acompañan de los relatos de las historias clínicas de extrema violencia “reales” de las mujeres internas. En la obra se destacan posturas y rutinas de movimiento que simulan el parto y situaciones de violencia sexual. El autocastigo, el sufrimiento, la culpa y el perdón acompañan la gestualidad. Invita además a la reflexión y sororidad frente a nuestras madres, abuelas y otras mujeres antecesoras quienes vivieron épocas de extrema regulación en sus cuerpos y sus vidas.

Revisar entonces esa relación siempre conflictiva madre-hija y repensar el papel victimizante pero a la vez de mujeres poderosas, injustamente acusadas de enfermas mentales, comprendiendo que son el resultado de la construcción cultural que aún hoy nos persigue, es un reto que sugiere la obra Vacío.

De los principales aportes de los estudios de Maines sobre el poder médico y la desinformación sobre el orgasmo femenino fue el argumento de una única forma de gratificación sexual, para ambos sexos, a través la única práctica sexual sexual posible: el acto de la penetración, además cuya única utilidad fuera el orgasmo masculino y la concepción.

Los hechos históricos alrededor del orgasmo y la sexualidad femenina a los que Maines (2010) y Federici (2010) hacen referencia destacan lo oscurecida que queda la historia por el

androcentrismo de las fuentes. Maines se refiere a la ausencia de referencias en cuanto al orgasmo femenino incluso hasta mitad del siglo XX en la literatura, aún en obras que tienen el sexo como asunto central” reitera como el pensamiento médico occidental consideraba la sexualidad femenina como un apéndice de la masculina (Maines, 2010, p. 27)

Otro gran aporte ha sido en relación a la concepción del orgasmo femenino, si la definición de “orgasmo” o respuesta orgásmica siempre o históricamente ha estado centralizado en el placer masculino, no es de extrañar la ausencia de información sobre la sexualidad femenina, para la época inexistente e invisibilizada, y considerada como “enfermedad” Para Maines: “históricamente se las ha desplazado a un territorio aséptico y neutral, en el que a la sexualidad femenina se la considera enfermedad, y en el que el orgasmo femenino, redefinido como crisis de la enfermedad, se conseguía clínicamente, en una justificada terapia” (Maines, 2010, p. 28). Por otra parte, esta interpretación médica sobre la patologización de la sexualidad femenina, obvió los cuestionamientos sobre las prácticas sexuales que podrían desarrollar un verdadero placer femenino. Esta autora nos reafirma que quizá nunca se sospechara, no se pensó ni tan siquiera en la posible existencia de un orgasmo femenino, o que los síntomas de las mujeres históricas fueran ni más ni menos que la muestra del “funcionamiento normal de la sexualidad femenina” “...solo un grupo de las autoridades médicas defendían el masaje genital como tratamiento para la histeria reconocían la crisis así obtenida como **orgasmo**” (Maines, 2010, pp. 28-29). Adicional a la negación de la posibilidad que existiera el orgasmo femenino, y por ende una sexualidad femenina, se refuerza la idea o el mandato social más imponente para las mujeres hasta nuestros días: La Maternidad. Y es que la maternidad fue considerada el único rol esperado para las mujeres, y por lo tanto el significado real de la sexualidad pensada en la procreación como único resultado.

Si en algún momento se consideró que las mujeres no solo poseían una sexualidad sino que disfrutaban de ella, como lo argumenta Federici (2010) las teorías ancestrales, según Maines entraron en conflicto con las “nuevas ideas sobre la pureza de la feminidad: “Una solución nada infrecuente de este conflicto era que las mujeres deseaban ardientemente la maternidad, no el orgasmo” (Maines, 2010, p. 30). Todo lo anterior ubicó a la mujer en una especie de “virgen maternal” quien no necesitaba nada más que ser “fecundada” quien no gozaba y no requería de ningún tipo de placer. Por otra parte esta argumentación iría

categorizando en enfermas o libertinas sexuales aquellas mujeres que sí demostraban gozar de su sexualidad.

Retomando el vínculo histórico que ha acompañado el enfoque de este análisis, los señalamientos y exigencias dictados por la moral androcéntrica hizo que la sexualidad femenina quedara para siempre relegada a enfermedad, caracterizada por la patologización. Freud hizo lo suyo, contribuyendo a las afirmaciones sobre la sexualidad femenina y la histeria.

Para la autora el principio médico nunca dio protagonismo al clítoris, ya que su mismo funcionamiento como órgano ligado al placer contradecía y pondría en entredicho el enfoque androcéntrico, a partir del cual solo con la penetración se llegaba a la satisfacción sexual, según cita textual: “ a una hembra adulta, normal y saludable” Maines concluye: “no se percibía como problema que este principio relegara a la condición patológica la experiencia de entre dos tercios y tres cuartos de la población femenina” (Maines, 2010, p. 75).

Federici vincula los hechos históricos de la caza de brujas con los “placeres sublimados para las mujeres” y se refiere a que ésta fue tan solo una de las consecuencias, con la persecución y negación del placer femenino se dio el primer paso para la transformación de la actividad sexual femenina en dos únicas vías: un trabajo al servicio de los hombres y la procreación, es importante tener claro este punto, pues a partir de allí se definieron muchas de las categorías de la sexualidad femenina, “en este proceso fue fundamental la prohibición, por antisociales y demoníacas, de todas las formas no productivas, no procreativas de la sexualidad femenina definiéndola así como “fuente de todo mal”. (Federici, 2010, p. 296).

Aunque no es el objetivo de esta investigación, ni tampoco Federici lo profundiza, es importante señalar que esta desfiguración de la sexualidad a partir de la caza de brujas jugó un papel importante en el desarrollo de lo que Federici llama la “disciplina capitalista de la sexualidad”, persiguiendo y señalando también la homosexualidad que durante épocas antiguas por ejemplo en el Renacimiento había sido socialmente aceptada. ” (Federici, 2010, p. 303).

La medicina junto con la iglesia decidió adueñarse y difundir una negación de la sexualidad, al fundamentar que las mujeres eran frías, una vez más por un desajuste

biológico, al mismo tiempo que se clasifica en dos únicas formas o posibilidades, una gran mayoría de las mujeres fue ubicada en el grupo “carente de sexualidad” y otras a las que se le atribuía una mayor cantidad de hormonas masculinas que fueron tachadas de “anormales” pero que al sentir placer y practicar una sexualidad distinta, se ubicaron en el grupo de “las prostitutas”. Mercedes Flores también se refiere a los discursos médicos y su intencionalidad de control en relación al estigma o definición dada a la prostitución. “...en los discursos médicos las representaciones del cuerpo femenino prostituido condensaron varios contenidos. Uno de ellos fue la delimitación exclusiva del ejercicio de sexualidades ilícitas entre mujeres pobres de la población, que unificaban la imagen devaluada/temida de las mujeres públicas con las condiciones de vida de los sectores populares” (Flores, 2007, p. 24).

Las manifestaciones de pasión femenina fueron tratadas también como razones de internamiento. Algo señala Foucault al respecto: “la pasión figura entre las causas lejanas, en el mismo plano que todas las demás. (Foucault, 1993a, p. 43).

Finalmente y con total propiedad a partir del estudio del orgasmo femenino Maines concluye como la teoría médica es totalmente incapaz de entender las diferencias entre la experiencia orgásmica de hombres y mujeres. Refiriéndose a la ignorancia médica, concluye que de manera tan simplista, que las mujeres lo único que deseaban era la penetración, y en caso de tener otros deseos pues se trataba de algún problema con su sexualidad. A las mujeres que expresaron o desearon algo distinto se las percibió como defectuosas, pecaminosas o enfermas” Por otra parte señala como los hombres a través de su masculinidad hegemónica encuentran la justificación social para imponer sanciones médicas que garanticen el modelo obligado de placer femenino, el coito heterosexual y por supuesto la maternidad. La ignorancia e incapacidad médica tendió entonces a medicalizar “cuestiones normales, especialmente en las mujeres como se ha observado ampliamente en los casos de masturbación, embarazo y menstruación” (Maines, 2010, p. 133).

LA MEDICINA HOY

Carmen Valls Llobet ¹¹ con su texto *Mujeres Invisibles*, nos reencuentra con la medicina de hoy, androcéntrica también, si en siglos pasados no solo para las mujeres sino para otros grupos considerados “anormales” existía el diagnóstico de la histeria, hoy día no solamente sigue siendo difícil que los síntomas de las mujeres sean visibles sino que existen otras formas de locura, de histeria y de enfermedades mentales femeninas. Para la doctora Llobet: “la invisibilidad de las mujeres en este campo de la medicina y de sus factores de riesgo se ha convertido en algo habitual” (Valls Llobet, 2012, p. 28). Si cualquier sintomatología poco precisa como el cansancio hace treinta años era diagnosticada de “neurastenia” actualmente lo más frecuente son los diagnósticos de depresión o de ansiedad además con frecuencia tratadas con ansiolíticos o antidepresivos, pocas veces como respuesta de un estudio profundo, sino solo para disminuir problemas relacionados con la situación económica, con la violencia sufrida o con las múltiples jornadas.

El poder médico hoy continúa no solo con la invisibilización en el estudio del cuerpo femenino, la diferenciación en la fisionomía femenina como un campo de estudio propio, sino que la experimentación entendiendo el cuerpo femenino como objeto de prueba, nunca ha cesado. De acuerdo a Valls Lobet, por ejemplo, los primeros anticonceptivos que entraron al mercado se investigaron con grupos de mujeres. Contenían altas dosis de estrógenos y progestágenos, que produjeron cambios notables en el metabolismo de las mujeres, algunas de las consecuencias fueron: cambios bruscos de peso, alteraciones del humor, disminución de la libido y afectaciones en la tiroides. “Un ensayo-error realizado directamente en el cuerpo de las mujeres” (Valls Llobet, 2012, p. 1) hoy somos conscientes que existe una relación entre el uso de anticonceptivos con alta dosis de progestágenos y el riesgo de aparición de trombosis y enfermedades como el cáncer de mama.

Por otra parte, la autora nos confronta con algunos cuestionamientos relevantes respecto a la salud de las mujeres, al igual que ha sucedido históricamente con la menstruación, la

¹¹ Licenciada en medicina y cirugía, se ha dedicado a la asistencia en medicina interna y endocrinología dirige el programa Mujer, Salud y Calidad de Vida del CAPS (Centre d'Anàlisi i Programes Sanitaris) pertenece a la Red Estatal de investigación en Salud y Género y es profesora de la Universidad de Barcelona

desinformación sobre sexualidad femenina, hoy día la investigación y decisiones sobre la etapa de la menopausia, se han tomado sobre una base empírica. "...solo para paliar los síntomas sin entender en profundidad los cambios fisiopatológicos que se producen en el cuerpo de las mujeres" (Valls Llobet, 2012, p. 124). Siguiendo con el tratamiento para la menopausia se cuestiona: ¿Cómo se explica que en los años de 1990 nadie había hablado sobre la T.H.S Terapia Hormonal Sustitutiva y de pronto se convierte en la cura generalizada?, se plantea las siguientes e interesantes preguntas que vale la pena compartir: ¿Por qué entonces en la práctica médica se introdujo la creencia de que todos los males del envejecimiento, solo de las mujeres, se debían a la presencia de la menopausia'? ¿En qué trabajo científico se ha comprobado que la existencia del dolor e incluso de la osteoporosis se deba a la ausencia de la menstruación o al declive hormonal? Pero la pregunta clave, hasta hoy sin respuesta ha sido: ¿En qué trabajo científico se basaron las firmas comerciales para introducir la denominada T.H.S? Sobre lo que sí existen estudios es sobre el impacto que este tratamiento ha tenido para muchas mujeres como factor de riesgo en el cáncer de mama y de enfermedades coronarias ¿No significa esto que se continúa experimentando con los cuerpos de las mujeres?

Otro de los temas que Vals Llobet aborda de manera detallada ha sido el tema del dolor en el cuerpo de las mujeres, y es que por un lado, históricamente ha existido la tendencia de ignorar, minimizar o simplificar los dolores de las mujeres bajo el lema religioso de que las mujeres y su tendencia al sufrimiento o el sacrificio en relación a la maternidad principalmente. Pero por otra parte el dolor, el cansancio producto de las maternidades prolíficas, los partos terriblemente dolorosos, las jornadas exhaustas e infinitas y las expresiones de violencia de todo tipo que han acompañado por siglos las vidas de las mujeres no han sido considerados como posibles causas. Según la autora: "el dolor, durante siglos silenciado e invisible como la misma historia de las mujeres, se ha encarnado en el propio cuerpo, capa, a través de los abusos y agresiones psíquicas, físicas y sexuales en la infancia; a través del cuerpo trabajado..." (Valls Llobet, 2012, p. 201) También en este tema del dolor crónico al poder médico le ha acompañado un enorme sesgo de género investigativo, un fracaso ha sido la ciencia para el estudio diferenciado entre mujeres y hombres. Lo más grave de esta invisibilización ha sido lo simplista y de nuevo esa androcéntrica visión que a falta de estudios termina siempre "silenciando con psicofármacos la queja, el malestar, el dolor que se encarna

en lo más profundo de los músculos y de los huesos de las mujeres” (Valls Llobet, 2012, p. 201).

En fin de nuevo el adjetivo de locura nos persigue hasta hoy día a las mujeres. Pero de forma terriblemente contradictoria, la ciencia actualmente se sigue caracterizando por la carencia de un estudio integral que incorpore la realidad de las mujeres con la no existencia o la nula capacidad de escucha. Es decir por un lado se niega el relato emocional que permitiría comprender con más claridad la enfermedad, aunque sea una cuestión biológica, y por otra parte la receta eterna de sicotrópicos que finalmente no atiende ni los malestares físicos, totalmente desconocidos ni los malestares emocionales totalmente ignorados.

Vale la pena insertar acá la cita con la que Valls Llobet se refiere a ello: “la supresión del apartado psicosocial en las historias clínicas es un ejemplo de miopía en el abordaje etiológico de las enfermedades en atención primaria” (Valls Llobet, 2012, p. 203) Y termina su cita: “como si la fibromialgia fuera un paradigma parecido a la histeria, que pudiera englobar todo el dolor, la discriminación, y el malestar de las mujeres en un diagnóstico” (Valls Llobet, 2012, p. 203). Todas esas posibles causas también desconocidas, que vienen siendo como aquellas famosas “causas lejanas” o “incurables” de la histeria.

CIERRE

ENTRE LO TEÓRICO Y LO SUBJETIVO

¿Cuánto nos puede decir una obra de arte? ¿Cuántas cosas podemos percibir de una puesta en escena? Incontables signos de transgresión se desprenden de la interpretación, de los gritos, los silencios, los movimientos en las obras, de las artistas creadoras y las intérpretes. Las obras albergan una infinidad de lecturas y no únicamente de la puesta final sino desde los procesos de las creadoras, desde allí se debe comenzar cualquier análisis. El proceso que se intentó recuperar permite confirmar la capacidad de transmitir, de aportar, de

contribuir y de de-construir que tienen las artistas. Repensar siempre el arte como un lenguaje directo, con capacidad política que inicia en la práctica misma del arte que se transmite con imágenes, que se siente y se percibe pero sin querer llegar a comprender o traducir literalmente.

TODAS SOMOS PUTAS Y TODAS ESTAMOS LOCAS (REIVINDICANDO LA LOCURA DESDE EL FEMINISMO.)

Para la historia de la medicina clásica y actual, las mujeres nos clasificamos o nos movemos entre las etiquetas o patologías de “locas o histéricas” ¿Qué reivindicaciones ha hecho el feminismo sobre la locura femenina?, ¿De cuál locura es que hablamos? Muy distante del significado de “otras locuras” que reproducen la feminidad impuesta, desde el feminismo, la locura es sinónimo de irreverencia. contra todo aquello que se nos ha negado a partir de la adoctrinación, se construye nuestra propia locura, así como hemos reivindicado el vocablo que nos señala “de putas” a todas aquellas que no somos parte de la sexualidad esperada, así mismo nos recuerda Marcela Lagarde (1997) “desde la racionalidad de la cultura patriarcal, locas entre las locas son las feministas, porque atentan contra el orden de la sociedad, contra la identidad genérica de todos, y porque su propuesta desarticula el mundo” (Lagarde 1997, p. 778-782)

MI PROPIO PROCESO

Enfrentarme ante el ejercicio de analizar dos obras de arte desde una lectura feminista, fue un proceso que me movilizó desde el inicio despertando siempre cuestionamientos. Quizá mi fusión como feminista con mi práctica en la danza (mezcla que siempre me ha perseguido) me colocó esta vez en una posición algo más cómoda, más confortable, pudiendo observar movimientos, frases coreográficas, expresiones corporales y otros detalles. Mientras observaba las obras una, dos y hasta tres veces, casi no podía disfrutarlas como hubiera querido, porque en la oscuridad del espacio escénico me fluían ideas de manera casi incontenible.

¿Cómo explicar las sensaciones que me producían las escenas, las voces o los silencios? ¿Cómo describir o dar significado a la mirada de la chica en la obra Vacío que

representando el ama de casa, construida de manera perfecta se acercaba al público? Y es que entendí todo, absolutamente todo lo que ella estaba queriendo decir o gritar, lo que ellas estaban representando: la construcción histórica de la feminidad. Pero: ¿Es esa una técnica de análisis, es un criterio suficiente para considerarlo dentro de un análisis? Será que todas las personas que participábamos como audiencia, también lo percibieron, ¿Lo sintieron? Como poder hilar esas sensaciones “mías” a la hora de darle forma. Sé que el Arte no se comprende, no se razona, se siente, por eso intenté explicar lo que sentía, y es que es válido encontrarme, yo frente a la obra como lectora pero también como audiencia.

Fue interesantísimo y enriquecedor poder conversar con las artistas antes de ver las obras, claro que abre muchísimo más la posibilidad de identificar signos, elementos, momentos de análisis, pero la conversación con ellas no solo me aportó en este aspecto, una coincidencia que percibí entre ellas y yo fue ese fluir de ideas, algo desordenadas que hicieron que sus sensaciones se transformaran en las obras finales. Pero aunque coincidíamos un poco en la dispersión de ideas, yo sí tenía que darle un orden y presentar un informe. Según las artistas, no siempre hubo una secuencia o una explicación lógica para una escena o un momento, algunos elementos en escena están ahí porque a través de éste se quiso representar “algo” que al final, quizá no se logró, pero quedó y se transformó en parte de la obra. Y no importa tanto si se entendió o no, porque reitero: el arte es así, es de sentir no tanto de comprender.

Con respecto a la temática que las obras representan no tenía mucha información, de hecho ni yo ni compañeras feministas conocíamos la historia de Augustine, fue todo un descubrimiento, ¿Que yo me enterara de este hecho brutal por medio de una obra? Este es uno de los principales hallazgos personales de esta investigación? Entre la audiencia creo que yo fui de las más sorprendidas.

No fue de forma inmediata, o desde el primer visionado de las obras que tuviera claras las reflexiones que luego se convirtieron en categorías de análisis, como por ejemplo: la invención de la histeria, la utilización del cuerpo femenino como objeto de arte y de placer para los médicos, el control total que tuvo la medicina de la época, la figura casi omnipotente de los siquiátras, la construcción de la figura de la ama de casa y otras temáticas co-relacionadas. Una de las cosas que más me sorprendieron fueron las artistas que representaron a Augustine

fingiendo un ataque de histeria, es decir dentro de su mismo papel se podía percibir que el ataque era falso, que los movimientos eran provocados. Invitar, sugerir la idea de que un ataque podría ser fingido, esto no es para nada fácil de lograr en escena. Así me fui acercando a la invención de la locura y la patologización del cuerpo femenino.

COMPLICIDADES EN EL CUERPO

Para finalizar agradezco a las artistas Selma y Roxana por su complicidad e interés en representar las corporalidades que, en **Augustine** se quiso evidenciar así tal cual, con la crudeza y el drama de la realidad de los hospitales y sus batas ensangrentadas y en **Vacío** a través de los cuerpos capturados, utilizando más la ironización y la simbología de los órganos femeninos, no desde la obviedad del drama, pero sí desde la construcción más pavorosa de una feminidad devastadora entre la maternidad y la exigencia de mujer y ama de casa perfecta. ¿En qué lugar están más “capturados” y “expropiados” los cuerpos femeninos? ¿Dónde aflora más la violencia? La invención de las históricas patologías femeninas que aún hoy persiguen un control total de los cuerpos y adoctrinamiento de la vida de las mujeres siguen estando presentes en camas de hospital o en las paredes de una cocina.

BLIBIOGRAFIA CONSULTADA

- Alvarenga, P. (2012) *Identidades en Disputa*. Editorial UCR. San José. Costa Rica
- Arroba, A. (1995). **Taller de capacitación en género y prevención para mujeres.** Módulo 4, La Violencia contra las mujeres. Unidad 1. San José, Costa Rica. (Sin numeración).
- Avila, Roxana y Morera Ailyn. (2012) Vacío. En *Producciones Escenicas y Cinematográficas. Serie Dramaturgia (Eds). Dramaturgia de Ibersescena. Antología.* México. Paso de Gato
- Ballester, I (2012) *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo.*
- Bazquez Graf, N. (2011) *El Retorno de Las Brujas. Incorporación, aportaciones y críticas de las mujeres a la ciencia. Colección Debate y Reflexión. Centro de Investigaciones interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México.*
- Briquet,_____. 1859 *Traité Clinique et thérapeutique de l'histérie.* Paris: Tra. De Berman.
- Calvo, Yadira. (2013). *La Aritmética del Patriarcado.* 2013. URUK Editores. San José, Costa Rica
- Carolina Barrantes (marzo 03, 2008) *En contra de los estereotipos Magazine.* La República.net Costa Rica. Recuperado de:
<https://www.larepublica.net/noticia/en-contra-de-los-estereotipos>
- Carrasquero González, Á. y Finol, J. E. (2007) "Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro."

Revista de artes y humanidades única, Vol. 8, Núm. 18, Enero-Abril, 2007, Pp. 281-309, Universidad Católica Cecilio Acosta. Venezuela.

Carro, Susana. (2010)- Mujeres de ojos rojos: Del arte feminista al arte femenino. EDICIONES TREA S.L

Castañeda, Patricia. (2008). Metodología de la investigación feminista. Fundación Guatemala. Centro de investigaciones interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México. Antigua Guatemala.

Cestero Mancera, A.M. (2006) "La Comunicación No Verbal y el estudio de su incidencia en fenómenos discursivos como la ironía".Departamento De Filología Española, Lingüística General Y Teoría De La Literatura. Estudios De Lingüística Universidad De Alicante (Elua). Estudios De Lingüística. N. 20 (2006). Issn 0212-7636, Pp. 57-77

Cintas. V. y del Rio, A. (2013) Los discursos feministas y las acciones de mujeres en la configuración del lenguaje de la performance. Arte y movimiento. N°8 Junio 2013. Universidad de Jaén. Páginas 21-32.

Muñoz Solano, Daniela (mayo 21, 2014) Sobre las tablas, Abya Yala se reirá de la corrupción. Semanario Universidad. Recuperado de:
<https://semanariouniversidad.com/cultura/sobre-las-tablas-abya-yala-se-reirde-la-corrupcin/>

Didi-Huberman, George. (2007). Iconografía fotográfica de La Salpetrière. Madrid: Editorial Cátedra.

Federici, Silvia. (2010). El Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación orginaria. Buenos Aires: 1ra edición. Tinta Limón Ediciones. Buenos Aires

Flores, Mercedes. (2007). La construcción cultural de la locura femenina en Costa Rica (1890-1910). San José. Universidad de Costa Rica

- Forestus, Pieter Van. (1653). *Observationem et Curationem Medicinalium ac Chirurgicarum Opera Omnia*. Vol 3, libro 28. Rouen: Berlin
- Foucault, Michelle. (1993b). *Ensayo de la locura*. Tomo 2. Bogotá. Fondo de Cultura Económica
- Foucault, Michelle. (1993a). *Ensayo de la locura*. Tomo 1. Bogotá. Fondo de Cultura Económica
- Garcia-Parés, G. (2007) *La perspectiva de género en la investigación de la psiquiatría y la salud mental* Vol. 14. Núm. 4. Julio 2007. Barcelona, España. Disponible en: <http://www.elsevier.es/es-revista-psiQUIIATRIABIOLOGICA-46-articulo-la-perspectiva-genero-investigacion-psiQUIIATRIA13110390>
- Hidalgo Salgado, R.M. (2007) "Aproximación al estudio del proceso creativo en la danza contemporánea de U, X. Onodanza, Danza Bizarra e imaginario colectivo." *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura* N°. 2, 2007, Instituto de Estudios Mijail Bajtín, Perú. págs. 189-226
- Kasser, S. (2009) *El cuerpo femenino en la danza: escritura de mujer DUODA*. *Estudios de la Diferencia Sexual*, núm 36
- Lagarde, Marcela. 1997. *Los Cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México.
- Laqueur, Thomas. 1990. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Universidad de Harvard.
- León, Luis de, (2003) *La perfecta casada* Colección Austral Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: **URI:** <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0p0w9>
- Lerner, G. (1986) **La creación del Patriarcado**. Traducción castellana de Mónico Tusell. Barcelona: Editorial Crítica.

- Lotman, Y. (2000) La semiosfera. Tomo III. Semiótica de las artes y la cultura. Ediciones Cátedra. Madrid.
- Maines, Rachel .P. (2010) La tecnología del orgasmo. La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres. 1ra edición. Ed. Mil Razones. Barcelona, España
- Mandel, Claudia. (2010). Mapa del cuerpo femenino. Una lectura deconstructiva de creadoras visuales en Costa Rica. Ed. UCR; San José, Costa Rica.
- Marín Hernández, J.J. (2007) Prostitución, honor y cambio cultural en la provincia e San José de Costa Rica: 1860-1949. Editorial UCR. San José. Costa Rica
- Ávila, Marta (octubre 24, 2012) Crítica de danza: Movimientos para denunciar. Crítica de danza. La Nación. Costa Rica. Recuperado de:
http://www.nacion.com/archivo/Critica-danza-Movimientosdenunciar_0_1301070028.html
- Martínez, Adolfo. 1905. "Higiene de los órganos genitales de la mujer" Gaceta Médica de Costa Rica. Año X,1.
- Mauss, M. (1979) Sexta parte. Técnicas y movimientos corporales. Sociología y Antropología Editorial Tecnos. Madrid
- Mayayo, P. (2007) Historias de mujeres, historias del arte. 2da. Edición. Ediciones Cátedra. Madrid; España.
- Missé, M. (2013), Transexualidades. Otras miradas posibles. Ed. Egales. Madrid, España.
- Morales, Roxana; Golen, Bacteria, Oliva, Patricia (2010-2013) Mujeres en Movimientos Socioculturales del Siglo XXI. Univesidad Estatal a Distancia. Costa Rica.

NOTA: No falta alguno de mis artículo aca??

Parinetto, Luciano. 1983. Stregue e Política. Dell Rinascimento Italiano a Montaigne. Milán: De Bodin a Naudé.

Pavis, Pavis. (2011) El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine. 3ra reimpresión julio 2011, Paidós. Barcelona.

Primo de Rivera, P. (1953) Guía de la Buena Esposa. Disponible en: <http://www.maalla.es/Libros/Guia%20de%20la%20buena%20esposa.pdf>

Roxana Ávila (mayo 30, 2013), comunicación personal. San José, Costa Rica.

Rubin, Gayle (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. *Nueva antropología*, 8(30), 95-145.

Selma Solórzano (febrero 28, 2013), comunicación personal. San José, Costa Rica.

Selma Solórzano (julio 20, 2010) Gen 32: 28 parte I. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=AMTjRB4SkNY>

Sosa Sánchez, R. P. (2010) Estrategias artísticas feministas como factores de Transformación Social: Un enfoque desde la Sociología de Género CIC Cuadernos de Información y Comunicación 2010, vol. 15 187-196

Spencer, Herbert. 1873. Psychology of the sexes. Vol 4 (en línea) <http://wikisource.org/Popular Science Montly>.

Teatro Abya Yala (2012) Costa Rica 1991-2011.1ed. Editorial Arlekin. San José, Costa Rica.

Teatro Abya Yala, (2009) MxM. Robada de William Shakespeare. Recuperado de: <http://www.teatro-abyayala.org/node/167>

Teatro Abya Yala, (junio 4, 2010) Taller de Cartas1. Recuperado de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=109432775769455&set=a.10942>

8895769843.4584.100001081981076&type=3&theater

Teatro Abya Yala, (junio 4, 2010) Taller de Cartas2. Recuperado de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=109432872436112&set=a.109428895769843.4584.100001081981076&type=3&theater>

Tobias Ovaes (20 de septiembre de 2015) Crítica de teatro: 'Vacío', una daga envuelta en celofán Entretenimiento. Periódico digital La Nación. Recuperado de: http://www.nacion.com/ocio/teatro/Critica-teatro-Vacioenvuelta-celofan_0_1513248735.html

Valls Llobet, C. (2012) Mujeres Invisibles. Impreso en Lliberduplez, S L. U. Barcelona

Zappelli, G. (2006) Imagen escénica. Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine. Editorial UCR. Costa Rica.