

Illinois Wesleyan University

From the Selected Works of Cesar Valverde

Spring April, 1995

Grupo Ubú: El edificio de la identidad en 'Barriendo sombras'

Cesar Valverde, *Illinois Wesleyan University*



Available at: https://works.bepress.com/cesar_valverde/40/

Grupo Ubú: El edificio de la identidad en *Barriendo sombras*

César Valverde S.

El 6 de febrero de 1994, el grupo costarricense Ubú presentó en la Universidad de California, Irvine, *Barriendo sombras* como parte de la conferencia titulada *Posmodernidad y teatralidad: Teatro chicana, latinoamericano, luso-brasileño, español y U.S. latino*. La obra representada, *Barriendo sombras*, lo hizo con sus diálogos mínimos, elementos de danza y una estructura en general fragmentada. El grupo Ubú se formó en el año 1989, y según su propia explicación "pretende seguir siendo una alternativa abierta de producción teatral independiente, profesional y experimental, cuyos objetivos se centran en la necesidad de crear espacios libres de discusión sobre la identidad costarricense y latinoamericana."¹ Para la presentación en California viajaron las actrices Anaclara Carranza, Maritza Roldán, Tatiana Sobrado, y la directora María Bonilla.

Según el grupo Ubú, esta obra es sobre "la identidad prestada o impuesta, la soledad del amor, la cárcel de la belleza física, la espera constante del hombre, del hijo, la cotidianidad eternamente encadenada a la escoba, la sexualidad que vende la publicidad, el miedo a ser personas."² La obra representa la identidad femenina como *construcción*, y no como *esencia*, hecho que permite la posibilidad de su deconstrucción,

Entre las técnicas utilizadas para presentar su mensaje, dos de los aspectos que más sobresalen para el espectador son la incorporación de elementos de danza y la relativamente escasa verbalización de las actrices. Muestra cómo en casi todos los papeles que se le permite desempeñar a la mujer se le da primacía a su corporalidad; como madre, como amante, como esposa y como muñeca. Su identidad gira alrededor de su dimensión física. Su hablar o pensar es de menos importancia que su quehacer o su apariencia personal. Resulta apropiado entonces representar los papeles que se le requieren a la mujer a través de un lenguaje principalmente corporal.

La obra abre con un cuadro donde en el centro, vestida de blanco (color predominante en toda la obra), está una mujer en espera, rodeada de periódicos en el suelo. La mujer repite varias veces "igual...igual," y se levanta apresuradamente cuando cree oír algo. Al estar sentada en la silla, abre y cierra las piernas varias veces.³ La mujer sin hombre es una mujer incompleta, y esta mujer parece estar al borde del desquicio porque no encuentra a un hombre. Su abrir y cerrar de piernas tiene que leerse en relación con su actitud de espera ansiosa.

Dice ella: "Me he acostumbrado a vivir, muchos años, fuera de mí. Y ahora que esas cosas ya no existen, sigo dando vueltas en un lugar frío, buscando una salida que nunca voy a encontrar," Explica que su angustia es el resultado de estar aún soltera, poniéndose vieja, viendo casarse a todas sus amigas. El vestido blanco, las piernas que se abren y se cierran, la desesperación y angustia, son signos del tipo de la mujer soltera, que envejece pero está todavía incompleta, aún virgen, torturada por la gran presión social que siente para casarse.

Esta idea de algo incompleto se suma a lo que hacen las otras dos actrices en esa escena. A un lado una niña juega con botellitas de líquido transparente, pero a menudo mira hacia arriba, un poco asustada, y deja de jugar para ponerse a limpiar. Dice que cuando era más niña le gustaba el azul, "pero ahora me gusta el.," frase que deja incompleta. Los personajes miran varias veces hacia arriba, hacia "algo" afuera de la escena que las lleva a actuar, a moverse, a reaccionar de cierta manera, una *expectativa patriarcal* que las hace mirar con atención hacia arriba, una *luz* que proyecta sobre ellas una sombra de lo que deben ser.

Al otro lado del escenario otra mujer con una sombrilla de encajes camina por el escenario diciendo "En mis estudios soy...en mi hogar soy... en mis aventuras soy..." con una expresión progresivamente más desconcertada. Al igual que la niña del "azul," parece repetir fórmulas, frases hechas que le han dado para definirse a sí misma, y la manera de presentarlas, mecánica o robóticamente, refuerza esa idea. Los movimientos repetitivos de las tres actrices en este cuadro simbolizan la naturaleza impuesta de la subjetividad femenina que se aprende, impone y programa.

El segundo cuadro trae un cambio de ritmo muy marcado. Es éste el cuadro que más se menciona en la crítica de la obra, y el que puede ser interpretado como un uso gratuito de estereotipos. En este cuadro las tres actrices, vestidas con ropa de trabajo doméstico, combinan dos papeles; tratan de ser a la vez amas de casa eficientes, limpiando y barriendo, y además sensuales y seductoras, bailando con mucho movimiento de cintura y dando miradas coquetas al público.

En la primera parte de este cuadro, las actrices desbordan entusiasmo, bailan con escobas entre las piernas, haciendo movimientos sugestivos, hablan en inglés, bailan can-can, y suben a hablarle coquetamente a miembros del público. El ver mujeres aparentemente radiantes de alegría porque están limpiando causó gran risa entre el público, pues es una imagen fácilmente reconocible en la cultura popular: anuncios de detergente donde la madre está alegre porque su ropa está limpia, programas donde las mujeres se preocupan por que la casa esté limpia y la comida lista para cuando llegue el marido. Es la mujer deseosa de ser escogida y reconocida, sin ningún deseo de cuestionar o subvertir el proceso de *selección*.

En la segunda parte de este cuadro la música se ha acelerado, las escobas y trapos son más grandes, y la alegría desbordante de la primera parte ha dado lugar a frustración y congoja, emociones que el público discierne principalmente por la expresión corporal de las actrices, ya que es difícil entender lo poco que dicen. Andan tropezando con los implementos de limpieza, corriendo de un lado a otro, y los pasos de baile sincronizados del primer cuadro ahora resultan en caos. Entran al público y tratan de dar explicaciones de por qué no pueden hacer todo el trabajo que deberían estar haciendo. Inicialmente el público reía por lo caricaturesco del estereotipo, pero después siente simpatía por ellas; las mujeres que aún corren de lado a lado tratando de complacer producen lástima y hasta tal vez congoja a pesar de las risas. Por la risa ante el estereotipo de lo doméstico/sensual, el público se convierte en cómplice de la infelicidad de las mujeres.

La tercera parte tiene la música a una velocidad más lenta que la original. Los implementos de limpieza ya son gigantescos. Los movimientos han pasado de sensuales en el primer cuadro, a desesperados en el segundo, a lentos y deliberados en éste. Acá ya van a caminar con las piernas abiertas, arqueadas, hasta a veces renqueando. Los movimientos de cintura y los meneos, los caminados "femeninos" son ahora más "masculinos" y pesados. Siguen limpiando, pero ya ahora con enojo y resentimiento. Las miradas seductoras dieron paso a miradas agresivas y sarcásticas. Las intervenciones con el público pasan de complacientes, a sumisas, a desafiantes. Están con el pelo revuelto, las ropas desarregladas, con el ceño fruncido. Estas mujeres han pasado por el cortejo, entraron al matrimonio con expectativas muy altas, pero se dan cuenta de la imposibilidad de ser todo lo que se espera de ellas y terminan atrapadas en un matrimonio abusivo y desigual del cual la sociedad les dicta que no deben salir (si no fuera así tendríamos que deducir que se quedan por masoquismo).

Sobre esta escena dice Rita Ma. Porras que "se alimenta de los estereotipos. Los utiliza como signo sin deconstruirlos. Son lo mostrado como evidencia de un 'ser mujer en la historia'.

No son subvertidos, cuestionados, desplazados, erradicados. Solamente son... Pienso que los estereotipos como puesta en evidencia del 'ser mujer en nuestra cultura' no conducen sino a reforzarse ellos mismos y al sistema que los ha creado."⁴ Pero *Barriendo sombras* sí deconstruye cuando muestra puntos ciegos de una subjetividad impuesta: el "gusto personal" como algo que viene de arriba y de afuera, la mujer que es incompleta sin un hombre, y lo absurdo de intentar ser buena ama de casa y sensual a la vez, son puntos donde se deja ver la ruptura entre retórica y realidad.

La subjetividad de la mujer como madre se basa en gran parte en su casi constante espera y su atadura a un *afuera*. Vemos a una madre sentada en una silla, con las piernas abiertas y limpiando una bota de hombre. Sus movimientos son metódicos y cansados al limpiar la bota. Ya las piernas abiertas no son las de la solterona virgen, o del ama de casa que quiere ser sensual, sino las de una madre. Como la virgen, es mujer asexual, que da a luz pero no debe ser sensual. Junto a esta mujer está sentada la Virgen María, que no sabe qué le ha pasado a Jesús. Es el día de la crucifixión, y nadie se ha molestado en venir a decirle qué ha pasado con él. Esta es la mujer madre, estática, presa del hogar, a cargo de las responsabilidades domésticas y olvidada por el mundo exterior. En todo el cuadro, las tres mujeres prácticamente no se mueven. Trabajan lenta y diligentemente en la rutina del hogar, esperando la llegada de los hijos y del marido.

En otra escena aparecen dos muñecas de trapo que de repente adquieren vida. Con movimientos torpes tratan de levantarse y caminar, pero cuando una trata de hacerlo se trae a la otra abajo. Cuando por fin logran levantarse, se muestran contentas de su éxito, pero inmediatamente se vienen abajo. Una posible lectura de este cuadro es ver lo difícil que es para una mujer moverse por sí sola, fuera de los paradigmas establecidos. Las muñecas intentan hacer algo para lo cual no están "hechas," levantarse y ser independientes. Ese levantarse puede ser rehusarse a usar maquillaje, participar en actividades deportivas, o cualquier acto que vaya en contra de su estado "natural" de pasividad y dependencia.

Otra escena muestra a la mujer como objeto sexual. Hay dos mujeres recostadas de espalda en el suelo, con las piernas en alto y moviéndolas de lado a lado. Atrás de ellas otra mujer sentada en un banco es iluminada por una luz roja. La mujer de atrás se está aplicando pintura de labios, pero al hacerlo se le corre la mano y se pinta más que los labios, a lo que reacciona quitándose la pintura con la mano y empezando de nuevo. Tiene una expresión triste pues está tratando de crearse a sí misma a base de un ideal que nunca podrá alcanzar: las actrices de cine, las modelos de revista, las cantantes famosas, que crean un paradigma estético femenino. Se pinta para tratar de acercarse a cierto ideal, pero se da cuenta que no puede lograrlo y empieza de nuevo. Está en "la cárcel de la belleza física."

De las otras dos mujeres en el piso lo que vemos, por la posición de sus cuerpos, es únicamente dos pares de piernas que se abren y se cierran metódica y rítmicamente, con un movimiento hipnótico que carece de voluntad propia. Las dos mujeres también se desvisten lentamente mientras abren y cierran las piernas; se quitan los zapatos, las medias, las ligas de los muslos. El contraste resulta interesante para el espectador: las dos mujeres sensuales, "la sexualidad que vende la publicidad," frente a la que intenta y no logra ser sensual, se presentan con una iluminación y una música que lo hacen parecer todo como un sueño (o una "sombra").

El penúltimo cuadro trata el tema del temor en tres manifestaciones: temor a la lluvia, a las alturas, y a ser vista por otros. Estos temores se expresan únicamente a través del lenguaje corporal. Consiguen comunicar efectivamente que son mujeres que se sienten paralizadas, atrapadas por diferentes temores, con "miedo de ser personas." Tienen además que enfrentar esos temores solas, sin la ayuda de nadie. La mujer que tiene temor a las alturas logra bajar de donde

estaba, la que le teme al agua experimenta y se deja mojar poco a poco, mientras que la tercera, al ir encerrándose poco a poco tras una barrera que construye, se ve atrapada por lo que supuestamente la iba a proteger.

La obra cierra con el primer traje que no es blanco; una actriz aparece vestido de negro, su cara lo único visible a través de su vestimenta. No tiene voz propia; las palabras brotan de alto parlantes. Mueve la boca, tratando de hablar, pero no lo logra. Es la mujer sin voz propia, incapaz de expresar sus propias ideas, y por eso es apropiado que el texto que escuchamos sea de Sor Juana, mujer que también trató de expresarse y se vio callada.

Es importante que la obra cierre con esta escena, pues el tono algo jocoso de algunos de los cuadros se contrapone con esta escena de impotencia verbal. Esta es la imagen con la que salimos del teatro: la mujer sin voz propia, con una estética impuesta desde arriba, desde afuera.

La presentación del teatro *Ubú* entreabre un tema de discusión que han planteado algunas/os teóricas/os del feminismo en relación con el teatro. Dicen que hay una tendencia del teatro feminista hacia la eliminación del diálogo en escena y de las jerarquías en la producción teatral. Algunos, como Dolores Brandon en "Feminism and the Art of Theater," arguyen que este tipo de teatro le resta eficacia a un mensaje feminista:

The feminist theater we know emerged when women began to share experiences in consciousness-raising groups and helped each other grow ... When we decided to bring this new consciousness to the theater something peculiar happened. Our method was to be collective. Some of us, wishing to eliminate all shadow of hierarchy, chose to work without a director, without a playwright. We collectively conceived a text and collectively made decisions regarding form. Curiously, we frequently arrive at forms in which there is no dialogue.⁶

Barriendo sombras es una producción colectiva que utiliza textos de varios autores, desde Anton Chejov a Sor Juana. "Curiosamente" también llega a una forma en la cual hay poco diálogo: los personajes hablan, pero no entre sí.

Sin embargo, presenta de manera clara y concisa lo que son algunos de los problemas que enfrenta la mujer. De manera eficaz hace uso de técnicas teatrales para presentar su mensaje: los papeles de la mujer son identidades "prestadas o impuestas," edificios o sombras construidos por un sistema patriarcal, situación que se complica por la falta de solidaridad y apoyo que encuentran las mujeres entre ellas mismas. Si una obra presenta cuadros sobre las dificultades, injusticias y angustias que vive la mujer, ¿tiene también la responsabilidad de presentar soluciones a esos problemas? Lo ideal sería que lo hiciera, pero es ingenuo pensar que una hora en el teatro es suficiente para denunciar, dar agencia y subvertir.

Barriendo sombras le presenta al público, de manera entretenida, una serie de cuadros donde se busca describir lo que *se espera* de la mujer (su sombra) más que lo que es, o lo que *pueda ser*. Y como está tratando con lo que es una construcción social, con el ideal de la mujer, con mucho acierto escogen al cuerpo femenino como signo central. En una sociedad que le dice a la mujer que la va a definir según su físico) *Ubú* escoge la expresión corporal para representar esa construcción) y nos muestra los puntos ciegos donde esas sombras se deconstruyen.

Notas

1 Programa de *Barriendo sombras*.

2 Programa de *Barriendo sombras*.

3 Este abrir y cerrar se ve varias veces en diferentes contextos: aquí se puede interpretar como la privación sexual de la mujer soltera.

4 R.M. Porras, "Presentación por un espectador: *Barriendo sombras, Por los caminos del arte*," San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1993. Rita Porras, a pesar de criticar el uso de estereotipos, también dice que "al menos he tomado conciencia de... estoy hablando, estoy construyendo un sentido propio de los acontecimientos que me rodean... estoy tratando de afirmar mi propia identidad como mujer... estoy reconociendo engaños y mejorando mis posibilidades de resistir agravios."

5 D. Brandon, "Feminism and the Art of Theater," *Women in Theater*, New York: 1983, Drama Book Publishers, 260.