



LA DRAMATURGIA FEMENINA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA Y SU RELACIÓN CON LA TERAPIA

Carolina Henríquez-Sanguinetti
Prairie View A&M University
carolina_henriquez@pvamu.edu

El nuevo ámbito textual promueve la intercomunicación y la integración de otros medios culturales, como el cine, las artes plásticas y visuales. Al mismo tiempo que promueve ampliar los enfoques, de manera que se quiebran las barreras disciplinarias. De acuerdo a esta perspectiva intentamos conectar la dramaturgia femenina española contemporánea con la terapia aplicada a textos breves¹.

El medio de comunicación que tiene una larga tradición es el teatro. Desde sus comienzos sobresalió como el medio más eficaz para llegar al pueblo. Desde el período de Aristóteles se considera al teatro como un “instrumento eficaz para la corrección de los hombres capaces de modificar la sociedad”². Por ende, el teatro a lo largo de la historia se ha utilizado con diferentes fines para dramatizar situaciones o conflictos desde una determinada perspectiva. Entre los propósitos más relevantes para la utilización del teatro como medio de comunicación, podemos mencionar el didáctico, el propagandístico, el político y el revolucionario. Además de los propósitos consabidos, en la actualidad hay que incluir el propósito terapéutico, si se acepta que la representación teatral tiene además aspectos curativos.

Nuestra investigación intenta demostrar que el drama también puede ser utilizado con fines terapéuticos. Entre las características del drama que Aristóteles elabora en su *Poética*, indica que el espectador delega poderes en el personaje para que éste actúe y piense en su lugar, de esta forma el espectador experimenta un proceso de catarsis, que cumple con la función de su purificación.

Al relacionar el teatro con la dramaterapia, vemos que hay una línea de contacto entre ambos. Sue Jennings (1992) expresa que “Dramaterapia es la aplicación de las estructuras teatrales y procesos del drama con una clara intencionalidad terapéutica”...

¹ Este experimento de relacionar la dramaturgia con la terapia lo comencé en forma casual al tratar de motivar a los estudiantes de las clases de lengua y de literatura a comprender los textos. Primero, comenzamos con la lectura dramatizada de los textos. Luego, los estudiantes adoptaron ciertos personajes y dramatizaron partes del drama. Con el objetivo que los estudiantes comprendieran mejor el texto, tomamos ciertos conflictos que se presentaban en el drama, con los cuales ellos se sintieran relacionados de alguna forma con su propia realidad. Ellos los desarrollaron de acuerdo a su propia perspectiva. Luego, les propuse a los estudiantes que cambiaran los papeles para que sintieran lo que el otro personaje sentía y comprendieran su comportamiento. En una forma muy rudimentaria, al colocarse en la posición del “otro” cambiaron un poco su obcecación con respecto a sus propios deseos. De forma muy somera puede apreciar que ellos crecieron al entender la posición del “otro”. Si bien esta experiencia no tiene una validez médica o psiquiátrica da la pauta que con la información médica apropiada se pueden conseguir mejores resultados.

² Boal, A. (1974) *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Ediciones De La Flor, Buenos Aires, Pag. 77



De acuerdo a Robert Landy en *Drama Therapy*³ indica que el objetivo de la dramaterapia es lograr un cambio ya sea visible o invisible en la percepción, el pensamiento, el sentimiento, el habla, los movimientos, la relación, la elección del rol, el papel que juega y el valor que puede dársele a través de la dramaterapia. Estos cambios pueden ser tomar conciencia- ya sea que uno se vea a sí mismo, en la relación con los otros o con su ambiente social o político de forma diferente. O bien puede ser en acción, que a través de la terapia uno comience a actuar de forma diferente hacia uno mismo, hacia otros o hacia la comunidad.

Renée Emunah (1987) indica “Por dramaterapia se entiende el uso intencional y sistemático del proceso drama/teatro para alcanzar el crecimiento y el cambio psicológico”. Todas las aproximaciones a la dramaterapia se fundan en procurar la experiencia de la “catarsis” teatral, que en este caso intenta lograr el crecimiento y cambio psicológico del individuo o del grupo.

El debate sobre las catarsis ha existido por siglos. Sin embargo, ni la doctrina Aristotélica ni la técnica de Freud definen la catarsis en términos de comportamiento, especialmente como un comportamiento paradójico. Normalmente se cree que las personas están motivadas por el deseo de experimentar placer y evitar el dolor. Sin embargo, hay otros comportamientos que se observan en nosotros. Uno es el estímulo del miedo, llamado “*thrill-seeking*” búsqueda de la emoción. Este tipo de comportamiento se aprecia en los niños cuando se suben en una montaña rusa o disfrutan de una historia de fantasmas, también en los adultos cuando ven películas de horror. Otro estímulo que se observa con grandes masas de audiencia, es el de las pérdidas, como sucede en los dramas de amor apasionado no correspondido o pérdidas del amado/a. Las personas que buscan estos estímulos de miedo o dolor contradicen el principio humano de evitar el dolor⁴.

La teoría de la catarsis sostiene que la búsqueda de la emoción es un intento de revivir y, por lo tanto, resolver previas experiencias dolorosas aún pendientes. Cuando se llora por la fatalidad de un personaje del drama, vivimos de nuevo nuestras propias experiencias de pérdidas abrumadoras pero bajo nuevas condiciones menos intensas. La experiencia de pérdida experimentada por otro, en un drama bien diseñado, despierta previas emociones de angustia, pero estas emociones no son tan intensas. Se produce un balance entre la angustia y la seguridad, lo que permite el distanciamiento. Durante la experiencia de la catarsis el llanto, la risa, y otros procesos emocionales ocurren cuando una angustia emocional no está resuelta y se revive en un contexto de distanciamiento apropiado.

La experiencia de la catarsis es una condición necesaria para una terapia de cambio. Por lo tanto, para que el drama tenga éxito como terapia, el conflicto o la forma social debe despertar o renacer la angustia contenida colectivamente, la cual está sin resolver en la vida cotidiana.

Tanto la teoría dramática como las teorías psicoterapéuticas involucran la reexperiencia de una crisis emocional pasada en un contexto de completa seguridad: en la seguridad del teatro o de la oficina del terapeuta. En años recientes, el éxito de la

³ Landy, R.J. (1994) *Drama Therapy: Concepts, Theory and Practices*. Second Edition, Charles C. Thomas, Springfield, Illinois: 45

⁴ Scheff, T.J. (1979) *Catharsis in Healing, and Drama*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles



técnica catártica para tratar la aflicción patológica, llamada la terapia de “*regrief*” (del dolor revivido), provee de evidencia clínica muy fuerte para la validez de esta teoría en el estudio de Vamik Volkan titulado “*Re-grief therapy*”⁵.

La psicoterapia puede ser vista como la representación dramática de la vida diaria. Las terapias más dramáticas como la Gestalt y el psicodrama usan el juego de roles para volver a representar “*reenact*” sueños o episodios del pasado. Las personas son tratadas a través del drama porque su comportamiento social recreado en su juego y en las dramatizaciones pasadas han demostrado tener una imagen “disfuncional” de ellos en el mundo. En la dramaterapia, ellos recrean esa imagen, que en este caso, es para ser revisada, reconocida e integrada, permitiendo de esta forma que emerja una identidad funcional.

Para lograr llegar a los sentimientos, los pensamientos y las creencias de una audiencia, el teatro emplea muchos recursos, incluyendo la actuación estilizada y diseñada, los disfraces etc. En la dramaterapia, el terapeuta usa estos recursos de estilización como medio de distanciamiento, los cuales pueden revelar las necesidades y los problemas verdaderos del cliente. El artista teatral proyecta aspectos de él mismo encima del rol de la ficción que comunica a la audiencia. El terapeuta trabaja para ayudar al cliente a examinar el diálogo entre la máscara y la cara, “*the persona and the person*”.

La imagen del teatro esta en constante movimiento de perspectiva entre la ficción y lo verdadero, ambos por el actor, el cual crea el rol que se balancea entre él mismo y el “otro”, además para los miembros de la audiencia, que pueden contemplar aspectos de él mismo a través del personaje dramatizado. El estilo de la representación, si es expresionista o realista, va a afectar al actor y a la habilidad de los espectadores para identificarse con los personajes. De esta forma, el grado de estilización en la dramaterapia va a determinar el distanciamiento del cliente con el dilema.

Los aspectos teatrales, junto con el juego más natural y el drama que se representa en la vida cotidiana, proporciona el material para la dramaterapia. Por lo tanto, la dramaterapia es un medio muy poderoso para ver las complejidades de la existencia humana, un estado de ser que una vez que desarrolla conciencia está en dialéctica perpetua, en equilibrio entre la vida de la imaginación, la ficción, lo subjetivo, y la vida diaria, lo verdadero, lo objetivo⁶.

Otro aspecto de la representación teatral es el rito. El rito es una acción simbólica repetida en una forma prescrita para perpetuar el status quo, para afirmar una conexión entre miembros de una comunidad, y para defender a un individuo o un grupo del peligro. En muchas formas el ritual es más teatral que drama, como el sujeto toma el rol de participar o celebrar y representa un escrito teatral de acciones y palabras predecibles⁷.

La actividad ritual es dramática si llama al sujeto a crear un mundo representacional a través de medios simbólicos. Además, la actividad ritual tiene un elemento mágico, una cualidad no racional, por ejemplo, en el caso que una mujer

⁵ Volkan, V. D. (1975) “Re-grief therapy.” en Bernard Schoenberg et al. (eds.), *Bereavement: Its Psychosocial aspects*. New York: Columbia University Press: 334-350

⁶ Landy, R. J. *Drama Therapy*: 49

⁷ *Ibid*: 69



demuestre su tristeza por la pérdida de su esposo abrazando una muñeca. Sus acciones no afectan el mundo empírico de causa y efecto pero el mundo subjetivo de los sentimientos. En este caso, la muñeca se convierte en un ser animado a través del cual el sujeto puede proyectar sus sentimientos de forma mágica y creativa.

Tres teorías de la representación influenciaron profundamente el teatro del siglo XX y a la vez, éstas relacionan directamente el concepto de la dramaterapia. Las teorías de Constantin Stanislavski en Rusia, Bertolt Brecht en Alemania y Antonin Artaud en Francia.

Al sistema de Stanislavsky se le conoce como un sistema psicológico naturalista basado en un método de actuación emocional. La base de la teoría de Stanislavsky es que ve al personaje como un individuo sujeto a motivaciones internas. Él introduce un método de improvisación durante los ensayos. Esta improvisación pasó a ser el medio de descubrir no sólo el texto del drama, pero también el subtexto, las motivaciones, los sentimientos y el comportamiento implícito en el texto. A menudo en sus escritos hace referencia a las experiencias del inconsciente con el objeto de exaltar las energías reprimidas en formas artísticas. Stanislavsky expresa estas ideas en 1936 en un párrafo de *An Actor Prepares*: “*Periods of subconsciousness are scattered through our lives. Our problem is to remove whatever interferes with them and to strengthen any elements that facilitate that functioning*”⁸.

Para llegar al subconsciente, Stanislavsky propone la técnica de la memoria afectiva, mediante la cual promueve una identificación entre el actor y su rol, el actor y el espectador. Con este método, un actor recuerda una experiencia pasada en su propia vida que provoque una emoción similar a la acción necesaria de su personaje. Al transferir esta emoción pasada al presente y representar la emoción como si estuviera pasando por primera vez, el actor crea un momento paradójico de vivir el presente a través del pasado, vivir la vida de otro a través de la propia. Si el actor logra balancear el pasado con el presente, los espectadores se van a identificar con el dilema de su personaje. Al proyectar sus propios sentimientos a través del personaje, se crea una estética y un naturalismo emocional al sentir y dejar fluir las emociones. Con esta técnica representacional los espectadores normalmente experimentan una catarsis terapéutica.

En el caso de Bertolt Brecht, su teatro es esencialmente sociológico. El actor no debe identificarse con el personaje y entrar en la vida de su personaje, por el contrario debe distanciarse de éste y comentar su comportamiento. Para Brecht el personaje teatral es un tipo social, sujeto a circunstancias sociales y políticas que determinan su comportamiento. En su teoría de la alienación, Brecht propone que el actor presente problemas sociales en una forma estilizada y distanciada, sufriendo el dolor para recordarle al espectador que está en el teatro y no en el mundo real. “El espectador ya no delega poderes en los personajes para que piensen en su lugar aunque continúe delegándoles poderes para que actúe en su lugar, esta experiencia es reveladora al nivel de la conciencia”⁹. Por otro lado, la acción dramática esclarece la acción real y el espectáculo es una preparación para la acción. Con esta técnica, el espectador se enfrenta a tales problemas que lo hacen pensar cuando ve las injusticias y lo motivan a una toma de conciencia para que actúe en el mundo real. Brecht propone una estética

⁸ *Ibid*: 85

⁹ Boal: 190



de distanciamiento a través de la música, del diseño, de la incorporación de documentales y presentando ideas dialécticas en el texto mismo, en el diseño y en el comportamiento de los personajes. Por lo tanto, el efecto de alienación se basa en la separación del pensamiento con el sentimiento. Otro teórico que sigue el modelo de Brecht es Augusto Boal, quien considera que la catarsis es una “purgación de todos los problemas antisociales.” Se habla de una poética revolucionaria porque llama al cuestionamiento y a la crítica del orden social y político establecido. Por lo tanto, la posición teórica de ellos es contraria a la de Aristóteles y a la de Stanislavsky porque no permite la catarsis¹⁰.

Esta aproximación al drama de provocar el distanciamiento también es muy útil en la dramaterapia. A menudo el cliente necesita distanciarse de su dilema, utilizando un medio protegido, para simbolizarlo en términos visibles y poder analizarlo. En este caso, se utilizan máscaras, títeres, muñecos, para contar las historias que dramatizan sus experiencias.

El tercer teórico de la representación es Antonin Artaud, el cual basa su experiencia teatral en el realismo mágico y el uso del auténtico ritual combinados con la excitación del movimiento estilizado. También Artaud concibió el teatro en términos catárticos pero llevados al extremo. La purgación en este caso es del espíritu, del alma. A través de la experiencia teatral se puede purgar la “crueldad latente” de las masas, liberando así al espíritu transformado. Su teoría llevó a la modernización y a formas expresionistas del teatro basadas en la improvisación y dependiendo de formas extremas de acción no verbalizada y de sonido. Al modelo de Artaud, se le conoce como el teatro de la crueldad, que según su concepto, crueldad significa “conmoción, sacudimiento”. La sustancia del teatro de la crueldad era ritual, basada en el mito, en el símbolo, la brujería y el gesto, que junto con la palabra y las acciones visuales sacudían a tal punto al público, que éste pasaba a formar parte de la acción dramática y a participar en la purgación de su propia hipocresía espiritual¹¹.

En general, la representación ocurre cuando una persona toma el rol de otra, ya sea humana o no, y actúa una ficción valiéndose de la forma del “otro”. En el caso de una lectura dramatizada de un texto, la elección del rol en la dramaterapia, nos indica el problema o la angustia del cliente. En un estudio de Landy, *Persona and Performance*¹², organiza 84 roles en seis dominios que corresponden a los aspectos predominantes del ser humano: corporal, cognitivo, afectivo, social, espiritual y estético.

Además de las posibilidades de producir la catarsis terapéutica a través de una representación efectuada por actores profesionales, existe la posibilidad de la aplicación de la dramaterapia con un texto escrito en una terapia de grupo o en la oficina del terapeuta. Como ejemplo de la aplicación usamos el texto de Paloma

¹⁰ Otro teórico que sigue el modelo de Brecht, es Augusto Boal, quien considera que la catarsis es una “purgación de todos los problemas antisociales.” Se habla de una poética revolucionaria porque llama al cuestionamiento y a la crítica del orden social y político establecido.

¹¹ Las ideas de Artaud se desarrollaron en el teatro de Grotowski y en el Living Theater. En ambos casos, su objetivo era la liberación espiritual del actor, visto como una especie de sacerdote que su tarea era revelar la verdad de la condición humana al espectador y, a la vez, que lo involucra con su participación.

¹² Robert J. Landy (1993) *Persona and Performance- The Meaning of Role in Drama, Therapy and Everyday Life*, Jessica Kingsley, N.Y., Guilford and London



Pedrero en el drama *Resguardo personal*¹³. Este drama indaga la problemática de la pareja después de su fracaso matrimonial, durante la fase de las venganzas. Este breve drama se puede elaborar en la terapia a partir de diferentes conflictos y roles, los cuales tienen vital importancia según la selección del rol que el cliente asuma como al conflicto que elija. El primer conflicto entre la pareja es la importancia que tiene la relación matrimonial. Desde la perspectiva de la mujer, el marido no le dedica tiempo a ella, por lo tanto, ella no es su prioridad. Desde la perspectiva del hombre, su prioridad está en asegurar el futuro laboral/ financiero. El segundo conflicto se presenta entre la paternidad y la venganza. La pareja no tiene hijos pero tiene una perra que es el motivo de la disputa. La perra pasa a tener cualidades humanas. En cuanto a la afectividad, la perra simboliza la familia. La mujer quiere tener a la perra para suplir su necesidad de ser madre pero también para agredir al esposo. Desde la perspectiva del hombre, la perra es el lazo que tiene con su esposa y desea usarla para vengarse del abandono del hogar. El tercer conflicto que se presenta en esta pareja, es el deseo del hombre de mantener el “status quo” en la relación matrimonial, incluso perdonando el engaño de la esposa, con tal de conseguir la posición del trabajo que desea en su institución. Sin embargo, para ella es más importante la parte afectiva que la laboral o financiera.

También la dramaterapia se puede utilizar en la selección de algunas escenas del texto, lo que también indica la preocupación interna que tienen los participantes. Por ejemplo, los participantes pueden seleccionar algunas escenas del drama en las que el comportamiento masculino difiere del femenino, de modo que la actuación va a develar sentimientos ocultos por parte de los que representan esos roles.

Marta.- (Sin dejarle entrar) ¿Qué quieres?

Gonzalo.- ¿Cómo que quiero? Déjame pasar.

Marta.- ¿Para qué?

Gonzalo.- Tenemos que hablar.

Marta.- Ahora no puedo. Tengo prisa. Iba a salir en este momento.

(Gonzalo empuja la puerta y se introduce dentro de la casa).

Gonzalo.- Creo que me debes una explicación.

Marta.- ¿Otra? No me quedan¹⁴.

Los dos personajes están obcecados en conseguir lo que desean. La diferencia fundamental se observa en sus comportamientos, el hombre es duro y algo violento, comparado con la picardía, la astucia y el engaño de la mujer. Finalmente en el drama, ella logra su objetivo utilizando la astucia.

Gonzalo.- ¡Cállate! Quiero ... estoy jodido, Marta. ¿No te das cuenta?

Marta.- (Le mira fijamente) Ya lo sé. No soportas sentirte abandonado. Te pone enfermo. Pues deberías tranquilizarte, porque es mentira; tú me dejaste primero y después yo... me fui.

¹³ *Resguardo Personal* fue uno de los textos con los que experimenté en clases, logrando resultados inusitados debido a la representación que los estudiantes hicieron y a las discusiones que se entablaron a raíz de los conflictos del drama.

¹⁴ O'Connor, P. (1988) *Dramaturgas españolas de hoy*. Espiral/teatro: 100



Gonzalo.- Nunca te he dejado. Eso no es verdad.

Marta.- No, claro, sólo trabajabas tanto... Pues estás mejor ahora. Al menos no me hablas de sístoles y diástoles.

.....

Gonzalo.- Necesito que vuelvas a casa. Esto es absurdo.

Marta.- Es totalmente absurdo. Me ha costado mucho tomar esta decisión pero ya está, ya la he tomado.

Gonzalo.- Tienes que volver. No me acostumbro a estar solo.

.....

Gonzalo.-Tienes que comprenderme. Sabes que tengo muchas responsabilidades. Estoy luchando para que me den la plaza de Jefe de Servicio. Tengo treinta camas a mi cargo. Me paso diez horas diarias en el quirófano...

Marta.- ¡No! Lo de siempre no, por favor. Sueño con personas deformes....¹⁵

Una vez terminada la dramatización se analiza. Por lo general, el primer conflicto suscita la discusión entre las prioridades de la relación afectiva o la dedicación al trabajo. Con el segundo conflicto la discusión se plantea con el tema de la paternidad y la utilización de los niños para perjudicar al “otro,” incluso llegar a hacerle daño a “los hijos” para vengarse del “otro.” El tercer conflicto motiva a muchas discusiones en cuanto a las prioridades del hombre y la mujer en general. Finalmente, se pueden discutir los comportamientos de los personajes.

Luego se utiliza la técnica de invertir los roles. En la terapia este es el elemento que nos permite vernos desde la perspectiva de otra persona, de dilucidar nuestro mundo interior y comprendernos con ese nuevo conocimiento. Aumenta nuestra comprensión del “otro,” de sus motivaciones, sus angustias y sus vivencias. El cambiar los roles momentáneamente con otra persona y ver a través de los ojos del “otro” como el “otro” nos permite crecer psicológicamente. Por eso, esta técnica de invertir los roles es esencial en la terapia.

Puede ser que el terapeuta es quien elija el texto con el que se va a trabajar, ya que existe una gran variedad de temas. Pero aún sin saber la problemática del cliente, al experimentar con cualquiera de los textos, puede apreciar el acercamiento, la emoción o el distanciamiento que el cliente tiene con el rol y con el personaje, lo que indica si está reviviendo o no una experiencia pasada.

En otro drama breve como el de Julia Verdugo *Y ahora... suegra de*, el conflicto es la pérdida de la identidad propia de la mujer al pertenecer a un grupo familiar o social. Este texto dramatiza la condición de la mujer como objeto de posesión de alguien:

Así me presentaba, como la madre de Elena. No tenía nombre.

¡Cuándo lo he tenido!

También soy la madre de Santi y la mujer de Carlos

-Mira te voy a presentar a la mujer de Carlos

-¡Ah! Encantada. ¿Eres la madre de Elena?

-Sí, soy la madre de Elena, la mujer de Carlos

¹⁵ Ibid: 100-102



¿Y mi nombre?. Yo tengo nombre, lo sé, lo sé desde siempre, pero tengo pocas oportunidades de emplearlo, porque antes de ser la suegra de, y la mujer de... No, antes fui la novia de. También fui la hija de. ¡De eso hace tantos años!¹⁶

En todas las instancias de la vida, la mujer es considerada socialmente objeto de posesión del “otro”. A pesar que legalmente la mujer tiene su propia identidad, no se le reconoce sino para asuntos legales o en instancias extremas, como es cuando se le identifica en su lápida:

Ahora no era nada, como no era, no podía ser de. Quizás una idea de, un proyecto de, un accidente de. Prefiero haber sido una idea de. Luego, luego tampoco fui, porque aunque era, pasé a ser de. Pero alguna vez podré ser yo, sin más, con mi nombre y mis dos apellidos.

Cuando muera quizá.

Dirán se ha muerto la madre de, la suegra de, la abuela de, la mujer de.

Tampoco me voy a morir, voy a seguir siendo de.

¡No! La lápida, la lápida que me pongan tendrá mi nombre y mis dos apellidos y seré

Yo, y los demás serán míos.

.....

Yo.

No, no soy yo, la lápida es la lápida y yo nada.

Seré la nada.

¿Habrà que llegar a la nada para ser yo?

Habrà¹⁷.

Por lo tanto, la elección de este determinado texto por parte del cliente ya ilumina al terapeuta la problemática de la persona. En este caso, obviamente es la insatisfacción de verse reducida a ser un objeto, por ende la apreciación que tiene la persona de sí misma se ve disminuida. En caso que el terapeuta elija el texto, la forma en que el cliente lo dramatiza va a ser valioso material para el terapeuta.

En el drama de Lidia Falcón *¡Calle, pague y no moleste señora!* presenta el conflicto entre la mujer y el sistema patriarcal¹⁸. Este drama actualiza la degradación que sufre la mujer de diferente forma, desde el maltrato físico y verbal, primero del esposo, luego del policía. Luego la humillación con el abogado. Hasta la aniquilación emocional y la deshumanización del psiquiatra. Tres personajes femeninos de distintas edades, apariencia física, personalidades, comportamientos y que pertenecen a un nivel socioeconómico diferente, sufren la degradación, la humillación y el maltrato por parte de los representantes del sistema patriarcal. El paradigma se plasma con la llegada de las tres mujeres a ver al psiquiatra después de mencionar que todas siguieron los mismos procedimientos que la sociedad ofrece para defenderse

¹⁶ Verdugo, J. et al., (1995) *Esencia de mujer*. La Avispa :97

¹⁷ Ibid: 98

¹⁸ Análisis sobre este tema en Carolina Henríquez-Sanguinetti,(2000) “*La construcción de la identidad femenina española en la dramaturgia de Lidia Falcón*” en: *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico. XVI Simposio Internacional de Literatura*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid: 201-206



legalmente. Finalmente, el personaje del psiquiatra las concientiza que el problema no está en “el otro” sino en ellas que no conforman los códigos culturales de la mujer creado por el poder hegemónico. Este es un texto muy rico en términos de las posibilidades de representación debido a la cantidad de roles que se incluyen. En cuanto a los conflictos que se presentan, estos provienen de situaciones cotidianas, como por ejemplo:

Magda (*da un paso hacia la mesa, mira hacia arriba para llamar la atención del policía. No sabe qué hacer. Por fin como el inspector no se da por aludido, insiste*).- Mi marido me ha pegado...

El inspector la mira con asombro. Deja el palillo y se inclina sobre la mesa para mirarla mejor.

Inspector.- ¿Y a mí qué?

Magda.- Quería presentar denuncia...

Inspector (Colérico).- ¡Denuncia! ¿Será posible? ¿No tiene usted nada mejor que hacer que venir aquí a presentar denuncia porque su marido le ha pegado, un domingo por la tarde, mientras retransmiten el partido de fútbol?

Magda (*está muy desconcertada e insegura, pero saca valor e insiste*).- Me ha hecho mucho daño... Me ha roto el brazo... Y me ha echado de casa. Dice que no me volverá a dejar entrar. Dice que va a meter a los niños en un asilo para que no le molesten más...

.....

Magda.- Bue.. bueno a veces sí, claro... Los niños son pequeños... Juegan y chillan y yo no puedo...

.....

Inspector (*a gritos y muy enfadado*).- ¡Y todavía, querrá denunciarlo! Un pobre hombre, cansado de trabajar, que regresa a su casa para disfrutar con el inocente recreo de escuchar un partido de fútbol, y final de Copa, además y competición contra el Madrid en su propio campo. Y se encuentra con una mujer llorona y unos niños gritones que no le dejan oír con tranquilidad... Pero si es para matarlos a todos! ¡Poco le ha hecho!

Magda *se echa a llorar bajito*¹⁹.

Situaciones cotidianas como la que ejemplificamos son las que escalan a tal extremo que el marido golpea a su esposa y la echa de casa con los niños. Pero el problema más grave es, que la estructura social lo permite y protege al hombre con esos abusos porque está de acuerdo con la cultura del país.

En otro drama de Falcón como *¡Parid, parid, malditas!* elabora las dos variantes de la denuncia con la toma de conciencia actualizando el problema del aborto y la falta de libertad que tiene la mujer debido a que el poder patriarcal decide por ella e impone sus deseos. La acción dramática comienza con un encuentro entre una mujer de cuarenta años y una muchacha de veinte años, ellas comparten sus dolores y angustias que sus compañeros les causan:

Adela (Recupera la voz con un sollozo).- Eduardo me ha dejado.

Elisa (La mira con sorpresa y susto a la vez).- ¡Ah! ¡Caramba! ¿Por qué?

¹⁹ Falcón, L. (1994) *Teatro Lidia Falcón*. Vindicación Feminista :148-149



Adela.- Precisamente porque dice que no quiere tener ningún hijo ahora, que somos... bueno, que él es demasiado joven...

Elisa (Asombrada).- ¿Y ahora se da cuenta?

Adela (No responde. Está demasiado angustiada)

Elisa: (Muy molesta).- ¡Vaya con el niño! Y eso que sólo tiene veinticinco años. Yo creía que esas mañas eran de los hombres mayores... Como el bestia de Antonio... que primero no me dejaba abortar y después me llevaba a bofetadas a Londres..

Adela (Sorprendida).- ¿Antonio te hizo abortar?

Elisa (Afirma con la cabeza disgustada por el tema).- La segunda vez. La primera no quería de ninguna manera.

Más adelante la mujer de cuarenta años continua describiendo cómo solucionó una de las situaciones:

Elisa (Continúa con rostro desencajado).-Y yo pensaba, siempre nosotras, siempre nosotras... Antonio descargó una noche su tensión física o emocional o como se le llame y se quedó dormido después... y ahora yo... Una muchacha educada para lucir en los salones... (Se queda pensativa). Las monjas me repetían que la esposa era la reina del hogar. ¡Puah! La reina estaba en aquel momento desnuda de la cintura para abajo, con las piernas abiertas en una sucia camilla, sintiendo las manos del médico que manipulaba, que abrían algo dentro de mí brutalmente como si no fuera un ser humano...!Oh, sí! Precisamente una mujer. Porque a un animal se le trata mejor El veterinario fue mucho más considerado con mi perro. Aquél médico tenía prisa, tenía miedo... La anestesia fue insuficiente. Me desperté de pronto gritando de dolor y por poco me pega.

La mujer mayor comparte con la muchacha sus experiencias con el sexo opuesto:

Elisa (Hace un gesto para quitarle importancia).- Aquello fue diferente. Como una intervención clínica. Ninguna diversión pero aceptable como toda enfermedad leve. Lo peor fue Antonio, como siempre... Por el primero recibí un montón de bofetadas y por el segundo, que me lo hizo en una noche de borrachera, recibí una ración de palos y de insultos para que fuera a Londres...²⁰

En el caso de la joven, quien la insulta y la amenaza es su novio. El también la denuncia cuando ella fue a abortar y casi le costó la vida a ella. A pesar que él no deseaba el hijo, la denuncia porque además él quería sacar ventaja financiera de ella. Por eso, la joven debe enfrentarse sola a la justicia, que representa al poder patriarcal:

Adela.- (*Chilla tanto que el juez retrocede asustado*) (*Adela alarga la mano entre las rejas y coge por la solapa de la chaqueta al juez*) Contésteme ¿Por qué mi salud, mi trabajo, mi felicidad, no valen nada frente a las pretensiones de ese grumo de células que tenía en el fondo de la barriga? ¿Por qué yo, que he vivido veinticuatro años, que

²⁰ Ibid: 126-127



trabajo y rindo a la sociedad, debo sacrificarlo todo por la expectativa lejana de otro ser del que no se sabe nada? ¡Sí yo lo odio ahora! ¡Me lo arrancaría a pedazos! ¿Comprende? (*Se retuerce y hace el gesto*).

.....

Juez.- (*Asustado*) ¡Lo hará usted un desgraciado!

Adela.- ¡Él me lo ha hecho a mí!

Juez.- Él es débil y necesita...

Adela.- (*Casi llorando*) ¡Por qué se necesita un hijo mío, precisamente!

Juez.- Se necesitan todos los hijos. Si todas las mujeres pensaran así no habría nadie en el mundo.

Adela.- Entonces ¿no importa de quien sea hijo, ni quien sea su madre? Es sólo un número más, una paridora más, un soldado más y yo soy una máquina que produce, que produce por orden superior y que no puede parar. Por eso la huelga está penada...

Juez.- (*Satisfecho de que haya comprendido*) Exactamente...²¹

La elección del personaje, el rol que se elija dentro del personaje y la forma en que se represente, ya sea en forma emocional, estilizada, distanciada o expresionista, indica la relación que la persona/ actor tiene con el rol y el personaje. A través de las representaciones, inversión de los roles y discusiones posteriores se puede observar el bagaje sociocultural, los miedos y las ansiedades que los participantes tienen sobre estos conflictos.

La utilización de textos dramáticos con fines terapéuticos permite la identificación del problema del cliente, como también la toma de conciencia del propio cliente de su problema, lo que le permite un crecimiento y un cambio psicológico.

En resumen, la teatralidad permite que los problemas cotidianos sean vistos objetivamente con toda la carga de signos. Se aprecia un proceso de extrañamiento de la situación cotidiana a través del espesor de signos para luego producir una prolongación y una expansión de los mismos. Todo este proceso nos facilita una perspectiva objetiva con relación a las situaciones sociales que emanan de la cultura del país.

Sin duda, es posible utilizar la dramaturgia con propósitos terapéuticos. En la dramaturgia contemporánea existe valioso material que puede ser utilizado para cumplir con los objetivos de la dramaterapia. Especialmente con el propósito de producir un cambio ya sea visible o invisible, tanto a través de la acción, como en la toma de conciencia de la forma de verse a sí mismo o en la relación con los otros.

²¹ Ibid: 143-144