

La madre desnaturalizada: Género y Política como Teatralidades Sociales*

Pía Gutiérrez Díaz

Licenciada en letras hispánicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Magíster en Littérature et arts de la Université de Poitiers. Ha trabajado en la recuperación de archivos de dramaturgos nacionales y en la investigación del teatro contemporáneo chileno.

Resumen

Este trabajo desarrolla, desde una perspectiva crítica, una clave de lectura para el montaje *Madre* dirigido por Rodrigo Pérez en el contexto de la trilogía *La Patria*. La propuesta contempla una mirada desde tres aristas: la construcción discursiva del montaje, sus materialidades escénicas y, finalmente, su relación con el contexto de producción.

Bajo la propuesta de una hipótesis, se intenta generar redes de significado que complementen la apreciación de la pieza teatral y que inciten la reflexión y discusión en torno a la relación Género- Nación, no solo como parte central de este montaje, sino como uno de los ejes fundamentales de nuestro proyecto como comunidad.

Palabras Clave: Género, Nación, *Madre*, Crítica teatral, Teatralidad social.

Abstract

This work is developed from a critical perspective; a key for the reading of the mise-en- scene Madre directed by Rodrigo Pérez in the context of the trilogy La Patria. This proposal considers the point of view of three main topics: the discursive construction of the mise-en- scene, its scene's materiality and finally its relationship with the context of production.

Under the proposal of a hypothesis, it is intended to create networks of meaning that regards the appreciation of drama which generates reflection and discussion in relation to the relationship between gender-nation, not only as a main theme but as the core of our project as a community.

Keywords: Gender, nation, *Madre*, critical drama, social drama.

Santiago se dispone ante nosotros como un pequeño enclave teatral. Diferentes salas, algunas aparecidas recientemente, otras con la historia de muchos montajes en su interior, trazan un mapa que recorreremos como peatones en tránsito por la sociedad del espectáculo. La ciudad, a la vez abierta y sitiada, como un escenario constante de teatralidades sociales, con centros exponentes del “teatro de primera” y espacios marginales de teatro callejero, de teatro pobre¹. Experimentar el ojo en la recurrente visión teatral es parte del defecto, vivir una experiencia comunitaria por excelencia al asumir el teatro como manifestación cultural.

En mayo del 2006, en la sala de la Universidad Mayor, se montó *Madre*, la segunda parte de la Trilogía *La Patria*, que a la vez se compone por: *Cuerpo* (septiembre 2005), basado en las cifras del informe Valech (informe de la comisión nacional sobre prisión política y tortura publicado durante el gobierno de Ricardo Lagos E.), y *Padre* (noviembre 2006). Esta propuesta, trabajada en conjunto por la compañía *La Provincia* con la dramaturgia de Soledad Lagos y bajo la dirección de Rodrigo Pérez, se realizó gracias al financiamiento de un FONDART de excelencia².

* Extracto del trabajo realizado para obtener el grado de Licenciada en Letras, en el marco del FONDECYT 1051005 *Memorias del 2000*, a cargo de la investigadora Rubí Carreño Bolívar de la Facultad de Letras de la PUC.

1. Término tomado de Carlos Manuel Rivera, *Teatro popular: el nuevo teatro pobre de América de Pedro Santaliz*. California: Ediciones Gestos, 2005.
2. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, entregado bajo concurso a proyectos artísticos y de desarrollo cultural por el

La trilogía, como ha declarado el director, plantea “preguntas sobre la identidad ideológica de la nación. Cómo hemos llegado a ser lo que somos”³. Mi preocupación en este trabajo es proponer un análisis del montaje que incluya dicha cuestión, pero que a la vez recepcione elementos implícitos del mismo para aportar en el complemento de sus redes semánticas. Para esto, y debido a las características de la obra, he decidido generar un cruce entre las teorías teatrales y los estudios de género.

La problemática de género no es algo menor en nuestra comunidad; las representaciones sociales del sexo significan relaciones de poder y esferas de desempeño, es decir, forman parte de la estructura en que nos movemos y con las que lidiamos a diario. *Madre* no está exenta de dichas representaciones, partiendo desde su título que hace un vínculo directo con la maternidad como condición femenina. Considero relevante entender que este rasgo es parte de una construcción de género inscrita en el cuerpo de la mujer, así como muchas otras ‘cualidades’ atribuidas a las diferentes funciones sexuales de los individuos. Judith Butler ilumina esta reflexión al hablarnos de los sujetos desde una perspectiva genérica:

Una identidad tenuemente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior a través de una estilizada repetición de actos [...] el cuerpo no es un “ser”, sino un territorio variable, una superficie cuya permeabilidad es regulada políticamente, una práctica significativa en un cuerpo cultural de jerarquías de género y heterosexualidad es obligatoria (140).

Unir el trabajo de género con las representaciones de la práctica teatral, recompone lo que Fernando de Toro llamará en *Ensayos sobre teatro ‘teatralidad social’*, es decir, la ficcionalización de problemas reales que nos permite mirar el conflicto con mayor distancia. De la relación entre estas dos dimensiones de análisis, teatral y de género, he delimitado la estructura de mi trabajo, para lo que propongo una hipótesis que guíe el análisis a los largo de estas páginas:

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. El proyecto que respalda este montaje, fue acreedor del concurso en el año 2005.

3. Rodrigo Pérez en: Rodrigo Alvarado. “El discurso marxista que agitará el teatro local”. 27 de marzo de 2006, *La Nación*. Santiago.



Antonia Zegers y Luis Gnecco en *Madre*.



Ximena Rivas, María Izquierdo y Luz Jiménez en *Madre*.

El rol materno en este montaje absorbe la construcción femenina, delimitando la función de la mujer a una utilitaria en tanto la heroicidad su hijo. Esto quedaría en evidencia en la doble instrucción que recibe la mujer, educada para educar a su hijo.

El eje mujer-instrucción-ideología perpetúa la condición de sometimiento de la mujer en un sistema patriarcal. Creo que esta relación no se limita a la representación dada en este montaje específico, sino que se extrapola a otras dimensiones del quehacer social.

A modo de ejemplo, podemos constatar en uno de los trabajos de Marcela Nari el fenómeno de la maternalización en los paradigmas que marcaron la educación femenina en las décadas de 1920 y 1930 en Argentina: “el instinto maternal debía sentirse desde niña y, si la familia no se presentaba como un ámbito apropiado, la escuela debía ser la cuña” (47). El modelo se extiende a la educación en nuestro país y especulativamente al resto de la sociedad latinoamericana.

Así, en diversos modos de la producción cultural, se podría verificar la constante maternalización. Por ejem-

plo, al considerarla lógica de las sociedades modernas en donde “en cualquier contexto cultural, lo antiguo y lo moderno alternan significativamente” (Baudrillard, 21); se hace posible rastrear, en una sociedad como la nuestra, la publicidad o la moda como elementos que se insertan en esta lógica de avance constante entre la superposición de lo moderno a lo antiguo al entender que, como bien explica Pierre Bourdieu:

Los gustos obedecen así a una especie de ley de Engel generalizada: a cada nivel de la distribución, lo que es especial y constituye un lujo inaccesible o una fantasía absurda para los ocupantes del nivel anterior o inferior, deviene trivial y común, y se encuentra relegado al orden de lo que se da por normal debido a la aparición de nuevos consumos, más especiales y más distintivos (57).

A pesar de constatar un movimiento en este sentido, en ámbitos de moda femenina o publicidad que tienen por público objetivo al grupo, se pueden leer algunas constantes entre la que se cuenta la maternalización. Para corroborar lo que acabo de decir, bastaría revisar las imágenes de revistas “femeninas” de diferentes épocas de la

modernidad chilena: Margarita, Revista de CEMA Chile, Miss17, entre otras, y proponer una comparación de los proyectos insertas en ellas y su evolución. En esta línea, podemos comprobar en una investigación que toma la primera revista aquí mencionada como campo de estudio, que las antropólogas Francisca Pérez y Carmen Gloria Godoy afirman sobre la imagen femenina proyectada en los semanarios femeninos: “La tarea de la mujer debía concentrarse en la economía doméstica, cubriendo la necesidad de educar a los futuros ciudadanos” (8).

Asimismo, los modelos sociales incluyen y reproducen la maternalización como estrategia asociada al rol “natural” de la mujer, incluyéndolo en su proyecto de formas explícitas. Al considerar el caso de los roles de género en el modelo de sociedad propuesto por la ideología marxista, citado en el montaje que aquí se estudia, se plantea la disgregación de la familia, en oposición al modelo capitalista que ve en ella el núcleo social y la homologación de deberes y derechos sociales: “Las declaraciones burguesas sobre la familia y la educación, sobre los dulces lazos que unen a los padres con sus hijos, resultan más repugnantes a medida que la gran industria destruye todo vínculo de familia para el proletariado” (Marx y Engels, 50), dando pie a un modelo donde “las relaciones entre los sexos tengan un carácter meramente privado, perteneciente solo a las personas que tomen parte de ellos” (87). Esta interesante observación se plantea cuando, incluso en una propuesta que disgrega la convencionalidad de roles según el sexo, se sigue atribuyendo a la mujer el rol de educadora-madre de la primera etapa de los niños, asumiendo en esto un estado ‘natural’: “la educación de todos los niños será en establecimientos estatales y a cargo del Estado, del momento que puedan prescindir del cuidado de la madre” (84). Entonces, la primera educación siempre –considerando al capitalismo y marxismo como proyectos opuestos– estará a cargo de la madre, a quien durante la primera enseñanza del dominio básico del cuerpo, de la perpetuación esencial de un sistema biopolítico, se le confiará la función de la educada para educar.

En cuanto a la estructura de análisis propuesta, es primordial tener en cuenta que un diagnóstico crítico implica incluir las materialidades propias del objeto

de estudio, no solo como huellas de una idea, sino que significantes en sí mismas. En este sentido, he decidido desglosar el análisis de la hipótesis en la verificación de al menos tres niveles propios del acto teatral y que han sido trabajados en una propuesta de análisis teatral en conjunto con Carmen Luz Maturana⁴, que intenta dar una mirada global al quehacer del teatro. Estos niveles son: el de los discursos en escena, en donde describiré la interdiscursividad presente en el montaje, evidenciando los relatos explícitos e implícitos y las actualizaciones textuales en *Madre*; un segundo nivel correspondiente a las materialidades del montaje, en el cual intentaré analizar, según la hipótesis de trabajo, el diseño de vestuario y la musicalización, considerando tanto el contexto de la fábula como el contexto de producción de la trilogía; y, finalmente, un nivel que vincula problemáticas sociales extrateatrales con este montaje específico, tanto desde la referencia histórica del teatro social como desde el asunto de las identidades nacionales. Propongo dar luces del mecanismo que construye la representación femenina en cada uno de estos planos y en ningún caso proponer una verdad inalterable que limite nuevas lecturas.

Interdiscursividades en escena: otras madres

Asistir a un montaje teatral implica mucho más que la simple observación. Camino, entro, me instalo en el lugar designado para el espectador, asumo la convención y aplico mis sentidos a percibir lo que se me ofrece. Hemos aprendido a situarnos frente al teatro, frente a montajes determinados de modos distintos; una mezcla entre la experiencia y el adoctrinamiento ha marcado los límites del comportamiento frente a un evento teatral. Sus convenciones superan el plano visual y es importante ahondar en las convenciones textuales que permean el quehacer escénico.

La propuesta es hablar de *Madre* en el plano discursivo; por lo tanto, es indispensable considerar la triada principal de todo discurso planteada por Teum

4. Modelo desarrollado en el contexto de la preparación de seminario para obtener el grado de Licenciada en Letras, y aplicado desde dos ópticas diferentes en nuestras tesis de pregrado.

Van Dijk⁵: uso, ideología y sociedad. Al incorporar los aspectos que configuran el discurso de este montaje teatral y su concreción en el cuerpo de los actores y actrices, se puede decir que al menos tres planos del discurso se cruzan en el primer nivel de análisis de *Madre*: los discursos referidos a los usos textuales, los discursos históricos en tanto construcciones ideológicas y los discursos sociales externos a la obra misma. Se configura un tejido discursivo complejo que funciona en diversas situaciones comunicativas, no siempre lógicas en las relaciones habituales, pero sí significativas en el plano teatral. Intento dar cuenta de cómo estos discursos se exponen en la escena.

Las intertextualidades presentes ya en el texto original de Bertolt Brecht, basado en la novela *Madre* de Máximo Gorki de 1907, y que, al mismo tiempo, dialoga con un texto dramático que Gorki realizara años más tarde, a pedido de Stanislavski, en donde se revela la contraparte de la madre proletaria: la madre burguesa que oprime y mantiene el estado inamovible de las clases:

Rashél: ¿Cómo es eso? ¡La madre soy yo!

Vassa: Y yo la abuela ¿Comprendes? Soy tu suegra. ¿Sabes lo que es eso? Soy la progenitora de esta familia. Los hijos son mis manos, los nietos son mis dedos ¿me comprendes? [...] No te lo doy. ¿Qué puedes hacerme? No puedes hacerme nada. En cuanto a las leyes tú no existes. Las leyes te conocen únicamente como una revolucionaria fugitiva (Gorki, 15).

En todos estos textos, se lee la relación instrucción madre-ideología. El rol femenino se construye absorbido por la fertilidad, característica biológica del cuerpo de la mujer. Un poder centralizado regla la conducta de los aspectos biológicos para transformarlos en elementos morales o socialmente correctos; la biopolítica impuesta colabora con la construcción hegemónica del género. Las representaciones de la madre en estos textos, al igual que en la película de cine mudo *The Mother* (1926) del director Usevolod Pudovkin, presentan a la madre-mujer como la que guía el avance de la ideología marxista, pero no porque sea ella el ideal de vencedora en esta batalla, sino porque la madre camina con el honor de llevar la bandera

roja entre sus manos, de abrir camino con la posibilidad de sacrificarse. De hecho, la película muestra la muerte de la matriarca como un acto de honor, el orgullo que esta posee al tener la seguridad de lo que debe transmitir a sus hijos para que algún día las cosas cambien.

Llama la atención, como se evidencia, que no será nunca la mujer la gestora del cambio, sino sus hijos; el rol masculino se presenta como un rol de acción. Por ejemplo, la figura del padre –presente en la novela y la película, ausente en los montajes teatrales– es la que perpetúa la tradición del obrero oprimido; se caracteriza como un alcohólico que representa el ‘cegamiento’ de la clase ante el sistema capitalista. Para comprender esta caracterización es importante revisar los problemas de alcoholismo que Marx reconoce en el proletariado en el *Manifiesto comunista*, en el que, según dice, predomina la irracionalidad y el uso de la fuerza para oprimir el proyecto educativo de la madre. En el montaje santiaguino, el padre será cuestión de la tercera parte de la trilogía.

En una de las escenas fundamentales del montaje de la compañía La Patria, la madre central (interpretada por María Izquierdo) reconoce su ignorancia explicitando que no sabe leer. Leer cobra entonces un valor político como arma de lucha, y el personaje de la madre, consciente de su debilidad, decide colaborar igualmente con la causa aunque hace explícito que su verdadero móvil es defender a su hijo y no, como se esperaría en un plano utópico, anteponer el móvil comunitario. La educación es el cauce de avance y la finalidad del acto materno: ella se educa para salvar y educar a su hijo en la coherencia ideológica, en el poder de la acción.

Las otras dos mujeres, Rosa y Sola, cobran importancia en la secuencia expuesta anteriormente; he aquí el segundo nivel textual, en donde los discursos históricos que se generan en torno a estas mujeres cobran relevancia en la construcción escénica.

Sola creará un primer cruce entre el espacio público y el espacio privado. Este último ha sido asignado por excelencia a los dominios femeninos, como bien destaca Adriana Valdés: “la madre continúa ejerciendo un indiscutible liderazgo al interior del hogar” (10). Sola Sierra es representada como la madre local; su rol es

5. Dijk, Teum van. *Ideología: un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa, 1999.

absorbido por la maternidad. Ella, esposa de un obrero desaparecido en el año 1974, luego del golpe militar en Chile, es conocida por su labor durante la dictadura como dirigente de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos; luego, bajo los gobiernos concertacionistas pasado el año 1990, su labor será públicamente reconocida. A este quehacer histórico representado en el relato de Sola, interpretada por Luz Jiménez, se suma otra atmósfera: una santificada, marianizada.

Ella ha sido preparada para ser madre; su propia madre ha vivido otras masacres nacionales, como la matanza de la escuela Santa María en el norte de Chile en 1907, cuando cientos de obreros fueron asesinados bajo orden del entonces presidente Pedro Montt por haber declarado la huelga como modo de lucha: “La niña de tres años que se salva de la matanza de la escuela Santa María de Iquique, es Ángela, la madre de Sola Sierra Henríquez. La combativa Águeda es mi abuela” (Lagos 3).

Por su parte, Rosa Luxemburgo igualmente se entenderá en tanto discurso, es decir, por lo que se construye en torno a la imagen histórica de este personaje; así, será el discurso ideológico de la madre intelectual del marxismo. No en vano, en homenaje a su muerte

se crea la obra original; en sus palabras (la autocita es recurrente en el montaje dirigido por Pérez) se plasma la ideología revolucionaria que se impone sobre el orden establecido. Pero el personaje es válido, al igual que las otras mujeres, en tanto su poder discursivo; no así por su poder de acción.

Instrucción atravesada por el dolor de una intención política, la exposición de un rol con una finalidad política, el lenguaje se transforma ideológicamente, no solo en su uso, sino también para transmitir el cruce interdiscursivo. Se potencian los discursos para configurar un mensaje final y complementario, pero este discurso no cuenta solo con lo evidente de lo visible. Cuando percibimos estos relatos, cuando se reconstruyen estos discursos, estamos activando conocimientos previos que muchas veces se nos hacen imperceptibles. Comprender la relación propuesta entre mujer-instrucción-ideología implica crear nexos con relatos sociales que no se ven a primera vista, ya que la aprehensión del objeto expuesto se hace en tanto posibilidades de decodificación provenientes de la experiencia de quienes receptionan la obra.

Un tercer aspecto de este nivel es el de los discursos implícitos. Al menos dos operan en el inconsciente colectivo de los espectadores latinoamericanos al plantearse



En primer plano, Luis Gnecco, Ximena Rivas en *Madre*.

la figura femenina y sus roles sociales. Por una parte, la imagen materna proyectada desde la religión, como bien dice Sonia Montecino en *Madres y huachos*, corresponde al del ícono mariano que tiene vital importancia en América Latina para la construcción de las identidades genéricas y para la producción de ciertos valores ligados a lo femenino, asegurando que el sacrificio de la madre es válido con tal que el hijo cumpla su labor, acción en la que la madre, la mujer, pasa a un segundo plano mientras su hijo se convierte en un héroe.

En segundo lugar, en nuestro inconsciente colectivo la pedagogía está unida a lo naturalmente femenino; hablo de la pedagogía primaria y esencial, no de la entrega de los grandes saberes, más bien conectada con la "maestría" masculina. Así se controla el paso naturalizado desde lo privado a lo público para la mujer, se extiende su carácter reproductivo, viendo en la maestra a una segunda madre; a la vez, la mujer ve tradicionalmente en esta profesión una posibilidad para ganar espacio socialmente. Veamos cómo lo recoge la literatura:

Y lo encaré a mi padre: ¿Usted quiere que Manuela se quede toda la vida acá picando solapas? Le pregunté, como le había preguntado por mí. ¿Y usted qué quiere? Dijo mi padre. Que vaya a la Escuela Normal como yo. Y allí salió Manuela a la Escuela Normal (18).

De este modo, Beatriz Sarlo nos recuerda en *La máquina cultural* la importancia que tendrá para la mujer el rol de educadora en la adquisición de poder en los espacios públicos. Ser la madre pública incluye un avance social, pero ese avance es correcto en la medida que se ajusta a las convenciones. Este modelo de avance se reproduce en *Madre*, obra en que la educación, la ilustración, se concibe como la posibilidad de reconstruir la dignidad de las personas, pues las ilumina para enfrentarse desde la razón a la lucha de clases:

*MUJER: lucha de clases es mucho más simple
EL MAESTRO: pero la lucha de clases no existe. Eso hay que dejarlo bien claro desde ya.
MUJER: ¡Entonces no puedo aprender nada de usted, si no cree en la lucha de clases!
LA MADRE: debes aprender a leer y a escribir, y puedes hacerlo aquí. ¡Leer, eso es lucha de clases! (Lagos, 15).*

Es muy significativo que la figura de El Maestro, interpretado por Gnecco, sea quien enseñe a leer. Propongo considerarlo en esta dirección: como un sistema patriarcal que transmite el conocimiento a la madre para que esta sea capaz de perpetuarlo en sus hijos. Cuando la madre se inicia en la instrucción, los planes del hijo van resultando, aunque el costo sea que éste último se transforme en un mártir. El sufrimiento de la madre vale la pena; el dolor es acallado porque su hijo es ahora un héroe. Un recuerdo de la tradición cristiana repercute en nuestras memorias. Los dos grandes imaginarios maternos para nuestra sociedad se aúnan en esta imagen.



Sebastián de la Cuesta y Ximena Rivas en *Madre*.

Lenguajes en escena: códigos y sistemas sensoriales

La articulación en el teatro no se limita a las palabras; existe un cambio en la materialidad que lo diferencia del resto de las manifestaciones artísticas. En este montaje, la escena se ve determinada por elementos que casi no nos parecen escenográficos; el afán mimético es de un teatro *otro*, aunque tal vez esto sea más *real* de lo que esperamos en el teatro, ya que el artificio no tiene la más mínima intención de ser ocultado y estamos obligados a ser responsables de sus convenciones y las nuestras. Se plantea un lugar delimitado por el trabajo de iluminación que, junto con las diapositivas que se proyectan estratégicamente de tanto en tanto, justamente sobre la pared que cubre un segundo desconocido nivel de la escena, marcan la división del espacio según como avanza la acción dramática del montaje. Así como antes hablé de la fragmentación del discurso, los lenguajes en escena también son fragmentarios, pero esa serie de fragmentos se aúna en un todo que es percibido por el espectador.

Por motivos de espacio, limitaré mis acercamientos a solo dos de los códigos presentes, aunque creo que la hipótesis de trabajo podría iluminar también la lectura de otros materiales. Los elementos que creo más significativos para las cuestiones de género son la música y el vestuario, ya que en ambos la relación mujer-madre-ideología puede ser perfilada, esta vez no precisamente recurriendo al plano textual, sino desde una perspectiva semiótica.

La simultaneidad es un rasgo de la globalización; miles de redes de información activadas al mismo tiempo nos envuelven en un caos tal que se convierte en vacío. Esta característica es proyectada sobre el escenario: diferentes elementos informan sobre sucesos distintos, completan y hacen más complejo el sistema significado-significante. Desde mi punto de vista, en esa proyección hay una protesta.

El escenario se ha construido en base de la evidencia de la sala de teatro; las sillas, típicas sillas de una escuela pública en nuestro país, son el principal elemento escenográfico. Por otra parte, la alusión a la disposición de la sala de clases se refleja en la disposición del teatro:

los espectadores se miran las espaldas y escuchan a los actores-maestros.

La madre se unifica, al igual que el espacio y el tiempo al que nos enfrentamos, en parte, gracias a las imágenes proyectadas que continúan la estética de los otros dos montajes de la trilogía, dando énfasis a momentos claves del desarrollo dramático, especialmente aquellos en donde se refuerza el concepto de instrucción.

El vestuario se presenta indefinido; no existe una referencia clara a una época o lugar; solo una tonalidad casi sepia que concuerda con las imágenes del lado izquierdo del escenario. La diseñadora Catalina Devia ha utilizado ropa reciclada, de origen desconocido, prendas que provienen de diferentes lugares del mundo, indumentaria utilitaria en algún momento, pero que cobra sentido en este montaje como un signo de la reunión de historias propias y ajenas.

Sucede que las tres mujeres centrales del montaje, las tres madres, según mi lectura, pueden leerse también desde sus vestuarios. Rosa lleva un abrigo y una cartera negros al inicio de la obra; este abrigo desaparecerá en los momentos más extremos de la lucha, dejando al descubierto un vestido rojo, rojo comunista, rojo pasión en la tradición popular, rojo de sangre en la pasión cristiana. Su atuendo es similar al del imaginario construido en torno a una maestra normalista, vestida formalmente para asistir a dictar la lección a una escuela primaria: “Mi madre me dijo que yo a la escuela tenía que seguir yendo y que ella me iba a hacer un abrigo. Así, de noche cosimos una capita *bleu* con cuellito de terciopelo, que usé yo todo el invierno. Allá me iba yo muy contenta” (Sarlo 16). Nuevamente la parsimonia que acompaña al acto de enseñar nos da cuenta de la solemnidad atribuida a esta tarea.

La madre central, aquella perteneciente al montaje inicial de Bertolt Brecht, posee una caracterización distintiva dentro de la homogeneidad que marca la simpleza de las confecciones. Su cabeza, envuelta en un pañuelo rojo, resalta entre las otras mujeres; una larga trenza rubia cuelga en su espalda; un poncho y una falda la cubren. Una mujer sencillamente vestida, aunque no con la simpleza propia de nuestras latitudes, con el pelo claro a diferencia del pelo oscuro de las otras mujeres,

una madre situada en otro tiempo y en otro espacio se deja ver por medio del vestuario.

La cabeza de la madre está cubierta por un pañuelo como las Madres de Mayo, movimiento argentino de las madres de detenidos políticos durante el periodo dictatorial iniciado en el año 1976; pero en este caso, el pañuelo no es blanco sino rojo, igual que el vestido de Rosa: la lucha se emprende. Si bien no existe una caracterización particular dada por el maquillaje, la extrema blancura de la actriz colabora con la vestimenta para remitirnos a la precariedad, a la dureza de las telas, a la falta de vanidad en momentos críticos.

Sola, una mujer de edad más avanzada, lleva un grueso chaleco, de un rojo oscuro; el tiempo ha pasado: el rojo furioso parece haberse decantado, encostrado. Una mujer caracterizada visiblemente con menos energía, quien no intenta situarse como el reflejo de la mujer que conocemos en la historia política chilena, Sola Sierra; pero su atuendo, con una falda que no se amplía como la de las demás mujeres, que se cierra en un corte recto de la falda básica, completa la estructura del personaje.

La mujer, configurada de ese modo, se asimila a la mujer chilena cotidiana, especialmente a la de zonas rurales o estratos sociales más bajos, con ropa común, con actitud común, mujer que en la escena muchas veces se transforma en un apoyo visual de la figura de la madre central; se repite el patrón de la madre local incluso en esta acción tradicionalmente asignada del apoyo emocional:

Las estrategias de “acompañamiento” [...] o de “deslizamiento”, en que las mujeres extienden su rol doméstico para abarcar no solo su casa, sino también los espacios próximos, asociándose para tener mejoras en sus condiciones concretas de vida. Se juega en todos estos casos con los lugares tradicionales de la mujer, haciéndolos servir de base para afirmar la conquista de lugares de acción más amplios para estos “sujetos sociales inesperados” (Valdés, 268).

Las tres mujeres se unen por el color que ningún otro personaje lleva: el rojo que solo veremos nuevamente en la bandera y en el telón desplegado en la escena final. Caracterizaciones distintas que se unen en una sola; el rol tradicional designado a la mujer, que independiente de la lucha que se emprenda, suele ser exacerbado de modo

estratégico para resguardar la perpetuación ideológica.

Fundamental es la presencia de la música en *Madre* de la trilogía *La Patria*. A cargo de Juan Francisco González, director musical, se desarrolló un muy preciso trabajo de musicalización, por llamarlo de algún modo, a sabiendas que esta palabra no expresa la complejidad del proceso; las canciones incluidas en el texto oral del montaje serán fundamentales para el desarrollo de la acción dramática.

La mayor parte de las interpretaciones son en vivo, realizadas por la actriz Marcela Millie acompañada por Taira Court. Muchas veces las canciones son coreadas por todos los actores, adquiriendo matices distintos; la función coral propuesta en la actuación se relaciona con la interpretación musical que refuerza así la colectividad.

Si damos una mirada macro a la musicalización, es posible, según la clasificación propuesta por Patrice Pavis, reseñar que en este caso estamos frente a una interpretación a medio camino entre “la ficción y la realidad ilustrativa exterior” (306), ya que, sin ser parte de la fábula en el modo tradicional, se recrea un espacio musical visible a los espectadores y que adquiere carácter dramático. En este sentido, la música es la estructura que confiere el ritmo al montaje, dado en el trabajo de las voces que rescatan los registros cotidianos. De esta última apreciación, se puede desligar una unión mayor que permite escuchar este montaje como una pieza barroca que insiste en las armonías como una constante de determinación sentimental.

Luego de fijar mi atención en la estructura musical de *Madre*, me atrevo a plantear que nuevamente se hace un ejercicio unificador, ya que se recogen melodías y letras de diferentes lugares y tiempos, y se disponen a lo largo de la puesta en escena. El hilo conductor estará dado habitualmente por la implicancia del rol femenino en dichas interpretaciones. Un carácter esperanzador marcará la melodía. La consigna primera expresada en el texto por Rosa introduce el primer signo de unificación: “Las madres de todos los países” (Lagos, 2). La figura femenina une la fragmentación, y en ella, la madre corresponde a la representación central.

Destaca la intervención musical de los actores en coro que entona: *La huelga*. Las voces se fragmentan como

en un *spiccato*⁶ barroco que refuerza la expresividad. Esta interpretación será como un *leit-motiv* que marque la composición general de este montaje. Asimismo, los actores entrecortarán esta palabra a lo largo de la escena; la huelga sonará a veces como quien silabea las primeras palabras en la lectura. El “no sé leer” de la madre dará fin a este balbuceo de la comunidad de actores.

Más adelante, el relato de Sola, la madre local, se envuelve en una atmósfera santificada y marianizada, donde los personajes de los diferentes niveles de la fábula se miran a las caras. Rosa y la madre están frente a frente cantando justo al lado de Sola, mientras el hijo escucha en el extremo izquierdo del escenario. Una melodía tarareada que recuerda el estilo musical del *spiritual*, o negro espiritual en español, y es en ese recuerdo que se

6. Modo de interpretación típico en la viola barroca; intensidad estética utilizada en los juegos musicales que tiene el objetivo de darle más autenticidad a la expresión de sentimientos. Para un oído inexperto como el mío, corresponde a la interpretación entrecortada dada por el arco, pero para los entendidos la elección de *spiccato* u otras variantes estéticas del barroco, determinarán la intensidad del sentimiento expresado.

fortalece la acción expuesta en la obra al sumar el matiz esperanzador de este estilo vocal.

La postura de los cuerpos rememora también la disposición al trance que origina el negro espiritual, en donde los brazos caídos y el paso arrastrado son la pauta para los movimientos corporales. Los actores se mantendrán, mientras entonan la melodía, mirándose fijo y con los brazos caídos escuchando la “predica” de Sola.

La similitud de ritmos y postura vocal permiten hacer dos conjeturas. Una, fundada en el origen del negro espiritual, como la manifestación musical que hace evidente la revelación de un grupo étnico marginado y oprimido, considerado como bien económico y no como integrado por personas. Esto imprime un punto de unión con el montaje *Madre*; se repliega la lucha de clases en el sonido que, en este caso, refuerza lo narrado por Sola: la lucha local en las salitreras. La segunda conjetura corresponde al rol femenino en cada lucha. Si aceptamos la relación con el negro espiritual, es vital reparar que es en la mujer donde se centra la interpretación de este estilo musical. Son principalmente



Taira Court, Ernesto Orellana y Marcela Millie en *Madre*.

ellas las que entonarán dichos himnos, pero generando un apoyo a la lucha que sus esposos e hijos daban en el movimiento; recordemos que las principales figuras responderán al dominio masculino, pero la conexión con lo divino seguirá siendo una tarea femenina.

Se unirán luego otros himnos locales e internacionales emblemáticos de la lucha de los trabajadores; el símbolo de la bandera será crucial en la cita a la realidad local. Conjuntamente con la interpretación del himno de la CUT, se reproduce una fotografía de *Madre* de Brecht, montada en la década del 70 por el ITUCH.

En otra escena, Sola relata la batalla de su abuela y la de su madre. De su vida en las salitreras y su conexión política con los movimientos del pasado, se revela un árbol genealógico matriarcal, un mito del pasado ejemplar que ha formado tan dignamente a una mujer. Irrumpe como solista Millie, cantando *El último trago*, un bolero mexicano compuesto por Juan Jiménez y popularizado por la interpretación de Chavela Vargas.

Dicha escena se divide en dos lugares de acción. Uno tras de Sola, en donde la actriz que canta “tómame esta botella conmigo/ que en el último trago nos vamos”, coquetea con un personaje interpretado por Álvaro Morales. Se establece un plano mimético de cortejo. Mientras, Masha y la revolucionaria, luego de observar sorprendidas la escena tras ellas, relatan en un primer plano la finalidad de la lucha, reproduciendo uno de los discursos del Subcomandante Marcos en el contexto del conflicto Zapatista en México. Es posible aquí leer el romance como parte de la lucha de clases. La construcción de género es capital para comprender este romance. La canción ha sido conocida en la voz femenina, pero al ser compuesta por un hombre algunos rasgos de la masculinidad son desplegados en la conquista. La voz que guía la acción en la letra ocupa estrategias para el cortejo que implican la ebriedad del otro, es decir, la ilusión dada por los efectos del alcohol para capturarlo; a pesar de los errores que reconoce el personaje activo, pide la sumisión del conquistado. Los verbos imperativos dan cuenta de esta imposición.

Las canciones apoyan la ficción, pero a la vez nos sacan de ella para remitirnos a la experiencia de quien asiste al espectáculo teatral. La mujer, voz predominante

en las canciones, es casi siempre el signo que equivale a la disputa. Si a esto se suma el fin pedagógico que estas tienen en el origen del teatro épico, queda en evidencia nuevamente la relación entre la instrucción y el rol fundamental que cumple la figura de la mujer-madre en ella.



Luz Jiménez en *Madre*.

Teatro y sociedad: juegos paralelos e interconectados

Reflexionar sobre este montaje es reflexionar sobre un proyecto nacional. Pero ¿de qué nación estamos hablando?

Grínor Rojo nos propone diferentes naciones e identidades nacionales; para él –al igual que para muchos otros teóricos culturales– la actualidad corresponde a una época posmoderna en donde la nación se construye sin que tenga relevancia el nexo identitario ya sea este natural o artificial. Al provocarse el quiebre de las identidades nacionales, en reemplazo, se proponen identidades móviles o estratégicas:

En la nación posmoderna, el significado comprende una meta inalcanzable. Como consecuencia de ello, todos aquellos quienes constituimos la porción humana entre los habitantes en esta Tierra, estaríamos condenados a desempeñarnos obedeciendo a una lógica de compensaciones [...] siendo pues cualquier afirmación de significado contraria a este precepto de filosofía dogmática; por la misma razón, cualquier afirmación de identidad deviene cuestionable (68).

Esta clasificación propuesta por Rojo, creo, da en el nudo central de las tensiones de *Madre*. Si se concibe este montaje como el centro de la trilogía y se revisa la propuesta escénica y discursiva, se puede llegar a interpretar la relación mujer-madre-instrucción como centro de una problemática de identidad nacional, asunto también detallado por Sarlo en la *Máquina cultural*.

La fábula misma de la obra propone la fijación de la instrucción materna como sustento de una identidad nacional moderna, mientras que el contexto de producción reclama por la existencia de una identidad postmoderna fragmentada en la eterna transición luego de la dictadura militar⁷ que ve en el posicionamiento de la mujer como madre-educadora una identidad solo estratégica, nunca colectiva ni menos nacional. La inclusión de la mujer y la centralidad que adquiere en la puesta en escena, recoge siempre el canon de la construcción femenina.

La tensión entre la escena y la sociedad ya está

insinuada. En un plano directo, la alusión a la tortura, la lucha de los familiares de detenidos desaparecidos, de las madres que no pudieron educar por la opresión, se señala abiertamente. El uso estratégico del rol designado por la hegemonía, se refuerza para luchar contra el propio discurso hegemónico. En consecuencia, esta sobrevive porque apela a la redistribución soberbia de los signos conservadores: la figura de la madre sacrificada, la que se entrega por su hijo. El protestar por el derecho a ser madre no se podía negar, ya que el poder central de la dictadura veía en la madre la forma de perpetuar su poder; solo hace falta recordar las revistas de fines de los años 70 del CEMA Chile, en donde la esposa de Augusto Pinochet, Lucía Hiriart, posaba como madre guía de la nación. La estrategia está en que sin revelarse la mujer de izquierda ante la política designada para su cuerpo, se revela frente a lo que deberá traspasar a su hijo, esperando entonces que la revolución se dé en él.

Comprendiendo el momento de producción del montaje, luego de 16 años en que la democracia ha retornado a Chile, y cuando comienzan a verse fisuras en quienes han gobernado durante estos años, en un panorama donde la mujer ha ganado espacio en el sector público, la pregunta por la construcción del rol femenino no es innecesaria.

Aunque nos parezca atemporal, se sigue haciendo la relación directa entre mujer y educación, y estableciendo en esta imagen la dependencia del éxito de un futuro proyecto nacional; algo que puede parecernos añejo desde una reflexión racional, sigue siendo lógico en el inconsciente colectivo; solo hace falta revisar la última encuesta del Centro de Estudios Públicos sobre “Mujer y trabajo, familia y valores” realizada en diciembre del año 2002, en donde las cifras demuestran que la mayoría de la población, femenina y masculina, considera que la responsabilidad del éxito de los hijos es una tarea femenina y que el trabajo fuera del hogar de las mujeres perjudica el desarrollo óptimo de los hijos⁸.

7. Correa et al. *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana, 2001.

8. A modo de ejemplo, expongo los resultados ante la pregunta número tres en los casos a, b y c:
“En las siguientes circunstancias que le voy a mencionar, ¿usted cree que las mujeres deberían trabajar fuera del hogar en jornada completa, en jornada parcial o no deberían trabajar?
a) Después de casarse y antes de tener hijos

Se puede apreciar claramente cómo la valoración de la población cambia en cuanto a la inserción de la mujer en el mundo. Parece haber una aprobación considerable ante la activa imagen de la mujer en el mundo del trabajo, pero esta inserción se ve cuestionada cuando de por medio está el cuidado y la educación del hijo. Podríamos inferir entonces una constante naturalización del rol de madre-educadora.

En un mundo mediatizado y globalizado –si aceptamos que estamos en una etapa posmoderna– se rompen las fronteras, el tiempo se hace simultáneo, las comunicaciones nos obligan a una respuesta inmediata de los estímulos. Un llamado al orden moderno que cree en las colectividades y que se revela ante estos procesos se evidencia en el montaje dirigido por Pérez: “Entonces mi madre me ayudó en la lucha por un salario justo. Hoy hubiésemos marchado por las calles para cambiar el mundo entero [...] el jamás no habría existido nunca” (27).

Existe también en este montaje una cita directa al trabajo del teatro obrero en Chile, que refuerza la oposición al fin de las colectividades. Por una parte, al retomar la estética brechtiana se recuerda el trabajo realizado por la dramaturga Isidora Aguirre con el estilo de teatro de *Los cabezones de la feria*. Y por otra, se suma la directa referencia a la historia del teatro universitario expuesta mediante una diapositiva. De vital importancia para dar una mirada global a los alcances del montaje, se presenta la interesante remembranza de los problemas en las salitreras y, particularmente, de la figura de Luis

Emilio Recabarren, central en el desarrollo del teatro obrero y autor de *Redimia* (1912), obra dramática de contenido muy similar a *Madre*. Todos estos nexos no hacen más que confirmar la unión entre este montaje de la trilogía con la historia política, teatral y femenina de nuestra nación.

He descrito cómo se opone un rol conservador de lo femenino ante una inserción de la mujer de forma igualitaria en la sociedad, ausente en la evidencia del texto, presente en mi lectura. En este plano, utilitarismo se opone a acción, otorgando espacios designados para cada género y rescatando nuevamente la visión centralmente masculinizada del avance del mundo en tanto se considere una evolución en un eje que liga acción-progreso-hombre.

Pero para el progreso, situándonos en una lógica del tiempo lineal, se plantea un elemento fundamental a lo largo de la obra: la instrucción. Es precisamente este tópico el que otorga posibilidades reales de eliminar la oposición para crear un intermedio armónico. La educación, tarea tradicionalmente femenina, es la posibilidad de movilidad social para lograr un cambio real en el sistema imperante, tarea asignada a lo masculino. Este traslado se da en forma de una cadena, donde un eslabón llevará al próximo y así infinitamente, lo que indica una visión fundadora en el actuar de la mujer. De alguna forma, el éxito de lo masculino se ve determinado por la voluntad de lo femenino, según lo hasta acá expuesto en relación con las posibles claves de lectura de *Madre*.

Al recordar la escena final de *Madre*, en donde se pierde la presencia de personajes, unificándose géneros y clases en la fila de sillas escolares, vacías al principio del montaje y que han sido ocupadas esta vez por personajes que miran de frente al público para decirle que aún hay posibilidades de reconstruir el movimiento, me pregunto sobre el valor en la estructura social que tiene esta manifestación cultural. Según mi punto de vista, es en este momento cuando se presenta la solución simbólica para la pregunta por la identidad, recordándonos el acto simbólico en el arte descrito por F. Jameson, quien desde una propuesta neomarxista recompone los productos culturales como la evidencia superestructural de la base económica de la sociedad. El cambio de estruc-

-
- (47,3%) 1. Deberían trabajar en jornada completa
 (39,8%) 2. Deberían trabajar en jornada parcial
 (11,8%) 3. No deberían trabajar
 (0,8%) 8. No sabe
 (0,3%) 9. No contesta
- b) Cuando se tiene un hijo en edad preescolar
 (8,8%) 1. Deberían trabajar en jornada completa
 (48,1%) 2. Deberían trabajar en jornada parcial
 (42,2%) 3. No deberían trabajar
 (0,6%) 8. No sabe
 (0,3%) 9. No contesta
- c) Después de que el hijo más pequeño comienza a ir al colegio
 (13,3%) 1. Deberían trabajar en jornada completa
 (53,9%) 2. Deberían trabajar en jornada parcial
 (32,0%) 3. No deberían trabajar
 (0,4%) 8. No sabe
 (0,3%) 9. No contesta” (*Cuestionario y resultados agregados*, 4).

tura se evidencia en este espacio nuevo, en donde los roles convencionales se disuelven y ponen en cuestión la estructura socioeconómica desde la desestructura de la convención artística, generando un momento de esperanza para el movimiento social.

De todos modos, la propuesta no textual marca hitos que nos llevan a pensar en un *nosotros* unificado en el ejercicio de la memoria que ha venido proponiendo el montaje. Esta unificación se genera en el sector masculino de ese *nosotros* instruido, nunca en un *nosotras* y *nosotros*, y menos en un *nosotras* a secas. En este ejercicio teatral se resuelve el accionar de los cuerpos en colectividad, dando paso a un sistema de colaboración que reconstruye el conflicto identitario. Me atrevo a pensar, entonces, luego de este recorrido interpretativo, que la verdadera instrucción en *Madre* está dada en la toma de conciencia sobre la posibilidad de modificar la situación de desarraigo identitario al que estamos sometidos.

La propuesta de regresar a las colectividades, contrarrestando los efectos de la globalización dada por el capitalismo, se manifiesta tanto en el texto como en la música, el vestuario, la disposición espacial y temporal, la gestualidad y los otros elementos aquí mencionados y, posiblemente, en muchos que no he alcanzado a describir. Una mirada a nuestra memoria conjunta plantea la reconstrucción de un *nosotros*. Para que esta acción se concrete, desde mi perspectiva, sería necesario replantearse la cuestión de género como parte de las relaciones de clase.

Para esto es fundamental ver el género como una

clase más en la construcción del sujeto, según lo indica Lauretis, ya que este “representa no a un individuo, sino a una relación, y a una relación social; en otras palabras, representa a un individuo en una clase” (10). La configuración del sujeto no se puede limitar solo a su postura política, como algunas veces pareciera sostenerse en esta obra.

Para hablar de reconstrucción nacional y de una identidad comunitaria, es imprescindible, además de recuperar la memoria, incluir a todos en esta colectividad, otorgándoles capacidad de acción, es decir, *capital social* en términos de Lechner⁹. solo de este modo será posible revertir la imposición de identidades de un Estado en el reconocimiento colectivo de una nación que sea parte de nuestras identidades individuales.

Madre no es precisamente una obra brechtiana; es una remasterización que actualiza la situación identitaria en Chile. De su lectura es posible expresar tensiones sociales y discusiones estéticas. La hipótesis propuesta se reproduce en los diferentes niveles teatrales, otorgando una lectura integradora del sistema teatral. Claramente este trabajo no abarca todos los aspectos del montaje, pero al menos intenta proponer una posible entrada; lo restante es parte del receptor de este texto, de un nuevo ejercicio crítico y de la discusión sobre la apreciación teatral. ■

9. Lechner, Norbert. *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago: Lom, 2000.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- Butler, Judith. “Género y cuerpo”. *Cuerpos dóciles*. Ed. Paula Croci, Alejandra Vitale. Buenos Aires: La marca, 2000.
- Gorki, Máximo. *La madre*. Trad. Lila Guerrero. Buenos Aires: Losange, 1953.
- Lagos, Soledad. *La Patria 2: Madre*. Texto inédito.
- Nari, Marcela. *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires 1890-1940*. Buenos Aires: Biblos, 2004.

- Marx y Engels. *Manifiesto comunista*. Santiago: Editorial Centro Gráfico, 2003.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos: Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Sudamericana, 1991.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983.
- Rojo, Grinor. *Globalidad e identidades nacionales y postnacionales: ¿De qué estamos hablando?* Santiago: Lom, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- Valdés, Adriana. *Composición de lugar*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996.